

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**MICHELLE BIANCA SANTOS DANTAS**

**TRAGICIDADE NO CANTO XI DA *ODISSÉIA*:  
ANTICLÉIA, AGAMÉMNON, AQUILES E ÁJAX**

**João Pessoa – PB**

**2011**

**MICHELLE BIANCA SANTOS DANTAS**

**TRAGICIDADE NO CANTO XI DA *ODISSÉIA*:  
ANTICLÉIA, AGAMÉMNON, AQUILES E ÁJAX**

Dissertação apresentada para avaliação da obtenção do título de Mestre, na Área de Concentração Literatura e Cultura e Linha de Pesquisa Tradição e Modernidade. Além dos elementos pré e pós textuais, esse trabalho de pesquisa constitui de três capítulos. Esta pesquisa foi desenvolvida através do Programa de Pós-graduação em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

**João Pessoa – PB**

**2011**

D192t Dantas, Michelle Bianca Santos.

**Tragicidade no canto XI da Odisséia : Anticléia, Agamêmnon, Aquiles e Ajax / Michelle Bianca Santos Dantas. - - João Pessoa : [s.n.], 2011.**  
149f.

Orientador: Arturo Gouveia de Araújo.  
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1. Literatura e cultura. 2. Literatura clássica. 3. Homero. 4. Gênero trágico. 5. Homero.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

**MICHELLE BIANCA SANTOS DANTAS**

**TRAGICIDADE NO CANTO XI DA *ODISSÉIA*:  
ANTICLÉIA, AGAMÉMNON, AQUILES E ÁJAX**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de Literatura e cultura e Linha de Pesquisa Tradição e Modernidade.

Aprovado em \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (Orientador)

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Luna (Examinadora)

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Prof. Dr. Alzir Oliveira (Examinador)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marinalva Vilar de Lima (Suplente)  
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

A todos que comigo compartilharam as dificuldades e alegrias desta jornada,  
dedico este meu trabalho de Dissertação.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, agradeço pelo dom da vida, pelo amor e por toda proteção. Sem a força divina, eu não conseguiria ultrapassar os obstáculos enfrentados ao longo deste mestrado.

À minha mãe, D. Bernadete, agradeço por ter me dado a luz, iluminando-me no meu nascer e no meu desenvolver; assim como fez também com minha irmã, Mileyde, a quem agradeço pela torcida.

Ao meu esposo amado e fiel amigo, agradeço cada dia e cada segundo de companheirismo e amor. Juntos, suportamos os desafios e renúncias, juntos brindamos as conquistas. Por isso, a Fábio, agradeço o amor que palavras não tenho para expressar.

Aos amigos, agradeço pelo apoio prestado, pois, estando perto ou distante, sempre torcem pelo meu sucesso e que, naturalmente, se reconhecem neste agradecimento.

Agradeço aos professores que foram importantes desde os passos iniciais da minha vida acadêmica: Graça Martins, Camen Servilla, Elisalva Madruga, Arturo Gouveia, como também aos professores Milton Marques e Juvino Alves, especialmente, pela iniciação aos estudos clássicos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arturo Gouveia, agradeço as pertinentes considerações, todo o aprendizado e a orientação imparcial e efetiva.

Agradeço ao Prof. Dr. Fabrício Possebon por dispor-se a revisar algumas traduções. Ao Prof. Dr. Alzir Oliveira por aceitar a avaliar meu trabalho, assim como a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marinalva Vilar e a Prof. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Luna, que, através de sua obra e de suas aulas, muito me ensinou sobre o trágico clássico.

Agradeço a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Marinho, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pelo apoio nesta jornada.

À Capes, agradeço o investimento que viabilizou a realização desta pesquisa.

ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται·  
ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ  
σφῆισιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν

Oh, grandes deuses! Agora os mortais culpam os deuses.  
Pois de nós, dizem vir a causa de todos seus males,  
quando]  
eles mesmos, por suas loucas presunções, suportam dores,  
contra o destino]  
(*Odisséia*, I, 32-34

## RESUMO

O presente trabalho, *Tragicidade no Canto XI da Odisséia: Anticléia, Agamémnon, Aquiles e Ajax*, visa analisar os aspectos trágicos observados no Canto XI da *Odisséia* e, conseqüentemente, sua relevância na estrutura da referida épica homérica. Esses aspectos serão estudados, a partir dos encontros de Odisseu, no Hades, com a sua mãe Anticléia, Agamémnon, Aquiles e Ajax. Para tanto, utilizaremos, entre outras obras, *A Poética*, de Aristóteles, e suas considerações sobre o gênero épico e o trágico. Esta obra será fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho, por ser um legado dos mais importantes que temos sobre a definição dos gêneros e da estrutura da *ποίησις*. Além do mais, nela também encontramos considerações sobre os elementos trágicos, como *ἄτη*, *Μοῖρα*, *ἀνάγκη*, *δαίμων*, *ἀμαρτία*, *ὕβρις*, *φόβος*, *ἐλέος*, *ἀναγνώρισις* e, principalmente, sobre a *κάταρσις*. Tais elementos, como analisaremos, também podem ser reconhecidos na épica homérica. Assim, constataremos, em nossa pesquisa, a assertiva de Aristóteles, no século V d.C, acerca da intergeneraricidade. Como vemos, esse fato não é privilegio das literaturas modernas, mas, ao contrário, pode ser contemplado desde o Período Arcaico da Literatura Grega, no século VIII a.C, a partir de Homero e, no caso específico do nosso estudo, no Canto XI da *Odisséia*. Neste, observamos a manifestação da tragicidade que, mais tarde, no século V a.C, será o fundamento mítico das tragédias gregas. Utilizaremos também, para fundamentar-nos compreensão do trágico, autores como Vernant, Pierre Grimal, Jacqueline de Romilly, Sandra Luna, Junito Brandão entre outros. A fim de que possamos melhor abarcar o objetivo do nosso trabalho, dividimo-lo em três capítulos: o primeiro intitulado, “Contextualização mítica e religiosa da *Odisséia*”; o segundo, “Trágico: aspectos teóricos e conceituais”; e, por fim, o terceiro, “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Agamémnon, Aquiles, Ajax”, em que analisaremos o aspecto trágico desses encontros.

Palavras-chave: Literatura Clássica. Homero. Odisséia. Trágico.

## RÉSUMÉ

Le présent travail, *Tragicité dans le Chant XI de l'Odyssée : Anticlea, Agamemnon, Achilles et Ajax*, vise à analyser les aspects tragiques observés dans le Chant XI de l'*Odyssée* et, en conséquence, sa pertinence dans la structure de l'épique homérique rapportée. Ces aspects seront étudiés, à partir des rencontres d'Odysseus, dans l'Hadès, avec sa mère Anticlea, Agamemnon, Achilles et Ajax. De telle façon, nous utiliserons, entre autres oeuvres, *La Poétique*, d'Aristote, et ses considérations sur le genre épique et le tragique. Cette oeuvre sera fondamentale pour le développement de notre travail, par être un héritage des plus importants que nous avons sur la définition des genres et de la structure de la *ποίησις*. En outre, dans cette oeuvre nous trouvons aussi considérations sur les éléments tragiques, comme *ἄτη, Μοῖρα, ἀνάγκη, δαίμων, ἀμαρτία, ὕβρις, φόβος, ἐλέος, ἀναγνώρισις* et, principalement, sur la *κἀταρσις*. Tels éléments, comme nous analyserons, peuvent aussi être reconnus dans l'épique homérique. Ainsi, nous constaterons, dans notre recherche, l'assertive d'Aristote, au Ve siècle ap. J.-C, concernant l'*intergénéricité*. Comme nous voyons, ce fait n'est pas privilège des littératures modernes, mais, au contraire, cela peut être envisagé depuis la Période Archaïque de la Littérature Grecque, au VIIIe siècle av.J.-C., à partir d'Homère et, dans le cas spécifique de notre étude, dans le Chant XI de l'Odyssée. Dans celui-ci, nous observons la manifestation de la tragédie que, plus tard, au Ve siècle av. J. -C., ce sera le fondement mythique des tragédies grecques. Nous utiliserons aussi, pour se baser compréhension du tragique, auteurs comme Vernant, Pierre Grimal, Jacqueline de Romilly, Sandra Luna, Junito Brandão entre autres. Afin que nous puissions mieux embrasser l'objectif de notre travail, nous l'avons divisé en trois chapitres : le premier intitulé, « Contextualisation mythique et religieuse de l'*Odyssée* » ; le deuxième, « Tragique : aspects théoriques et conceptuels » ; et, finalement, le troisième, « Tragicité dans le Chant XI de l'*Odyssée* : Anticlea, Agamemnon, Achilles, Ajax », où nous analyserons l'aspect tragique de ces rencontres.

Mots-clé: Littérature Classique. Homère. Odyssée. Tragique.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1 CONTEXTUALIZAÇÃO MÍTICA E RELIGIOSA DA ODISSÉIA</b>	17
1.1 Representações e significados do mundo homérico	17
1.2 Apresentação da <i>Odisseia</i>	23
1.2.1 A Estrutura do poema	28
1.2.2 Odisseu: o herói multifacetado	36
<b>2 TRÁGICO: ASPECTOS TEÓRICOS E CONCEITUAIS</b>	47
2.1 Uma breve consideração sobre o nosso estudo do Trágico	47
2.2 O trágico e a tragédia	48
2.3 O Trágico na <i>Poética</i>	60
2.4 A busca do trágico: outras reflexões teóricas	79
<b>3 TRAGICIDADE NO CANTO XI DA <i>ODISSÉIA</i>: ANTICLÉIA, AGAMÊMNON, AQUILES, ÁJAX</b>	89
3.1 <i>Odisseia</i> : momentos de tragicidade	89
3.2 Tragicidade no Canto XI da <i>Odisseia</i> : Anticléia, Agamêmnon, Aquiles, Ajax	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	144
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	146

## INTRODUÇÃO

A *Odisséia* (do grego *Ὀδυσσεΐα*), cuja autoria é atribuída a Homero, pertence, juntamente com a *Ilíada*, ao chamado período arcaico da literatura grega, que compreende do século VIII a.C. ao século V a.C. Ambas as epopéias homéricas são “os mais antigos poemas em grego que sobreviveram até nós” (HAUSER, 1995, p.55), e constituem verdadeiros legados artísticos. Isso, entre outros fatores, explicaria o fato de, em pleno século XXI, essas epopéias ainda nos trazerem a possibilidade de pesquisas e estudos, demonstrando a inesgotabilidade de leituras literárias.

Logo ao início da narrativa, percebemos que a *Odisséia* canta o *nóstos*, o regresso ao lar e a pátria. Assim, o argumento da *Odisséia* é o regresso de Odisseu a Ítaca, após vinte anos; em metade deste tempo, o herói ocupa-se nos combates travados na Guerra de Tróia, e, nos outros dez anos, passa errante por mar e terra. Com base nessa narrativa homérica, pretendemos realizar um estudo de aplicação do trágico na *Odisséia*, especificamente no Canto XI, quando Odisseu, em sua passagem pelo Hades, encontra-se, respectivamente, com Anticléia, sua mãe, cuja morte ele ignorava; Agamêmnon, que sofre pela traição armada pela sua esposa com o amante Egisto; Aquiles, inconformado, preferindo ser um trabalhador campestre a ter que reinar sobre os mortos; e Ajax, ressentido ainda com o ocorrido na disputa das armas do filho de Peleu.

Para que realizemos essa análise, estudaremos diversos autores, desde os clássicos como Platão, até os mais modernos como Jean-Pierre Vernant, Junito Brandão entre outros. Contudo, ressaltamos que nossa fundamentação teórica será a *Poética* de Aristóteles.

Na *República*, como sabemos, Platão nega o trágico e a poesia para a organização estatal, argumentando que a sociedade deveria vigiar “(...) os que se aventuram a tratar desse gênero de fábulas (...), pois não apenas é falso tudo que contam, como de tudo inútil para os futuros combatentes” (PLATÃO, 2000, p. 117). Já Aristóteles, em *A Poética*, ao contrário, refere-se à poesia não apenas como instrumento de educação, mas como um ato de criação delineado por estruturas e características próprias, que deve ser, antes de tudo, verossímil. O estudo aristotélico da *ποίησις* não está centralizado, ao contrário de Platão, nos valores que ela veicula, e sim, na organicidade estrutural e interna. Desta forma, em *A Poética*, Aristóteles define a epopéia e a tragédia como “imitação de homens superiores” (ARISTÓTELES, 1988, p. 109). No entanto, ele também nos informa que esses gêneros diferem, visto que a epopéia

tem metro único, forma narrativa e maior extensão; enquanto a tragédia, por se realizar dentro de um período do sol, é mais breve. O pensador grego diz ainda que, apesar de todas as partes da epopéia estarem na tragédia, e a recíproca não ser verdadeira, há alguns elementos da tragédia que podem ser encontrados nas epopéias. E esse argumento será fundamental para nosso trabalho, pois observaremos, já na epopéia homérica, especificamente no Canto XI da *Odisséia*, aspectos de tragicidade que serão, mais tarde, no século IV a.C, a essência mítica das tragédias, sejam elas de Ésquilo, Sófocles e/ou Eurípides.

Deste modo, nossa pesquisa justifica-se pela necessidade de sugerir uma leitura crítica que promova uma atualização dessa obra clássica. Isso porque esse poema homérico ultrapassa os limites geográfico-temporais da Grécia Antiga, constituindo-se, assim, numa obra universal. Inclusive, sabemos da importância dos textos homéricos dentro da própria cultura grega, sendo sempre citados pelos filósofos, como por exemplo, Platão, em *A República* e em *Íon*, e Aristóteles, em *A Poética*. Os textos homéricos influenciaram também a produção poética que os sucedeu, a exemplo das contribuições dos tragediógrafos. Neste caso específico, podemos ver o Canto XI da *Odisséia* como um prenúncio das peças *Agamêmnon*, de Ésquilo, componente da *Orestéia*, e *Ájax*, de Sófocles, já que estas desenvolvem as circunstâncias já pronunciadas no canto épico citado: Agamêmnon sofrendo por uma armadilha montada pela própria esposa, e Ájax sentindo-se desonrado por ter sido preterido na disputa das armas de Aquiles, permanecendo-se indiferente a Odisseu. Desta maneira, entendemos nosso trabalho como relevante para o aprofundamento das pesquisas na área da Literatura Clássica, especificamente no que diz respeito à épica homérica *Odisséia* e aos estudos do trágico. Além do mais, temos consciência de que nossa pesquisa será também importante aos estudiosos da literatura em geral, os quais não devem perder de vista o berço literário ocidental.

Através de nossa pesquisa “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Agamêmnon, Aquiles e Ájax”, analisaremos, como já foi dito, aspectos trágicos na citada epopéia de Homero, a partir da ida ao Hades de seu herói, Odisseu, em busca do adivinho Tirésias. No Hades, ele encontra não só o adivinho que o auxiliará no trajeto de retorno à pátria, como também a sua mãe, Anticléia, e os destacados heróis que combateram ao seu lado na Guerra de Tróia: Agamêmnon, Aquiles e Ájax.

Para fundamentarmos o nosso trabalho, além de Aristóteles, utilizaremos outros autores que vão auxiliar-nos na compreensão da estrutura da épica e da manifestação do trágico. O estudo destes temas sugere-nos a ocorrência da interrelação entre os gêneros literários, fazendo-nos compreender que este procedimento não é um qualificativo específico

das literaturas modernas, já que pode ser constatado desde a Antiguidade Clássica. O próprio Aristóteles (1449a) chega a afirmar que o cômico está para a *Ilíada*, assim como a tragédia está para *Odisséia*.

Deste modo, versando sobre os aspectos dos gêneros clássicos e de suas características, auxiliar-nos-ão outros autores, como por exemplo, Anatol Rosenfeld. Em *O teatro épico* (1985), Rosenfeld conceitua as características substantivas ou adjetivas dos gêneros, dizendo-nos que “No fundo, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros.” (ROSENFELD, 1985, p. 18). Albin Lesky, em *A tragédia grega* (2006), ao tratar sobre o problema do trágico, ressalta que nas epopéias homéricas “já se encontram germes em que se prepara a primeira e, ao mesmo tempo, a mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo, no drama do século V.” (LESKY, 1976, p. 18). E, assim como Platão, no Livro X da *República*, destaca a referência de Homero como o pai da tragédia.

Utilizaremos também a obra *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* (2005), de Sandra Luna, para dar-nos respaldo teórico-crítico acerca das origens e conceitos do trágico. A autora considera “ser possível identificar nos versos homéricos momentos de intensa tragicidade” (LUNA, 2005, p. 30). São estes momentos de tragicidade que analisaremos no Canto XI da *Odisséia*, por percebermos que há, neste canto especificamente, uma maior potencialidade trágica, apesar de termos momentos de tragicidade por toda a obra. A presença do trágico revela-se até mesmo pela circunstância por Odisseu, na porta do Hades, buscando Tirésias, para que possa indicar-lhe o caminho de volta para casa, que já tentava há anos. Todavia encontra imagens muito mais desoladoras – sua mãe morta por saudades suas, e seus amigos de combate Agamêmnon, Aquiles e Ájax. O primeiro foi encontrar a morte inglória em casa, pela própria esposa; o segundo havia conquistado a bela morte em campo de batalha, mas preferia ser um trabalhador do campo; e o terceiro mantinha-se ainda tomado pelo sentimento de desonra por não ter ficado com as armas de Aquiles. Além do mais, muito do que Tirésias irá revelar é bastante trágico, mesmo Odisseu sabendo que, cumprindo todos os desígnios, conseguirá voltar para casa. Isso porque, apesar de Odisseu ter a revelação de que terá o esperado retorno, fica também tendo o conhecimento de que deverá enfrentar ainda muitos outros obstáculos, a exemplo do combate que travará contra os pretendentes já em Ítaca.

Sobre a origem da tragédia, Junito Brandão (2007), seguindo o já afirmado por Aristóteles, reafirma a ligação de Dioniso com esse gênero dramático, por isso diz: “A

tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico” (BRANDÃO, 2007, p. 9). Em “Homero e seus poemas: deuses, mitos e escatologia”, Junito Brandão (1998) também nos respalda ao dizer que a maior novidade trazida pela *Odisséia* “está no embrião da idéia de culpa e castigo, em que a *hýbris*, a violência, a insolência, a ultrapassagem do *métron*, que será a mola mestra da tragédia, começam a despontar.” (BRANDÃO, 1998, p. 134).

Com a realização da pesquisa supracitada, pretendemos contribuir para a ampliação dos estudos sobre a *Odisséia*, de Homero, enaltecendo a sua importância literária, mas também mítico-religiosa e sua inter-relação trágica, especificamente, no Canto XI. Para tanto, iremos expor as discussões acerca dos conceitos da epopéia e do trágico, realizadas, primeiramente, por Aristóteles, que nos deu valiosas contribuições acerca dos gêneros clássicos e suas especificidades. Também realizaremos a tradução dos versos a serem citados da *Odisséia*, para que entremos em contato com o texto original, na perspectiva de nos aproximarmos mais de sua estrutura morfosintática e semântica. Serão realizadas as traduções das citações da *Poética*, por considerarmos este o texto teórico base para a nossa produção analítica, centralizada, justamente, na tragicidade do Canto XI da *Odisséia*. Tragicidade esta que funciona como prenúncio das tragédias *Ájax*, de Sófocles, e *Agamêmnon*, de Ésquilo.

A fim de que melhor possamos abarcar o estudo do trágico no já citado canto da epopéia homérica, dividimos o desenvolvimento do nosso trabalho em três capítulos que serão discriminados a seguir.

No primeiro, intitulado “Contextualização mítica e religiosa da *Odisséia*”, realizaremos a apresentação desta épica, destacando suas características e especificidade temática e estrutural. Assim, discorreremos acerca das representações e significações comuns ao mundo homérico, além de realizarmos uma apresentação do poema, a partir de sua estrutura e, de seu herói, Odisseu. Deste, analisaremos o caráter multifacetado, que é revelado, tanto em suas ações, como preconiza Aristóteles, na *Poética*, bem como através dos seus epítetos *πολύτροπος*, *πολύμητις*, entre outros. Estes e outros epítetos serão aprofundados estrutural e semanticamente no momento propício, todavia, os já citados podem ser traduzidos por: o de muitas voltas e o muito astuto.

O título do nosso segundo capítulo é “Trágico: aspectos teóricos e conceituais”, em que pretendemos discorrer acerca do trágico, tanto pelo aspecto teórico, como também

conceitual, para que possamos entender melhor sua constituição e manifestação, não apenas nas tragédias, como também na épica homérica, principalmente, no Canto XI da *Odisséia*. Para tanto, desenvolveremos, primeiramente, um subtópico sobre o trágico e a tragédia, estabelecendo as relações existentes entre ambos. Então, partiremos para observar e discutir, a partir da *Poética*, e posteriormente faremos a análise das perspectivas que outros teóricos têm sobre o trágico, e até que ponto eles se aproximam, distanciam ou auxiliam no entendimento do trágico; ressalta-se, no entanto, que o conceito de trágico para nós relevante é o clássico, especificamente o realizado no mundo grego.

No terceiro capítulo, intitulado “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Aquiles, Agamêmnon e Ajax” faremos a análise dos elementos motivadores de nossa dissertação. Por isso, consideramos conveniente, logo no início de nossa proposta, dedicarmos um subtópico para ilustrar que, ao decorrer de toda a obra, podemos identificar momentos de tragicidade. Desta maneira, veremos que o aspecto trágico não se restringe ao Canto XI, objeto central de nossas ponderações, tanto que poderemos encontrá-lo em outros Cantos. Entretanto, justificamos nossa escolha pelo Canto XI por enxergarmos como o que possui a manifestação mais trágica, ao longo de toda a *Odisséia*; estes motivos e considerações serão discutidos no momento propício. E, no segundo tópico deste terceiro capítulo, “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Aquiles, Agamêmnon, Ajax”, realizaremos a análise de toda a nossa proposta inicial, já que até lá teremos maior possibilidade de apreendê-lo de uma maneira mais consistente. Até mesmo porque, nos capítulos e tópicos anteriores, discutiremos com clareza necessária os elementos que nos ajudarão a entender a proposta geral da dissertação e sua efetuação analítica.

Partindo da perspectiva do trágico presente na *Poética* objetivamos realizar uma aplicação desse estudo, no Canto XI da *Odisséia*. E, assim, tentamos (fazer) compreender a realização do trágico neste Canto homérico. Pois, mesmo sabendo que o trágico só foi desenvolvido, efetivamente, pelos tragediógrafos gregos, percebemos que sua realização é comum já nas epopéias homéricas. Desta maneira, poderemos ver Homero como o poeta que nos legou, não apenas as duas primeiras obras literárias do Ocidente, *Iliada* e *Odisséia*, mas também as primeiras manifestações trágicas de nossa literatura.

Ao longo de nossa pesquisa, utilizamo-nos de diversas edições de uma mesma obra, tanto para realização das leituras, como das traduções (em que cotejamos as já editadas traduções). Por isso indicaremos, a seguir, todas as edições usadas, apesar de todas elas já constarem nas Referências Bibliográficas. Acreditamos que tal procedimento facilitará,

metodologicamente, a construção e a leitura do nosso trabalho. Logo, no decorrer do nosso texto, citaremos só o nome das obras e não as datas de edições.

Assim, utilizamos para entendimento da *Poética*, *República* e *Odisséia*, além do texto original, as edições que listaremos a seguir. Para *Poética*, usamos: Les Belles Lettres, de 1979, com tradução de Hardy; Cultrix, de 1988, traduzida por Jaime Bruna; Ars Poética, de 1992, com tradução de Eudoro de Sousa. Para *República*, fizemos uso das edições de: I mammut, em *Tutte le opere*, de 2009; e da Editora Universitária da UFPA, de 2000, cuja tradução foi feita por Carlos Alberto Nunes. Para *Odisséia*, utilizamos: Otoo Pierre Editores, de 1980, com tradução de Jaime Bruna; a Livraria Sá da Costa, de 1980, traduzida por Dias Palmeira e Alves Correia; Les Belles Lettres, 2002, por Victor Bérard; e Ediouro, de 2009, traduzida por Carlos Alberto Nunes.

# 1 CONTEXTUALIZAÇÃO MÍTICA E RELIGIOSA DA *ODISSÉIA*

## 1.1 Representações e significados do mundo homérico

Segundo a tradição, Homero é o autor das duas primeiras obras literárias do Ocidente que nos chegaram: *Ilíada* e *Odisséia*. Tal afirmação, contudo, não nos soluciona problemáticas como, por exemplo, o de sua bibliografia que, até hoje, é um grande desafio. Mas, se a ciência moderna não consegue provas de sua existência, permitindo-nos afirmar seguramente quem foi Homero, como viveu, quando e onde nasceu. Para a tradição clássica, sua existência é inquestionável, por isso autores como Platão, Aristóteles e Hesíodo referem-se claramente à sua figura. Vejamos o que diz Platão:

(...) ῥητέον, ἦν δ' ἐγώ: καίτοι φιλία γέ τίς με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκωλύει λέγειν. (PLATÃO, X, 595 b-c).

Preciso falar, dizia eu: contudo, o afeto e o respeito, certamente, que tenho sobre Homero, desde a infância, impede-me de falar.<sup>1</sup>

Isso também o faz Aristóteles (Poética, Livro III, 1448 a, 22-26), porque, discutindo acerca da poesia e de seus objetos de imitação, também se refere objetivamente a Homero e a sua poesia, comentando sua produção épica e características. Como podemos ver, parece indiscutível para os gregos clássicos a existência de Homero.

No entanto, deixando as incertezas biográficas de lado, compreendamos que o autor da *Odisséia*, nosso objeto de pesquisa, existiu, provavelmente, no período arcaico da literatura grega, que compreende o período do século VIII até V a.C. Homero produziu suas épicas no dialeto jônio, com alguns empréstimos do eólico, e, apesar de terem surgido oralmente, por volta do século VIII a.C, só em VI a.C é que passam para escrita, a mando do tirano Pisístratos, que acreditava descender de Nestor de Pilos. Neste mesmo século, como nos informa Hauser (1995, p.63), havia uma lei que estabelecia obrigatoriamente a recitação completa dos poemas de Homero no Festival de Panatenéias. Como, no século VI a.C, as épicas homéricas passaram para a forma escrita, além de terem seus recitais como

---

<sup>1</sup> Ressaltamos que as traduções utilizadas, ao longo do trabalho, são nossas. Contudo, quando não o forem, indicaremos seus respectivos autores. Além disso, a finalidade das traduções feitas é operacional, sem fins estéticos.

obrigatórios, crê-se que, desde então, os poemas homéricos não sofreram tantas mudanças em relação aos poemas orais iniciais.

Para Albin Lesky, em *Historia da Literatura Grega* (1995), Homero é início e resultado, herdeiro e criador. Ele é o início e criador da poesia grega influente, ao mesmo tempo, é o fim e o herdeiro de um longo resultado de desenvolvimento poético e mítico.

Diante disso, o que nos importa mesmo entender é que muito do que sabemos hoje sobre o mundo grego arcaico veio-nos por meio das épicas homéricas, *Ilíada* e *Odisséia*, que nos legaram as visões sobre os mitos, os deuses, os heróis, a organização social enfim. O que não podemos esquecer é que não há tão facilmente uma única visão de mundo, sobretudo, quando contrapomos as duas épicas, pois aí as diferenças começam a aumentar.

Assim, como vimos anteriormente, existem ainda discussões acerca da comprovação histórica de Homero, suas nuances e complicações. Isto faz com que não possamos afirmá-lo como autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, e, sim, que estas obras têm sua autoria atribuída a Homero. No entanto, uma nova incongruência surge quando centralizamos nosso estudo para a *Odisséia*. Resumindo, entendamos, então, que, se a autoria de Homero para a *Ilíada* é incerta, esta se amplia, ainda mais, em relação à *Odisséia*. A causa desse fato dá-se porque, analisando-se ambas as épicas, percebem-se diferenças, não apenas temáticas, mas estruturais e conceituais que nos fazem deduzir que, além de a *Odisséia* ter sido escrita depois da *Ilíada*, poderia, inclusive, não ser homérica. Na verdade, não nos importa muito saber se Homero foi o autor ou não da *Odisséia*, até porque nossa análise basear-se-á no texto; mas nos interessa, sim, perceber quais são estas diferenças entre a *Ilíada* e a *Odisséia*, principalmente, as de cunho estrutural e de concepção de mundo.

Uma destas diferenças, por exemplo, pode ser vista a partir da representação da *ἀρετή*. Para W. Jaeger (2001, p. 27), Homero deu-nos o mais antigo testemunho da cultura aristocrática grega, principalmente, através da *ἀρετή*<sup>2</sup>. Seja ela manifestada pela excelência guerreira, como ocorre na *Ilíada*, seja pelas qualidades intelectuais, como ocorre na *Odisséia*. E ainda completa: “a *Odisséia* exalta, sobretudo no seu herói principal, acima da valentia, que passa a lugar secundário, a prudência e a astúcia.” (JAEGER, 2001, p. 27). Muitas outras

<sup>2</sup> De acordo com Renato Romizi (2007), o tema deste nome *ἀρε* é oriundo de *ἀρεσκα*, *piaccio*, ou seja, agradar; seu radical *ἀρ* indica superioridade, daí *ἀρετή* significa excelência de bravura, coragem, no sentido militar, ou virtude, mérito no sentido moral. O *Le grand Bailly* dá-nos a tradução *mérite* ou *qualité*, ou seja, mérito e qualidade, num sentido de excelência; e também nos aponta para *ἀρειων*, que se relaciona a coragem, valentia. E o *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon* relaciona a *ἀρετή* grega a *uirtus* latina e aponta também para uma diferença de sentido em relação ao valor guerreiro, *valour*, e o moral, *for virtue, merit*, da virtude ou do mérito. Assim, podemos entender *ἀρετή* como a qualidade guerreira e/ou a distinção do mérito, da virtude de um homem nobre.

diferenças podem ser observadas, mas por hora, nos deteremos neste exemplo, já que, no próximo tópico, “Apresentação da Odisséia”, discutiremos mais sobre essas questões.

De todo o modo, apesar de especificidades diversas, o que importa é percebermos que os heróis homéricos buscam a *τιμή*, a honra, como meio de assegurarem sua *ἀρετή*, qualidade do guerreiro/do nobre. Isso porque “(...) o homem homérico só adquire consciência do seu valor pelo reconhecimento da sociedade a que pertence (...) ele mede a Arete própria pelo prestígio que disputa entre seus semelhantes.” (Ibidem, p. 31). Portanto, se tudo o que almeja o homem homérico é a *τιμή*, para, através dela, alcançar a *ἀρετή*, que é perpétua, daí a sua negação ou ultraje torna-se um grave problema, pois “Para o homem homérico e para o mundo da nobreza desse tempo, a negação da honra era, em contrapartida, a maior tragédia humana.” (JAEGER, 2001, p. 31).

Muitos são os exemplos, na literatura grega, a respeito dessa honra ultrajada, inclusive, como disse Jaeger (2001), resultando em tragédia. Aliás, o grande tema das tragédias gregas será justamente a queda de um herói. Em *Ájax*, de Sófocles, por exemplo, o herói, ao vê-se desonrado por ter sido preterido na disputa das armas de Aquiles, parte para vingar-se dos chefes gregos; mas, iludido por Atena, mata animais do rebanho. Ao reconhecer a falha cometida, resolve, então, matar-se, por vê-se totalmente desonrado.

Bem provavelmente está, no Canto I da *Iliáda*, um dos maiores exemplos de desonra da literatura grega. Neste Canto, Aquiles retira-se da guerra quando tem seu *γέρας*, ou seja, seu prêmio de guerra<sup>3</sup>, tomado por Agamêmnon. Este *γέρας* distingue o herói dos demais e, sem ele, não pode ter a sua *τιμή*, logo, sem esta, não poderá alcançar a *ἀρετή*. A importância da *τιμή* fica bem clara nas palavras reclamantes de Aquiles a mãe, vejamos:

μητερ ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα,  
**τιμήν** πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι  
 355 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·  
 ἧ γὰρ μ' Ἀτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων  
**ἠτίμησεν**· ἐλὼν γὰρ ἔχει **γέρας**<sup>4</sup> αὐτὸς ἀπούρας.<sup>5</sup>  
 (Iliáda, I, 353-357)

Mãe, como me geraste de curta existência,

<sup>3</sup> O referido prêmio era Briseide, escrava de Aquiles, que é tomada por Agamêmnon ao ter que ceder a sua escrava Criseide, a fim de aplacar a fúria de Apolo.

<sup>4</sup> Os destaques são nossos.

<sup>5</sup> Texto disponível em

[http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_il01.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_il01.html); acessado em 22 de abril às 16:04 hs.

seria justo o Olímpio Zeus a minha honra fazer aumentar, aquele que  
 355 ressoa do alto céu! Agora, em verdade, ele não me honra, nem um  
 [pouco,  
 pois o Atrida Agamêmnon, o poderoso senhor, desonrou-me,  
 já que, capturando, tem o meu prêmio de guerra, tendo ele mesmo  
 [arrancado-me.

Esta busca de Aquiles em ter seu *γέρας* e, conseqüentemente, sua *τιμή*, é natural e justificável, pois este mundo grego arcaico girava em torno desses elementos. Nesta cena em que reclama à mãe sua honra e questiona o compromisso de Zeus com sua causa, não há arrogância por parte de Aquiles, ele busca a realização de *αιδώς* e *νέμεσις*, ou seja, do pudor e da justiça. Pois não é justo que ele, além de morrer jovem, tenha também que morrer desonrado. E, tanto *αιδώς*, quanto *νέμεσις*, “são em Homero conceitos constitutivos do ideal ético da aristocracia” (JAEGER, 2001, p.28). Devemos perceber a significação que estes conceitos têm para o mundo homérico e como são representados, a fim de que entendamos seus valores e significados. A citação abaixo é bastante esclarecedora deste fato:

Os heróis travavam-se mutuamente com respeito e honra constantes. Assentava nisso toda a sua ordem social. A ânsia de honra era neles simplesmente insaciável, sem que isto seja característica moral peculiar aos indivíduos como tais. Era natural e indiscutível que os heróis maiores e os príncipes mais poderosos exigissem uma honra cada vez mais alta. Ninguém receia, na Antiguidade, reclamar a honra devida a um serviço prestado. (JAEGER, 2001, p. 31)

Como vemos, é natural dos heróis buscarem sua *τιμή*, a fim de alcançarem a *ἀρετή*, e isso, para os gregos, não se confunde com vaidade, mas, pelo contrário, relaciona-se à aspiração do valor pessoal. Na *Odisséia*, como já foi dito, essa *ἀρετή* está relacionada à virtude intelectual, e não guerreira, como ocorre na *Ilíada*. Por isso Odisseu destaca-se como o *πολύμητις*, o muito astuto, que remete a um valor intelectual, diferentemente do epíteto de Aquiles, *ἄριστος ἀχαιῶν*, o melhor dos aqueus, que se refere a sua qualidade guerreira, de superioridade de batalha em relação aos demais.

Além de observarmos essa modificação conceitual que existe na *ἀρετή* da *Ilíada* para a *Odisséia*, vê-se também nesta a busca da glória feita através da sobrevivência, e não da morte, como ocorre na *Ilíada*. Aquiles, por exemplo, pretende, para ser imortalizado, morrer em campo de batalha, já Odisseu busca não só viver, mas sobreviver a todos os obstáculos, para que, em sua casa e em sua pátria, alcance a glória domiciliar. Esses fatos são importantes

para que enxerguemos a não homogeneidade nas representações e significações homéricas, e devem ser compreendidos em sua completude e diversidade. O mundo grego representado por Homero não é homogêneo, assim sendo, também não pode ser homogêneo o mundo homérico de que tantos falam.

A respeito da religiosidade, Walter Friedrich Otto, em *Os deuses da Grécia* (2005), diz haver em Homero uma clara e natural expressão religiosa. Neste mundo de Homero, vê-se também a organização divina, a partir da religião olímpica que era, segundo Otto, mais paternalista, diferente da primordial relacionada à *Γαῖα*, a Terra e, portanto, mais ao feminino. Otto diz-nos também que, no mundo homérico, o contato com o morto não vai significar contaminação, ao contrário do que começa a ocorrer nas tragédias gregas. Ao fazer uma comparação entre Hesíodo e Homero, ou seja, dois representantes do mundo grego arcaico, Otto observa que, em Hesíodo, temos narrativas mais próximas do fantástico do que em Homero. Segundo o autor, Hesíodo aproximar-se-ia do fantástico, com suas narrações sobre o surgimento do universo, dos deuses, dos poetas, enfim. Já Homero, ao contrário, poupar-nos-ia de descrições mais próximas do fantástico. Para exemplificar sua tese, Otto cita o fato de que Atena, mesmo epitetada por *ὄβριμοπάτερ*, ou seja, a filha do pai poderoso, não terá, em nenhum momento, descrição do seu nascimento; Atena, como sabemos, é concebida a partir da cabeça do próprio pai, Zeus, inclusive, já nascendo adulta e armada. Homero pode até não descrever este episódio, mas Hesíodo o faz na *Teogonia*. Vejamos o excerto abaixo:

Ζεὺς δὲ θεῶν βασιλεὺς πρώτην ἄλοχον θέτο Μῆτιν  
 πλεῖστα θεῶν εἰδυῖαν ἰδὲ θνητῶν ἀνθρώπων.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἤμελλε θεὰν γλαυκῶπιν Ἀθήνην  
 τέξεσθαι, τότε ἔπειτα δόλωι φρένας ἔξαπατήσας  
 890 αἰμυλίοισι λόγοισιν ἔην ἐσκάτθετο νηδὺν  
 Γαίης φραδμοσύνησι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος·  
 (...)

925 Αὐτὸς δ' ἐκ κεφαλῆς γλαυκώπιδα γείνατ' Ἀθήνην,  
 δεινὴν ἐγρεκύδοιμον ἀγέστρατον ἀτρουτώνην  
 πότνιαν, ἧι κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε·  
 Ἥρη δ' Ἐφαιστον κλυτὸν οὐ φιλότητι μιγεῖσα  
 γείνατο, καὶ ζαμένησε καὶ ἤρισε ὦι παρακοίτηι,  
 ἐκ πάντων τέχνησι κεκασμένον Οὐρανίωνων.<sup>6</sup>  
 (Teogonia, 886-891/924-929)

<sup>6</sup> Texto disponível em [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Hesiodos/hes\\_theo.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Hesiodos/hes_theo.html); acessado em 22 de abril às 20:48 hs.

Zeus rei dos Deuses primeiro desposou Astúcia  
 mais sábia que os deuses e os homens mortais.  
 Mas quando ia parir a Deusa de olhos glaucos Atena,  
 ele enganou sua entranhas com ardil,  
 890 com palavras sedutoras, e engoliu-a ventre abaixo,  
 por conselhos de Terra e do Céu constelado.  
 (...)

925 Ele próprio da cabeça gerou a de olhos glaucos  
 Atena terrível estrondante guerreira infatigável  
 soberana a quem apraz fragor, combate e batalha.  
 Hera por raiva e por desafio a seu esposo  
 não unida em amor gerou Hefesto  
 nas artes brilho à parte de toda raça do Céu.<sup>7</sup>

Ainda segundo Otto, em Homero, temos, pela primeira vez, uma idéia clara a respeito do destino humano. Por isso, no Canto XXII da *Ilíada*, Atena, ao impelir Heitor ao combate com Aquiles, não o faz agir assim apenas por desafio, mas também para ajudá-lo a cumprir seu destino, como bem explica Otto, “O divino se faz demoníaco para quem foi chamado pelo destino.” (2005, p. 252).

Otto chama-nos a atenção para outro aspecto importante na representação homérica, a respeito da significação das Moiras e as diferenças de posicionamento em relação a elas por parte de Hesíodo e Homero. Desta maneira, as Moiras, referidas por Hesíodo, na *Teogonia*, fazem parte do mundo grego arcaico, e cada uma cumpre uma função específica, Cloto tece o fio da vida, a Láquesis mede e a Átropos corta.

Na *Teogonia*, elas são sempre referidas no plural, Moiras, e são representadas como aquelas que nos dão bens e males, ou seja, dão a parte que nos cabe, e esta pode ser boa ou má. Elas aparecem nomeadas também por Quereres, Erínias, sempre no plural, estão sempre presentes em nascimentos, mortes e casamentos e são perseguidoras implacáveis daqueles que cometem crimes de sangue, derramando sangue de parente. Em Homero, ao contrário, essa representação do destino é realizada no singular, *Μοῖρα*, e está relacionada às determinações negativas de morte, quinhão, catástrofe, destino – esta observação pode ser feita, principalmente, na *Ilíada*. Na *Odisséia*, contudo, observamos uma exceção, pois, apesar de serem unificadas, daí a utilização do singular, elas serão responsáveis pela determinação do destino de Odisseu, e este está destinado a alcançar a meta traçada. Mesmo assim, apesar da *Μοῖρα* ter-lhe destinado bens futuros, Odisseu terá que passar por inúmeras dificuldades até

---

<sup>7</sup> Tradução de Jaa Torrano (2009).

que possa retornar ao lar. Até porque, em Homero, o caráter da *Μοῖρα* é restritivo. Assim, mesmo para Odisseu, ela prescreve, em muitos momentos, que ele voltará, mas ainda não até que venha a sofrer e cumprir todos os desígnios.

Na época homérica, segundo Otto, vemos também a representação de perda do culto ao divino, mais especificamente na *Odisséia*. Como exemplo maior desta situação, em que o culto ao divino mostra-se enfraquecido, constatamos, em VIII, v. 267, a narração, por Demódoco, do caso amoroso entre Ares e Afrodite, servindo de contentamento para os ouvintes, assim, o culto divino é transformado em diversão. Na *Odisséia*, Telêmaco chega a desconfiar se, mesmo com a ajuda de Atena, conseguirá vencer os pretendentes. Esta peculiaridade em Homero é importante, pois influencia produções poéticas posteriores, a exemplo das tragédias, em que o poder divino será questionado.

Sobre as variadas representações culturais que faz Homero do mundo grego arcaico, sabemos que ela não é uniforme, mesmo sendo a micênica a realidade central da épica homérica. Desse modo, diz-nos Denys Page (1977), acerca da heterogeneidade mimetizada por Homero, que “quando nos voltamos para o ambiente político e social de Homero, a dificuldade estar em ele nos parecer um quadro composto, com elementos de civilizações diferentes” (PAGE, 1977, p. 19). Assim, temos, nas obras homéricas, todo um arcabouço de representações e evoluções do mundo grego, sejam estas religiosas, culturais, lingüísticas, dos versos, dos mitos heróicos, sejam divinas entre outras.

## 1.2 Apresentação da *Odisséia*

A respeito da literatura grega, podemos identificar, no geral, três momentos básicos de produção literária ocorridos antes de Cristo, são eles: o Período Arcaico, que se inicia no século VIII a.C e termina em V a.C; o Período Clássico, de V a.C ao século IV a.C, e o denominado Período Alexandrino, iniciado em IV a.C, e estendendo-se até III a.C.

O Período Arcaico (VIII – V a. C.) é o iniciador da literatura ocidental, marcado notadamente por forte influência da oralidade, dos rapsodos e aedos. Nesse período, são compostas as obras iniciadoras de toda a literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, e *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo. A visão de mundo dessa época é regida pelas

leis da *θέμις*, para os deuses, e *δίκη*, para os homens; o *μῦθος*<sup>8</sup> explica o mundo e sua organização, os heróis defendem a pátria, a família e sua *τιμή*, a honra, para consagrarem-se com a *ἀρετή* (a virtude guerreira/ intelectual da nobreza).

No Período Clássico (século V – IV a. C.) representa-se o mundo da *pólis*. Nesse período não há a centralização na lei divina dos deuses, *θέμις*, nem na lei divina direcionada aos homens, *δίκη*, como ocorre no mundo arcaico. Agora, há o *νόμος*, a lei escrita que deve nortear os cidadãos da *pólis*. Assim, o *λόγος*, através do discurso e do raciocínio lógico, é quem explica o mundo, sob a reflexão filosófica. A literatura dessa fase representa, por meio das tragédias, o conflito e a fragilidade humana diante desse mundo. Dessa maneira, observar-se-á o conflito entre o *μῦθος* e o *λόγος*, ou seja, os heróis do mundo arcaico estarão em conflito com o novo mundo e suas novas leis. Representam essa fase os tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

No Período Alexandrino (século IV – III a. C.), temos a expansão do mundo grego, através de Alexandre, o Grande (335-323 a. C.), e, aproximadamente, no século III a.C, a construção da Biblioteca de Alexandria, que, como sabemos, reúne uma infinidade de obras de extrema importância, sendo das maiores bibliotecas que o mundo antigo registra. Nesse período, Apolônio de Rhodes produz *Argonáuticas*, por volta de 295 a.C. Mas, logo após, o povo romano, que começa a expandir suas conquistas e domínios pelo mundo, toma a Grécia e, a partir dessa influência, forma a sua própria literatura.

A *Odisséia*, então, composta no século VIII a.C, pertence ao chamado Período Arcaico (VIII – V a. C.) da literatura grega. Sua autoria é atribuída a Homero, e sabe-se que foi produzida posteriormente à *Ilíada*, apesar de não podermos determinar com certeza qual o período de produção de ambas. Contudo, de acordo com Jaeger, observamos que “do ponto de vista histórico, a *Ilíada* é um poema muito mais antigo. A *Odisséia* reflete um quadro muito posterior da história da cultura.” (JAEGER, 2001, p. 37). Na *Ilíada*, temos como eixo central da narração a ira funesta de Aquiles, sua retirada e retorno aos combates na Guerra de Tróia. Já na *Odisséia*, o eixo está no retorno de Odisseu à sua pátria e os combates que irá travar com os pretendentes, que, após sua saída para a Guerra de Tróia, invadem a sua casa, banqueteam-se diariamente, pretendendo casar com a sua esposa e apossar-se de seus bens.

---

<sup>8</sup> Conforme nos esclarece Vernant, em *La grèce ancienne: du mythe à la raison* (1990, p. 9-11), em grego arcaico, *μῦθος* significa palavra, discurso, mas, a partir das discussões filosóficas do século V a.C, passa a figurar em oposição a *λόγος*, designando, então, a palavra pronunciada sem reflexão racional, contrariamente a *λόγος*, que passa a ser o discurso racional; diferenças estas que não existiam no mundo grego arcaico.

Odisseu enfrenta muitos obstáculos, a fim de que possa retornar ao lar, após vinte anos afastado. E, ao voltar, vê que, desde então, muitas coisas aconteceram: seu filho, que quando ele saíra era apenas uma criança, cresceu; sua mãe faleceu de saudades; seu pai preferiu a reclusão; sua esposa, para ludibriar os pretendentes, de dia, tece uma mortalha para Laertes e, à noite, desfaz-a. Em suma, o seu palácio encontra-se invadido por pretendentes que não respeitaram os dons da hospitalidade, e, por isso, serão punidos.

Realizando uma análise comparada entre a *Iliada* e a *Odisséia*, podemos observar algumas significativas diferenças. Entre elas, podemos destacar a relação entre o homem e o divino. Na *Odisséia*, por exemplo, os homens possuem maior consciência dos atos e independência em relação aos deuses, tanto que há pouca interferência divina. Não pretendemos dizer não haver presença divina na *Odisséia*, tanto que ilustramos algumas dessas aparições: a trama inicia com uma assembléia divina, Palas Atena sempre acompanha Odisseu e/ou Telêmaco, em suas jornadas, e Possidon aparece para vingr-se para vingar-se de quem feriu seu filho, Polifemo. Contudo, percebe-se que há uma interferência divina menor, se compararmos com a *Iliada*. Para este fato, é bem ilustrativa a fala de Zeus, abrindo a Assembléia dos Deuses, no Canto I, da *Odisséia*, sob o argumento de que os homens erram e culpam os deuses por suas falhas. Vejamos:

35 ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώωνται  
 ἐξ ἡμέων γὰρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἳ δὲ καὶ αὐτοὶ  
 σφῆισιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,  
 ὡς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδῶα  
 γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα.<sup>9</sup>  
 (*Odisséia*, I, 32-36)

35 Oh, grandes deuses! Agora os mortais culpam os deuses.  
 Pois de nós, dizem vir a causa de todos seus males, quando  
 eles mesmos, por suas loucas presunções, suportam dores, contra o destino,  
 assim também Egisto, contra a decisão do destino, do Atrida  
 desposou a mulher legítima e o matou, depois do seu retorno.

Na *Iliada*, ao contrário, temos a aparição e interferência de diversos deuses, em diversos momentos da narrativa a fim de favorecerem seus aliados: Apolo, Atena, Hera, Posídon, Ares, Afrodite. Após eles terem lutado a favor dos seus protegidos, Zeus, no Canto VIII, poríbe que eles atuem no campo de batalha, vindo a liberá-los, no Canto XX.

<sup>9</sup> Texto retirado de [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od01.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od01.html), às 11:00hs, de 15 de julho

Como vimos, na *Iliada*, os deuses estão o tempo todo a intervir a favor dos seus. Uma outra característica desta obra, e que difere em relação à *Odisséia*, está no relato e representação social. Isto ocorre porque, na primeira, há uma maior restrição em relação aos grupos sociais representados na obra, em especial, a aristocracia. Já a segunda possui um quadro social mais amplo, aparecendo a representação não só da aristocracia, como também de pessoas de outra classe, como porqueros, mendigo, criadas, enfim. A representação de embates é mais acentuada na *Iliada* que na *Odisséia*, por isso:

O mais antigo dos poemas mostra-nos o domínio absoluto do estado de guerra, tal como devia ser no tempo das grandes migrações das tribos gregas. A *Iliada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heróico da *areté*. (...) A *Odisséia*, ao contrário, tem poucas ocasiões para descrever o comportamento dos heróis na luta. (BRANDÃO, 1998, p. 40)

A caracterização dos heróis principais Aquiles, da *Iliada*, e Odisseu, da *Odisséia*, também forma outro ponto de divergência entre os poemas. Como sabemos, o primeiro herói distingue-se por sua habilidade guerreira, enquanto o segundo por sua habilidade com o pensamento, inteligência. Albin Lesky, comparando os dois personagens, resume de forma esclarecedora a diferença entre eles, dizendo-nos que há “uma prudente reflexão frente a uma nobre imoderação, um hábil espírito de conciliação face a uma brusca aspereza, um prudente cálculo do procedimento mais oportuno, face à corrida precipitada pelo caminho mais curto.” (LESKY, 1995, p. 60)

Em relação à estrutura da *Odisséia*, comparando-a com a da *Iliada*, diz-nos Aristóteles, no capítulo 24, verso 1458b, da *Poética*, que aquela é bem mais complexa, até mesmo por ter cenas de *ἀναγνώρισις*. Este, como sabemos, é um elemento estrutural importante por atribuir mais complexidade ao enredo, e, na *Odisséia*, temos mais de uma ocasião em que aparece *ἀναγνώρισις*. Por exemplo, no Canto XVII, versos 290-327, o cachorro Argos reconhece Odisseu, após vinte anos, e, já cansado e velho, além de toda a emoção pela qual é tomado, vem a falecer. Observemos a cena como ocorre:

300 ἔνθα κύων κεῖτ' Ἄργος, ἐνίπλειος κυνοραιστέων.  
δὴ τότε γ', ὡς ἐνόησεν<sup>10</sup> Ὀδυσσεά ἐγγὺς ἔοντα,

<sup>10</sup> Este verbo *ἐνόησεν* é o aoristo de *νόεω*, que significa conhecer, perceber. Neste caso, é importante entendermos que o aoristo não é tempo verbal, nem modo, e sim aspecto, indicando a ação pontual. Essa

οὐρῆι μὲν ῥ' ὅ γ' ἔσθνε καὶ οὐατα κάββαλεν ἄμφω,  
 ἄσσον δ' οὐκέτ' ἔπειτα δυνήσατο οἶο ἄνακτος  
 ἐλθέμεν· αὐτὰρ ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ,  
 (...)

326 Ἄργον δ' αὖ κατὰ μοῖρ' ἔλαβεν μέλανος θανάτοιο,  
 αὐτίκ' ἰδόντ' Ὀδυσῆα ἐεικοστῶι ἐνιαυτῶι.<sup>11</sup>  
 (*Odisséia*, XVII, 290-327)

Ali jazia o cachorro Argos cheio de carrapatos.  
 Por um lado, como percebeu Odisseu passando próximo,  
 por outro, abanou a cauda e baixou ambas orelhas,  
 depois não pôde de ir para perto do seu senhor.  
 Este, tendo visto isso ao longe, enxugou uma lágrima.  
 Por sua vez, o destino de negra morte levou Argos para baixo,  
 Logo, depois de ver Odisseu após vinte anos.

Outros encontros de reconhecimento também ocorrem ao longo da *Odisséia*, como o de Telêmaco que reconhece o pai, quando este, por orientação de Atena, aparece para o filho em sua forma original (Canto XVI, versos 180-219), o da ama Euricléia, que reconhece Odisseu por meio de uma cicatriz (Canto XIX, versos 467-500); Penélope também reconhece o esposo, quando este revela ter construído o próprio leito ao casarem (Canto XXIII, versos 181-206); e Laertes, pai de Odisseu, reconhece o filho quando este lhe indica todas as plantas que há na propriedade (Canto XXIV, versos 320-346).

Como pudemos ver, a *Odisséia* possui suas peculiaridades em relação à *Iliada*, inclusive, nas representações sociais, e todas essas convergem para a afirmativa de que ela foi escrita posteriormente. A modificação do sentido da *ἀρετή*, a ampliação nas representações sociais, a relação com os deuses, a caracterização dos heróis principais, a complexidade estrutural e o ponto de vista histórico são alguns exemplos de diferenças existentes entre as duas épicas homéricas. Por isso, não podemos referir-nos às épicas homéricas englobando-as num todo homogêneo, até porque, numa análise mais específica, observamos diferenças relevantes, apesar de possuírem ligações claras uma com a outra.

---

peculiaridade do verbo grego explica-se através do verbo indo-europeu, cujas formas indicavam apenas a noção de aspecto. E eram três as noções de aspecto: o imperfectivo, o perfectivo e o pontual (FARIA, 1958). O primeiro designava a ação era inacabada; o segundo a ação acabada e o terceiro a ação pontual, por isso é bastante usado em narrativas. Na citação acima, Homero utilizou-se da forma do aoristo *ἐνόησεν*, que traduzimos por “percebeu”, ou seja, indicando um fato pontual (aoristo), do momento em que o cachorro reconhece Odisseu, numa ação que nem está acabada (perfectivo), nem inacabado (imperfectivo).

<sup>11</sup> Texto disponível em

[http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od17.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od17.html)

A explanação que fizemos tem como objetivo contextualizar, situar e caracterizar o nosso objeto de pesquisa, o Canto XI da *Odisséia*. Tais referências são relevantes para que compreendamos o seu todo, e, assim, mais facilmente, seja compreendida a nossa análise específica, que é analisar o trágico na *Odisséia*, mais especificamente, no Canto XI.

### 1.2.1 A Estrutura do poema

Como já dissemos, A *Odisséia* enquadra-se no Período Arcaico (VIII – V a. C.) da literatura Grega e, portanto, possui marcas da oralidade, como a repetição e o uso de epítetos, além de ter, a partir do *μῦθος*, as explicações dos fatos. Essa sociedade retratada tem na *ἀρετή* a distinção de excelência do nobre, principalmente por meio do seu herói principal Odisseu, só que mais especificamente relacionada à virtude intelectual, de inteligência, de astúcia e de prudência.

De estrutura complexa e narrada *in medias res*, a *Odisséia*, naturalmente, condiz com os aspectos estruturais da epopéia, e que são descritos por Aristóteles no momento em que a compara com a estrutura da tragédia. Mas, para que possamos entender a estrutura da epopéia, faz-se necessário que entendamos, primeiramente, o que ela significa. Esta denominação é oriunda do termo grego *ἔποποιία*, e serve para designar genericamente a poesia épica. Esta palavra, como indica Romizi (2007), é formada por *ἔπος*, que significa palavra, o que é dito; esta, por sua vez, relaciona-se ao verbo *ἔπω*, dizer, cantar, nomear, e a *ποιέω*, verbo temático que significa criar, produzir. Estes nomes possuem o mesmo radical das palavras *ποίησις* e *ποιητής*, a primeira refere-se à criação poética, e o segundo ao criador da poesia. A partir desse referencial etimológico, podemos entender *ἔποποιία* não simplesmente como poesia épica, como genericamente definem muitos dicionários, mas como o canto (*ἔπω*) daquilo que fora criado (*ποίησις*) pelo poeta (*ποιητής*), daí a formação de epopéia (*ἔποποιία*).

Assim, entendido agora o que designamos como epopéia, podemos compreender melhor a sua estrutura delineada primeiramente por Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo define a tragédia e, para tanto, realiza um estudo comparativo com a comédia e com a epopéia. A partir dessa comparação, podemos extrair o entendimento sobre a estrutura e as características

da epopéia, já que, em alguns momentos, ela se assemelha e, em outros, diferencia-se da tragédia, objeto central da análise aristotélica.

Segundo Aristóteles, a tragédia e a epopéia possuem uma semelhança em relação aos objetos da imitação, isto porque em ambas imitam-se seres superiores, os heróis, a aristocracia, enquanto que, na comédia, são imitados os chamados seres inferiores e todas as suas características risíveis. Homero, assim como os tragediógrafos, teria cantado com unidade de ação. Assim, explica Aristóteles, no capítulo VII da *Poética*, que Homero, em suas epopéias, delinea um argumento único, agrupando-o com episódios que convergem para o seu eixo; por isso, não canta toda a Guerra de Tróia nem, muito menos, todos os acontecimentos da vida de Odisseu. Apesar de que, para Lesky (1995), há na *Odisséia* algumas discussões sobre a sua unidade, principalmente em relação à Telemaquia, que vai do Canto I ao IV, e que alguns pensam ter sido uma parte ou um acréscimo. Todavia, mesmo diante dessas controvérsias, Lesky diz-nos que nos importa saber que ela “dá voz a uma força de composição e uma mestria de narração que só se encontram nas grandes obras de arte. Nesse sentido, também ela constitui uma unidade. (LESKY, 1995, p. 71).

Continuando a definição sobre os gêneros, no capítulo XXIV, Aristóteles diz que a epopéia difere da tragédia em relação ao emprego e dimensão do metro, como também pela extensão, já que a tragédia deve limitar seus fatos a um período do sol, enquanto a epopéia não tem duração limitada; em contrapartida, assemelham-se por tratarem de assuntos sérios.

Como vemos, a partir das comparações realizadas por Aristóteles, na tentativa de elucidar as características da tragédia, acabamos por compreender também a estruturação da epopéia. Dessa maneira, como epopéia, a *Odisséia*, nosso objeto de estudo, realiza imitação de homens superiores, possui argumento único e episódios que o desenvolvem, neste caso, o retorno de Odisseu. Além de não ter limitação de duração, já que, durante toda a epopéia, narram-se fatos ocorridos ao longo de vinte anos.

Somado aos elementos estruturais da épica apresentados por Aristóteles e já exemplificados por nós anteriormente, destacaremos agora, a partir da *Odisséia*, o próêmio, a narração e o epílogo, que são três importantes elementos constitutivos de um texto épico.

O próêmio é composto pela invocação e pela proposição. Na *Odisséia*, ele se encontra nos dez primeiros versos. Através da *Teogonia* (2007), entendemos o porquê da invocação, processo no qual o poeta chama as Musas. Vejamos o trecho abaixo:

25 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·  
ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,

- ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
 ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι.  
 ὡς ἔφασαν κοῦραι μέγαστος Διὸς ἀρτιπέπειαι·  
 30 καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον  
 δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν  
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα.  
 καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,  
 σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεΐειν.  
 35 ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρυῶν ἢ περὶ πέτρων;<sup>12</sup>  
 (Teogonia, 22-35)

Musas olímpíades, vírgens de Zeus porta-égide:  
 “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,  
 sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos  
 e sabemos, se queremos dar a ouvir revelaçõs.”  
 Assim falaram as vírgens do grande Zeus verídicas,  
 por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso  
 colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto  
 divino para que eu glorie o futuro e o passado,  
 impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos  
 e a elas primeiro e por último sempre cantar.<sup>13</sup>

Assim como foi indicado na citação acima, na *Odisséia*, o poeta invocará as Musas, a fim de que o ajudem a cantar o *πολύμητις*, ou seja, o muito astucioso Odisseu. No próêmio da *Odisséia*, como já foi dito, entre o primeiro e o décimo verso do Canto I, encontramos também a proposição do poema e, naturalmente, o seu argumento que é cantar as muitas aventuras e desventuras vividas por Odisseu e seus companheiros durante dez anos, desde que saíram da Guerra de Tróia, até o retorno a Ítaca. Vejamos:

- Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
 πλάγχθη<sup>14</sup>, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄντα κατὰ θυμόν,  
 5 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.  
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ  
 αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,  
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο

<sup>12</sup> Texto disponível em [http://www.hsaugsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S\\_ante08/Hesiodos/hes\\_theo.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S_ante08/Hesiodos/hes_theo.html), retirado às 16:33hs, do dia 27 de abril de 2010.

<sup>13</sup> Tradução de Torrano (2009).

<sup>14</sup> Neste próêmio da *Odisséia*, verificamos que praticamente todas as formas verbais estão no aoristo, são elas: *πλάγχθη*, *ἔπερσεν*, *ἴδεν*, *ἔγνω*, *πάθεν*, *ἐρρύσατο*, *ὄλοντο* e *ἀφείλετο*. Essa constatação lingüística é bem coerente com o teor literário desta citação, até porque, por tratar-se de um próêmio, em que os fatos são anunciados e resumido, ao início da narrativa, entendemos, naturalmente, que não deve haver noção verbal de aspecto acabado (perfectivo) ou inacabado (imperfectivo), já que as ações estão sendo apenas pontualmente assinaladas, daí a pertinência do uso do aoristo.

10 ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.  
 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.<sup>15</sup>  
 (*Odisséia*, I, 1-10)

Musa, conta-me sobre o varão de muitas voltas que muito vagou, depois que saqueou a sagrada cidade de Tróia. Viu as cidades de muitos homens e conheceu sua mente, no mar, padeceu muitos sofrimentos de encontro ao seu ânimo, esforçando-se por sua alma e pelo regresso dos companheiros. Porém, não salvou os companheiros, mesmo lançando-se para isso: Pois pereceram por causa das ações insensatas deles mesmos; Tolos, que devoravam os bois do Hiperiônio Sol. Por outro lado, este os tirou o dia do retorno. Deusa, filha de Zeus, conta para nós, a partir de qualquer ponto.

Já através da narração, que é o desenvolvimento do argumento, são cantadas, ao longo dos vinte e quatro cantos e de seus quase treze mil versos, todas as viagens e encontros de Odisseu, sua estada em Ogígia, a visita à Feácia, onde narra sua visita aos Lotófagos, aos Ciclopes, Éolo, os Lestrigões, Circe, a realização da evocação aos mortos, o encontro com as Sereias, Cila, Caríbdes, os Bois do Sol, até a sua volta para Ítaca, onde efetua a chacina dos pretendentes.

No epílogo, por sua vez, ocorre o fechamento da narrativa com uma nova invocação e com a abertura de perspectiva para um novo canto. Na *Odisséia*, não há uma manifesta invocação às Musas no fim da narração, como temos no início, mas deixa-se abertura para um novo canto que, neste caso, seria o da instalação da paz e da harmonia em Ítaca. Mas a paz para Odisseu e seu povo, mesmo depois de vinte anos de árduos e de intensos trabalhos, só iria se concretizar caso Odisseu, seguindo as orientações de Tirésias, dadas no Canto XI, fizesse uma nova viagem e cumprisse com os desígnios divinos.

Para que melhor possamos entender os episódios ocorridos ao longo da *Odisséia* e o contexto em que se realiza o Canto XI - nosso objeto de análise - abaixo realizamos uma síntese de cada Canto:

**Canto I** - Ocorre a *Assembléia dos Deuses*. Os divinos reúnem-se, com exceção de Posídon, a fim de decidir o regresso de Odisseu a Ítaca, visto que o herói permanece na ilha de Calipso há muito tempo, sem perspectiva de regresso. Fica decidido que ele deve voltar para sua pátria e Atena, disfarçada em Mentis, rei dos Táfios, vai até Telêmaco, filho de Odisseu com

---

<sup>15</sup> Texto disponível em [http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od01.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od01.html), retirado às 21:07hs, de 27 de abril de 2010.

Penélope, para aconselhá-lo e orientá-lo na busca do pai. Neste ínterim, ocorre a *Festa dos Pretendentes* no palácio de Odisseu.

**Canto II** - Telêmaco, exortado por Atena, convoca uma assembléia com os itacenses para solicitar um navio que o levasse a Pilo, cidade de Nestor, e a Esparta, pátria do atrida Menelau, para que pudesse buscar informações sobre o pai. Ele, então, parte escondido de sua mãe, logo após receber um navio de Noémone e de revelar só a Euricléia sobre sua partida.

**Canto III** - O jovem príncipe chega a Pilo acompanhado por Atena, disfarçada de Mentor, e encontram os Pílios no término da realização de sacrifícios ao deus Posídon. Telêmaco dirige-se a Nestor, perguntando por seu pai. As suas respostas não são muito animadoras, apenas faz relatos sobre Tróia, seu retorno com Menelau e o fim trágico de Agamêmnon. Todavia, Nestor auxilia Telêmaco em sua jornada, enviando-lhe para Lacônia com Pisítrato, seu filho.

**Canto IV** - Em Esparta, Menelau recebe Telêmaco com Pisítrato. O Atrida lhes conta sobre o seu retorno dificultoso, a destruição de Tróia, a profecia de Proteu, a tristeza pela morte do irmão Agamêmnon e a estadia de Odisseu na ilha de Calipso. Telêmaco, não tendo obtido as notícias que esperava, prepara-se para retonar. Em Ítaca, ocorre uma assembléia entre os pretendentes, a fim de tramarem uma emboscada para raptar Telêmaco.

**Canto V** – Na segunda *Assembléia dos Deuses*, fica decidido pelo imediato retorno de Odisseu. Atena solicita a Zeus para que Hermes vá a Ogígia, onde Odisseu está retido, e liberte-o. O cronida cumpre. Então, o herói parte em uma jangada que construiu. Já no décimo oitavo dia em que navegava, Odisseu é visto por Posídon que, levanta uma tempestade, destruindo a sua jangada. Odisseu é salvo pelo véu de Ino e chega à ilha dos Feácios.

**Canto VI** - Já na terra dos Feácios, Odisseu é ajudado por Nausícaa, filha do rei dos Feácios. A moça, ao dormir, sonha com Atena a pedir-lhe que fosse lavar roupas no rio. Nausícaa obedece às instruções de Atena e segue com algumas companheiras. Após lavar as roupas, começam a brincar. Odisseu, que dormia, desperta com o barulho e recorre ao auxílio de Nausícaa. Esta lhe concede, oferece-lhe roupas e alimentos. Eles partem para cidade.

**Canto VII** - Seguindo as orientações de Nausícaa, ao chegar ao palácio, Odisseu ajoelha-se aos pés da rainha Arete, para que ela o envie para casa. Alcínoo, o rei dos Feácios, concede

sua solicitação, coloca-o ao seu lado e oferece-lhe comida. Odisseu, sem revelar-se, conta sobre o que lhe ocorreu, desde que partira da ilha de Calipso, até o auxílio de Nausícaa.

**Canto VIII** - Uma assembléia é realizada pelos Feácios para decidirem os meios de devolverem o estrangeiro à sua terra. Decidem pôr a disposição um navio para o seu retorno. Depois, banqueteam-se na casa do rei Alcínoo e jogam do disco. Demódoco, o aedo dos Feácios, começa a cantar a amor de Ares e Afrodite e o cavalo de madeira que penetrou as muralhas troianas. Odisseu derrama lágrimas ininterruptamente. Alcínoo não compreende, desconfia do herói e pergunta o porquê do choro, de onde ele vem e quem ele é.

**Canto IX** - Odisseu revela sua identidade e filiação, iniciando a narração de tudo o que passou, desde a sua saída da guerra de Tróia, no país dos Cíconos, na Maléia, onde um vento forte fez-lhes desviar-se do caminho, indo para a terra dos Lotófagos. Depois, param no país dos Ciclopes, onde o Polifemo devorou seis dos seus guerreiros. O herói, astutamente, consegue escapar.

**Canto X** - Odisseu vai buscar ajuda com Éolo, guardião dos ventos, e recebe dele uma sacola com todos os ventos. O herói dorme. Seus companheiros, pensando haver ouro na sacola, abrem-na, então, os ventos são disparados aleatoriamente. Odisseu acorda e volta para Éolo. Este agora recusa a ajuda e expulsa-os. A narração aos Feácios continua sobre a passagem pela terra dos Lestrigões antropófagos e de Circe feiticeira, em Éeia. Nesta terra, Odisseu, já acomodado, é exortado pelos companheiros para retornar. Circe, como prometera, auxilia-o no retorno e diz para ele ir ao Hades para falar com o adivinho Tirésias.

**Canto XI** - Odisseu narra aos Feácios como chegou à borda do Hades, para consultar Tirésias, e sua evocação aos mortos. Pergunta a Tirésias se voltaria para casa e como deveria proceder. Tirésias dá-lhe todas as informações, diz-lhe, inclusive, que ele conseguirá o retorno à pátria, mas que enfrentará muitas dificuldades. Depois, muitos mortos vão se aproximando de Odisseu, como: sua mãe, Anticléia, e os companheiros de Tróia, Aquiles, Agamêmnon e Ájax.

**Canto XII** - Relata sobre seu retorno, desde o Hades, até Éeia, na ilha de Circe. Esta o adverte sobre os desafios que encontrará e como deve proceder. Então, Odisseu lança-se ao mar. Primeiro, resiste ao belo canto das Sereias, depois passa por Cila e Caríbdes, até chegar à

ilha de Hélio. Nesta, seus companheiros não resistem à fome e alimentam-se com as vacas do deus Hélio; desrespeitado, o deus é vingado por Zeus que fulmina a nau de Odisseu e dos demais. Odisseu narra também como sozinho chegou à ilha de Calipso apenas em uma balsa.

**Canto XIII** - Termina a narração aos Feácios. Impressionados, Alcínoo e os demais oferecem-lhe presentes em sinal de honra. Como havia sido combinado, os Feácios levam Odisseu a Ítaca e o deixam em solo pátrio. Por castigo de Posídon, o navio que o leva é petrificado ao retornar. Atena auxilia Odisseu, aconselha-o sobre a vingança dos pretendentes e desfigura-o em mendigo para não ser reconhecido.

**Canto XIV** - O agora aparente mendigo Odisseu chega à casa de um fiel serviçal, o porqueiro Eumeu. Apesar de não reconhecer seu rei, concede-lhe toda a hospitalidade e o informa sobre o que sofre com os desmandos do palácio, como as coisas estão ocorrendo na cidade e diz que acredita no retorno de Odisseu.

**Canto XV** - Neste canto ocorre o retorno de Telêmaco. O príncipe permanecia ainda no reino de Menelau, mas, em sonho, Atena exorta-o retornar para Ítaca, indicando-lhe o que fazer para evitar a emboscada armada pelos pretendentes. Presenteado por Menelau, Telêmaco parte. Em Ítaca, vai direto para a casa de Eumeu.

**Canto XVI** – Na casa de Eumeu, Telêmaco orienta o porqueiro para que avise a sua mãe do seu retorno. Odisseu e Telêmaco, por obra de Atena, se reconhecem e tramam a vingança dos pretendentes. Eumeu retorna do palácio, após dar a notícia a Penélope do retorno do seu filho.

**Canto XVII** - Odisseu vai com Eumeu para o seu palácio, enquanto Telêmaco conta à mãe o que ocorreu em sua viagem. No pátio do palácio, Argos, o velho cão de Odisseu, reconhece-o, após os vinte anos decorridos, e morre. O rei, disfarçado em mendigo, é insultado por Antínoo, um dos pretendentes.

**Canto XVIII** - A fim de satisfazer os pretendentes, Odisseu luta com Ino, um mendigo, no palácio. Penélope recrimina o tratamento dado ao estrangeiro, questiona a Telêmaco a falta de firmeza diante daquela injustiça. Odisseu, como hóspede, por decisão de Penélope, fica esta noite na sala da casa. Todos vão dormir, depois de beberem e comerem.

**Canto XIX** - Odisseu diz a Penélope ser de Creta e garante que seu esposo irá voltar. Penélope, muito astuta, não acredita na história criada e questiona. Ele responde corretamente, mas ela não acredita que o Rei regressará. Manda que as criadas sirvam bem o hóspede. A ama Euricléia lava seus pés e o reconhece por uma antiga cicatriz. Diante das evidências, o herói confirma a descoberta, mas diz para que ela não o revele.

**Canto XX** - Os pretendentes, novamente, reúnem-se em banquete. Odisseu pede a Zeus que de sua casa surja alguém para ajudar-lhe na vingança, como um sinal de que sairia vitorioso. Zeus faz trovejar e aparece uma criada que lhe conta o presságio. Pede ainda que Zeus sinalize se aquele é o último dia de gozo dos pretendentes em seu palácio. Mais uma vez, Zeus faz trovejar. Odisseu alegre-se e vai conversar com Eumeu e Filício. Os pretendentes banqueteiavam-se.

**Canto XXI** - Atena instiga no coração de Penélope uma atitude para pôr fim àquela indecisão e às regalias dos pretendentes, os quais vinham a sua casa banquetear-se, desrespeitando os dons da hospitalidade. Então, ela corre, pega o arco de Odisseu e diz que casará com aquele que o envergar, retesar a corda e remessar a seta pelos doze orifícios. Os pretendentes vão tentando inutilmente. É a vez de Odisseu, ainda como mendigo. Todos desacreditam, mas eis que ele cumpre o indicado e triunfa sobre todos.

**Canto XXII** – Odisseu revela-se como o senhor de Ítaca e inicia a chacina dos pretendentes. Atena está presente em seu auxílio. Melântio aparece com armas e escudos. Odisseu, abalado, diz a Telêmaco que alguém os traiu. O príncipe revela ser o culpado em deixar a porta aberta e manda fechar a porta. Telêmaco e os fiéis serventes, Eumeu e Filício, partem para vingar-se dos serviçais e de Melântio. O aedo e o arauto são poupados da chacina.

**Canto XXIII** – Euricléia, após a chacina, avisa a Penélope que seu esposo chegara e havia se vingado dos pretendentes. Desconfiada, diz que a ama enlouqueceu. Mas quis ver a chacina e quem a realizou. De frente para Odisseu, permaneceu descrente. Telêmaco acusa a mãe de frieza, mas Odisseu o contém. Ela só acredita no retorno do esposo, quando ele diz como foi quem construiu o leito do casal. Ela, então, abraça-o, saudando seu regresso.

**Canto XXIV** - As almas dos pretendentes são guiadas por Hermes até o Hades. Odisseu vai até seu pai, Laertes, que demora a acreditar em seu retorno e pede um sinal. Odisseu mostra a

cicatriz, nomeia e quantifica cada fruteira do pomar. O pai, convencido, fraqueja os joelhos e vai, em lágrimas, abraçar o filho. Nem tudo está apaziguado, pois, as famílias dos pretendentes mortos realizam uma revolta. Atena intervém para que a ordem seja instaurada.

Objetivando comentar acerca da estrutura da *Odisséia*, vimos, primeiramente, os períodos da literatura grega, com sua duração e especificidade. Depois, a fim que pudéssemos melhor explicar a significação da epopéia clássica, remetemos nosso estudo para a etimologia de epopéia, do grego *εποποιία*, e sua significação. Passamos, então, para as ponderações de Aristóteles sobre a estrutura da epopéia, seu objeto de imitação, duração, suas semelhanças e diferenças em relação à tragédia, a fim de compreendermos, à luz da *Poética*, as peculiaridades do gênero épico. A invocação, a proposição e a narração, as três partes estruturais da épica, também foram referidas por nós, neste tópico, e que foram exemplificados na *Odisséia*. Após identificar os cantos e versos em que cada parte se realiza, fizemos uma síntese de cada Canto. Este último processo foi importante para que pudéssemos destacar os episódios narrados ao longo dessa epopéia, como também para situar o nosso objeto de pesquisa, o Canto XI da *Odisséia*, dentro da obra e do processo sequencial dos acontecimentos que nele se inserem. Por meio dessas etapas constitutivas e construtivas do presente trabalho, acreditamos ter realizado uma apresentação geral sobre a obra na qual se insere o nosso corpus.

### 1.2.2 Odisseu: o herói multifacetado

Antes de iniciarmos nossa discussão sobre o multifacetado Odisseu, pretendemos expor brevemente sobre herói e sua significação no mundo clássico. Buscando as definições do *Le Grand Bailly* (2000), deparamo-nos com a seguinte tradução para *ἥρωζ*: maître, chef, noble, e completa “de tout homme noble par la naissance, le courage ou le talent” (BAILLY, 2000, p. 909); ou seja, o senhor, o chefe, o nobre e “todo homem de descendência nobre, de coragem ou de talento”. Liddell & Scott’s, em *A Greek-English lexicon* (1996), dão-nos a tradução primária *hero* (herói) e exemplificam que “in Homer not restricted to *warriors* but applied to all *free men* of that age, as to minstrel, the herald.” (LIDDEL & SCOTT, 1996, p. 309) Quer dizer, “em Homero, não se restringe apenas aos *guerreiros*, mas se aplica a todo

*homem livre* daquela época, o menestrel, o arauto” (Ibidem). Vale ressaltar que essas definições dos dicionários baseiam-se na vasta literatura do mundo clássico grego, a fim de tentar defini-lo.

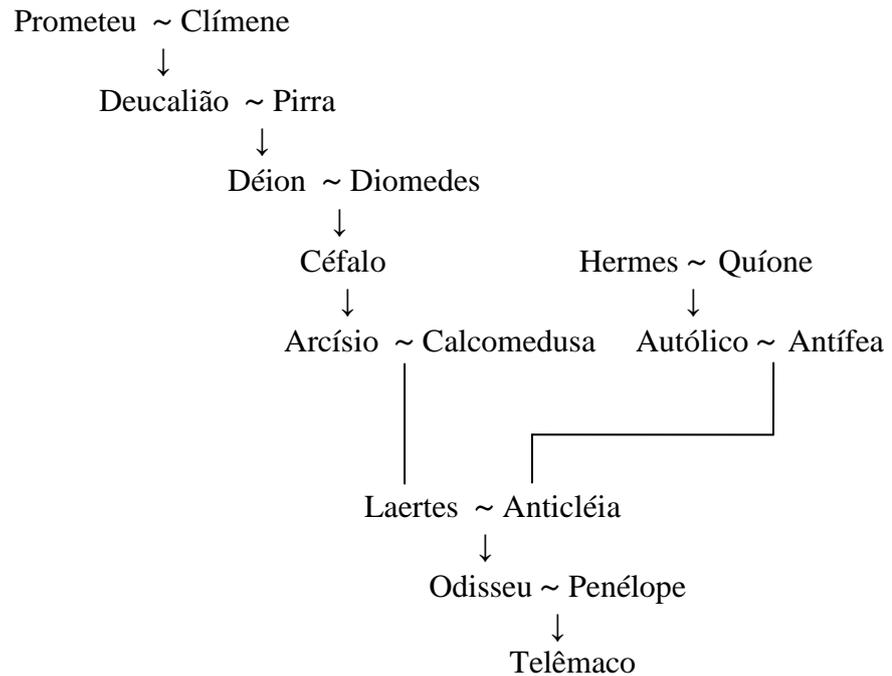
Para compreendermos melhor a significação do herói clássico, veremos também os posicionamentos de Hesíodo e Aristóteles. No mito das cinco raças, presente em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo enumera a existência de cinco raças humanas. A Raça de Ouro, a Raça de Prata, a Raça de Bronze, a Raça dos Heróis e a Raça de Ferro. Como vemos, as raças são nomeadas a partir do valor dos metais ouro, prata, bronze, mas, entre a de bronze e a de ferro, temos a dos heróis. Esta se encontra, especificamente, dos versos 156 ao 172. Hesíodo a define como a os *ἡμίθεοι* (V. 160), os semi-deuses, dos *ἄλβιοι ἥρωες* (V. 172), os heróis venturosos. Uma raça criada por Zeus, mais justa, mais corajosa e de descendência divina, dos que atuaram em Tebas, levando muitos à morte, e outros, em Tróia, por causa de Helena. Diante disso, ao morrerem, os heróis são levados por *Ζεὺς Κρονίδης* (V. 168), o Zeus Cronida, para a Ilha dos Bem-Aventurados.

Aristóteles, na *Poética*, em 1453a, define os heróis como seres de situação intermediária, pelo fato de que nem são virtuosos nem justos em demasia, como também não são tão maldosos, além de pertencerem ao grupo dos que gozam de prestígio e poder, e que são superiores aos homens. Por isso, seriam os personagens ideais da tragédia, mesmo porque, as falhas que cometem são muito mais por consequência de um erro, do que por falha de caráter. Assim, o erro dos heróis, conforme preconiza Aristóteles, é proveniente da ação, e não do caráter do personagem. Além do mais, o fato de ter prestígio perante a sociedade também facilita a realização da empatia do público para com o personagem trágico, e, conseqüentemente, a efetivação da *κατάρσις*<sup>16</sup>.

Odisseu como herói possui os elementos descritos anteriormente. Assim, como é mostrado no *Le Grand Bailly* (2000), é de descendência nobre, um homem de coragem; já segundo Liddlel & Scott (1996) ele é tanto o guerreiro, como também o aedo, basta-nos lembrar dos Cantos VIII, IX, X, XI, e XII da *Odisséia*, quando o herói relata todos os acontecimentos pelos quais passou até o presente momento. Como pressupõe Hesíodo, ele é da raça dos heróis que atuou em Tróia, portanto, é justo e corajoso, de descendência divina. Vale lembrar que Odisseu, filho de Laertes, é descendente da raça de Deucalião, e este, por sua vez, do titã Prometeu. Vejamos abaixo a genealogia de Odisseu:

---

<sup>16</sup> Esse termo aristotélico será melhor discutido por nós no segundo e terceiro capítulos, quando detivermos a nossa análise para a conceituação e análise do trágico.



Além disso, como pressupõe Aristóteles, Odisseu possui, como todo e qualquer herói, prestígio e poder, e seu caráter nem é tão virtuoso, nem tão maléfico. Deste modo, após esta breve elucidação a respeito do herói grego, entendemos que não é aleatório o fato de Odisseu ser o personagem principal e, por isso mesmo, seu nome dá o título de uma das mais importantes obras do ocidente, a *Odisséia*. Esta, como já dissemos, propõe cantar os seus feitos, desde que partiu de Tróia, até seu tão pretendido retorno ao lar. Por tudo isso, Odisseu é um dos maiores e mais completos símbolos do heroísmo clássico – é piedoso, astuto, viril. Além de assumir as funções do herói indo-europeu: sacerdotal, empreendedor e guerreiro, prescritas por Dumézil, em *Mythe et Epopee* (1995). Não iremos nos alongar nestas ponderações, mas, a seguir, comentaremos brevemente acerca das identificações de Odisseu com essas funções.

A primeira função, a sacerdotal, realiza-se a partir do caráter piedoso e temente aos deuses de Odisseu. Para exemplificar, é só nos remetermos ao Canto XII: ao contrário dos seus companheiros, Odisseu não se alimenta dos bois do Sol. Por saber que tal ato ofende uma divindade, ele evita a imprudência da desonra, já seus companheiros cometem a *ὑβρις*, e, por isso, todos eles serão punidos por Zeus.

A segunda, a de empreendedor, dá-se através de seu empreendedorismo de fundador e solidificador de cidades, fato que pode ser observado até mesmo pela busca da glória doméstica, e não em campo de batalha. Lembremos, inclusive, que Odisseu prefere a

mortalidade à imortalidade, bem como renega a eterna juventude oferecida por Calipso, para regressar a Ítaca.

A terceira função do indo-europeu, a de guerreiro, pode ser vista, mais explicitamente, no Canto XXII, entre os versos 401 a 406, quando Odisseu realiza a chacina dos pretendentes, e é comparado a um leão ensanguentado em meio a suas vítimas. Estas compõem um número de cento e dezesseis, já contando com os pretendentes e os servos. Vejamos a referida passagem:

405 εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι,  
αἶματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥστε λέοντα,  
ὅς ῥά τε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο·  
πᾶν δ' ἄρα οἱ στήθος τε παρήϊά τ' ἀμφοτέρωθεν  
αἱματόεντα πέλει, δεινὸς δ' εἰς ὧπα ἰδέσθαι  
ὥς Ὀδυσσεὺς πεπάλακτο πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεύ.<sup>17</sup>  
(Odisséia, XXII, 401- 406)

Então, encontrou Odisseu junto aos cadáveres que havia matado, manchado de sangue e impureza. Do mesmo modo, que um leão, após devorar um boi do campo, vai embora. Todo o seu peito e as mandíbulas, de ambos os lados, tinha ensangüentados, Assim, terrível, nas faces, era de se ver. Deste modo, Odisseu, em cima, tinha manchados as mãos e os pés.

Como já antecipamos em tópico anterior, a *Iliada* e *Odisséia* diferem em alguns aspectos, e um deles é a caracterização do herói. Uma diferença básica é que a glória de Odisseu não se relaciona à morte no campo de batalha. Já para Aquiles, a *καλὸς θάνατος*, a bela morte, deve ser, imprescindivelmente, conquistada em campo de batalha, pois, de outra maneira, o herói não alcançaria a glória eterna. Deste modo, para conseguir a pretendida glória, Aquiles não pode voltar a seu lar, já Odisseu tem de voltar, por isso, Vernant diz que ele é “o homem da lembrança, disposto a aceitar todas as provas e todos os sofrimentos para cumprir seu destino (...) voltar e encontrar-se consigo mesmo” (VERNANT, 2000, p. 36). Assim, é o “herói do retorno” (Ibidem).

Na *Iliada*, por exemplo, por mais que saibamos que o herói principal cantado seja Aquiles, este, em muitos momentos, divide seu posto com outros heróis, os quais, inclusive, têm um momento específico só para serem cantados. Deste modo, no Canto V, temos a arístia de Diomedes, no VII, o combate singular entre Heitor e Ájax, no XI, a arístia de Agamêmnon,

<sup>17</sup> Texto retirado em 30 de abril de 2010, às 10:24hs, de [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od22.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od22.html)

no Canto XVI, os feitos gloriosos de Pátroclo, e no XVII, a arístia de Menelau entre outros. Como se pode ver, cantos serão dedicados à exaltação de outros heróis e dos seus feitos, proporcionando uma descentralização em relação à figura do herói maior, Aquiles.

Na *Odisséia*, ao contrário, temos uma centralização do símbolo heróico a partir de Odisseu. Este conduz o percurso de quase todos os cantos, como eixo de glorificações, salvo em alguns momentos, em que se dá espaço para Telêmaco, a chamada Telemaquia (nos Cantos I ao IV), mas esta não proporciona uma descentralização, e, sim, uma acentuação da centralização, visto que é a saga do filho de Odisseu, assim, constitui o símbolo da descendência heróica<sup>18</sup>.

Símbolo de piedade, de prudência e de respeito ao pudor (*αιδώς*), Odisseu sempre honra as divindades, e esse é o argumento utilizado por Atena para Zeus, ao pedir que Odisseu possa regressar ao lar. No Canto XXII, entre os versos 401 a 416, após ter matado os pretendentes e encontrar-se ensanguentado em meio a todos eles, Odisseu encontra a ama Euricléia, e esta, regozijando-se de alegria, é contida pelo herói. Observemos a ação do prudente Odisseu:

εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι,  
αἶματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥστε λέοντα,  
ὅς ῥά τε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο·  
πᾶν δ' ἄρα οἱ στήθος τε παρηΐά τ' ἀμφοτέρωθεν  
405 αἱματόεντα πέλει, δεινὸς δ' εἰς ὧπα ἰδέσθαι  
ὥς Ὀδυσσεὺς πεπάλακτο πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεν.  
ἦ δ' ὥς οὖν νέκυάς τε καὶ ἄσπετον εἴσιδεν αἶμα,  
ἴθυσέν ῥ' ὀλολύξαι, ἐπεὶ μέγα εἴσιδεν ἔργον·  
410 ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἰεμένην περ,  
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' ὀλόλυξε·  
οὐχ ὅσῃ κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάσθαι.  
τούσδε δὲ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ σχέτλια ἔργα·  
οὐ τίνα γὰρ τίεσκον ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,  
415 οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ὅτις σφέας εἰσαφίκοιτο·  
τῷ καὶ ἀτασθαλίησιν ἀεικέα πότμον ἐπέσπον.<sup>19</sup>  
(*Odisséia*, XXII, 401- 416)

<sup>18</sup> Ver quadro genealógico na página 40.

<sup>19</sup> Texto disponível em [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od22.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od22.html), às 15:00hs, de 15 de julho de 2010.

Então, encontrou Odisseu junto aos cadáveres que havia matado,  
Tendo sido manchado com sangue e impureza. Do mesmo modo,  
que um leão, após devorar um boi do campo, que, em consequência,  
possui todo o peito e as mandíbulas ensangüentadas dos dois lados,  
assim ele se encontra e faz-se ver em direção ao terror.  
Deste modo, as mãos e os pés de Odisseu estavam em cima manchados.  
Então, a ama Euricléia viu os cadáveres e o imenso sangue,  
e, é verdade que atacou a gritar, quando viu o grande trabalho.  
Mas Odisseu a deteve e, decerto, segurou sua agitação.  
Também ele mesmo, tendo falado alto, dirigia-lhe essas palavras aladas:  
Na alma, velha, alegre-te, mas não grita, reprime, pois, para si.  
Não é da lei divina manifestar-se assim sobre os homens que perecem.  
Estes o destino dos deuses submeteu, como também a seus trabalhos  
[funestos.  
Eles não respeitavam nenhum dos homens viventes da terra,  
nem o mau, nem, certamente, o bom; que a eles se apresentou.  
E por essas ações insanas, perseguiu-lhes o destino indigno.

Junito Brandão, em *Introdução ao mito dos heróis* (1998), relata sobre a origem do termo grego *ἥρωες*, que teria sido oriunda da forma do indo-europeu *serva*, relacionada também ao termo latino *seruare*, daí o fato de a palavra herói significar aquele que nasceu para servir. Odisseu cumpre bem esta tarefa de servidor de uma nação, haja vista seu importante papel na Guerra de Tróia, participando da embaixada a Aquiles, idealizando o Cavalo de Tróia e, em seu retorno a Ítaca, estabelecendo a paz e a ordem, junto com Atena, em sua pátria.

Ainda segundo Junito, o herói tem que enfrentar dificuldades em sua trajetória, como também em seu nascimento: ser filho de mortal com imortal, ter educação diferenciada dos demais e passar pelos ritos de formação iniciática e de passagem. No primeiro rito, o herói ausenta-se do pai e/ou da pátria, como faz Telêmaco, no Canto I da *Odisséia*, que, em busca do seu pai, teve que sair de Ítaca, sua pátria; no segundo, o herói realiza seu momento de transição com algum grande feito, como descer ao Hades, desvendar a saída de um labirinto, entre tantos outros. Na *Odisséia*, por exemplo, o rito de passagem do Laertida é realizado no Canto XI, após realizar a *νέκρεια*<sup>20</sup>, e vê-se devidamente pronto e experimentado para saber como fazer e como deve agir para retornar a seu tão pretendido lar.

No geral, como explica-nos Brandão, o herói é representado belo, mas sempre têm algumas deficiências físicas, como o gigantismo em excesso, a exemplo de Hércules, ou estatura baixa demais, como é o caso de Odisseu. Sobre este fato, Charles Beye comenta: “a

<sup>20</sup> Em grego, *νέκρεια* indica o ritual de sacrifício feito aos mortos.

definição tradicional de herói pressupõe em geral beleza física e força. O Odisseu pode ter sido forte, mas parece que não foi nenhum modelo de beleza;” (BEYE, 2006, p. 58).

Até o momento, discutimos características gerais a respeito dos heróis gregos, sejam através das definições básicas, como a dos dicionários, didáticas, como as de Hesíodo, filosóficas e literárias, como as de Aristóteles, sejam as analíticas e teóricas, como as de Junito. Neste percurso, tentamos relacionar as características citadas de heroísmo ao personagem maior da *Odisséia*.

Neste instante, partiremos para uma análise mais específica do perfil de Odisseu representado na *Odisséia*. Para tanto, escolhemos os cinco primeiros versos do seu proêmio<sup>21</sup> e dois dos epítetos de Odisseu, *πολύτροπος* e *πολύμητις*. Esta delimitação faz-se relevante para que possamos abarcar, da melhor maneira possível, o objeto em questão.

Como sabemos, os epítetos são recursos comuns na literatura grega em geral, principalmente na arcaica, por sua ligação com a oralidade. Deste caráter oral provém a importância da utilização de alguns recursos, como por exemplo, o dos epítetos, as repetições, num processo mnemônico. Diante deste fato, Junito Brandão (1998), informa-nos, a partir dos dados colhidos por Lloyd-Jones, que, na épica homérica, há ao todo vinte e oito mil versos, e vinte e cinco mil frases, pequenas ou longas, repetidas. Os epítetos também fazem parte destes recursos mnemônicos, por isso, Junito cita a pesquisa realizada por José Marques Leite, a qual atesta a existência de quatro mil, quinhentos e sessenta epítetos utilizados nos seus dois poemas.

Desta maneira, importante não apenas como recurso literário, como também mnemônico, Homero utiliza-se, além da representação pela ação, dos epítetos para simbolizar os atributos heróicos de Odisseu, ilustrando as características específicas do herói. Selecionamos o proêmio e os dois epítetos já citados, para que, a partir deles, possamos revelar os elementos qualitativos que constituem a formação do Odisseu. Até porque, assim como passa vinte anos distante de sua pátria, seu nome não consta nos vinte primeiros versos, sendo, então, sua referência realizada pela citação de seus feitos e pelo epíteto *πολύτροπος*. Observemos os cinco primeiros versos do proêmio da *Odisséia*:

---

<sup>21</sup> Há um estudo interessante sobre o proêmio da *Odisséia* e que nos auxiliou na construção deste trabalho. Este é intitulado: “Pollú Pollá Pollôn: Multiplicidade no proêmio da *Odisséia*”, de André Malta (USP), e está disponível em: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0328-12052007000100004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0328-12052007000100004)

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, **πολύτροπον**, ὃς μάλα **πολλὰ**  
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·  
**πολλῶν** δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
**πολλὰ** δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,  
 5 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.<sup>22</sup>

Musa, conta-me sobre o herói de **muitas voltas** que **muito**  
 errou, depois que saqueou a sagrada cidade de Tróia.  
 Viu as cidades de **muitos** homens e conheceu sua mente,  
 no mar, padeceu **muitos** sofrimentos de encontro ao seu ânimo,  
 esforçando-se por sua alma e pelo regresso dos companheiros.

Como vemos, o primeiro epíteto utilizado para Odisseu é o de *πολύτροπος*, para o qual Bailly dá a tradução “*qui se tourne en beaucoup de sens*” (BAILLY, 2000, p. 1601), ou seja, o que se volta em muitos sentidos; ou *versatile, astuto*, versátil, astuto, como traduz Romizi (2007). Mas, estudando a formação deste epíteto *πολύτροπος*, observamos que ele é feito pela junção de *πολύ*, expressão adjetiva de quantidade intensificadora, que significa *muito*, mais o substantivo masculino *τροπος*, que significa modo, maneira, atitude, direção. Este substantivo, por sua vez, é originado do verbo *τρέπω*, voltar, tornar, dirigir. Esta retomada ao verbo que origina o epíteto *muito* nos esclarece, visto que Odisseu anda por muitos lugares e volta para os mesmos. Por exemplo, Odisseu sai da Ilha de Circe, no Canto X, e volta, no Canto XI, depois de ter estado na entrada do Hades.

Ao mesmo tempo, além do sentido físico, este epíteto também nos revela o poder de arguição, de habilidade com o pensamento. Este epíteto talvez seja o mais representativo de Odisseu, que, como sabemos, é o herói do regresso, da volta à pátria; sem falar que seus discursos também são cheios de contornos. No Canto IX, com Polifemo, ele diz chamar-se *οὔτις*, *Ninguém*, no verso 366, mas já no verso 455, diz chamar-se Odisseu, revelando seu verdadeiro nome, assim, ele vai e volta em seu discurso. Seria, então, *πολύτροπος*, o de muitas voltas, de muitos contornos, de muitas maneiras, intensificando o caráter maleável e multiforme de Odisseu de adaptar-se às circunstâncias para, no final, sair vencedor. Assim, ele se esconde como o rebanho de Polifemo, é o amante de Circe, o amante de Calipso, o mendigo de Ítaca, o navegante, o hóspede, isto é, muitas figuras para o mesmo herói que, com todas elas, tem a vitória como único objetivo. A exposição semântica do termo *πολύτροπος* nem sempre fica clara nas traduções, o que afeta o sentido tão necessário para uma compreensão do herói e da obra como um todo, vejamos algumas exemplificações:

<sup>22</sup> Os destaques são nossos. Texto retirado às 21:07hs, de 27 de abril de 2010, do site [http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od01.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od01.html)

Musa, reconta-me os feitos do herói **astucioso** que muito peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta. (NUNES, 2009, p. 28)

Ó Musa, fala-me do **solerte** varão, que, depois de ter destruído a cidade sagrada de Tróia, andou errante por muitas terras, viu as cidades de numerosas gentes e conheceu-lhes os costumes; e, por sobre o mar, sofreu no seu coração aflições sem conta, no intento de salvar a sua vida e de conseguir o regresso dos companheiros. (PALMEIRA & CORREIA, 1980, p. 1)

C'est l'Homme aux **mille tours**, Muse, qu'il faut me dire, Celui tant erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte, Celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit, Celui qui, sur les mers, passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre et ramener ses gens.<sup>23</sup> (BÉRARD, 2009, p.1)

Como vemos, as traduções do termo *πολύτροπος* não dão conta do seu potencial semântico, principalmente porque os autores deixam de traduzir o seu qualificador e acentuador *πολύ*. A exceção fica para a tradução de Bérard, que usa a expressão “mille tours”, ou seja, “mil voltas”. Ainda assim, o numeral “mil” não exatamente reflete a expressão grega, já que esta não é quantificada, pois se traduz como “muitos”, “indeterminadamente”. Esquecer ou ignorar a tradução de *πολύ* não é adequado, mesmo porque, se o quisesse, Homero poderia deixá-lo implícito, ou não o ter utilizado, mas, se o fez, é porque considera importante ser dada a ênfase ao substantivo *τροπος*.

Ao longo dos cinco primeiros versos deste proêmio, vemos a repetição dos intensificadores *πολλά*, *πολλῶν*, *πολλά*, fora o *πολύ*, de *πολύτροπος*, que já foi estudado por nós. O primeiro termo, um advérbio, *πολλά*, refere-se à *πλάγχθη*, indicando aquele que muito vagou, errou. O segundo, *πολλῶν*, relaciona-se a *ἀνθρώπων*, para expressar que ele andou por cidades de muitos homens. E o terceiro, *πολλά*, direciona-se

<sup>23</sup> Tradução:

É o homem de mil voltas, Musa, que é preciso me dizer, Este que tanto vagou errante quando, da Trôade, tinha saqueado a cidade santa, este que visitou as cidades de tantos homens e conheceu seu espírito. Este que, sobre os mares, passou por tantas angústias, lutando para sobreviver e o seu povo fazer retornar.

para especificar *ἄλγεα*, ou seja, as muitas dores, sofrimentos pelos quais passou no mar, buscando os seus retornos e o dos seus companheiros. Essa sequência de intensificadores, logo ao início do proêmio, apesar de breve, é uma boa representação da multiplicidade representada ao longo da *Odisséia*, epopéia em que tudo é grandioso, excessivo, sejam os feitos do herói, os locais pelos quais ele passa, sejam também suas dores. Sem falar no seu poder ilustrado pelo primeiro epíteto *πολύτροπος*, que exprime sua capacidade de muitas voltas, o multiforme, ou pelo sentido concreto ou abstrato.

Outro epíteto bastante relevante é o de *πολύμητις*, pois, além de configurar a *persona* de Odisseu, acentua essa qualificação, já que é característico de outros personagens, e evoca nomes importantes como os de Zeus e Atena. Deste modo, Hesíodo, no verso 457 de *Teogonia* (2009), define o pai dos deuses e dos homens como o *Ζῆνά τε μητιόεντα*, ou seja, Zeus astuto, sábio, sagaz. Ainda, na *Teogonia* (2009), Hesíodo conta-nos, dos versos 881 até o 900, que Zeus, aconselhado por Terra, engole Métis, sua primeira esposa, ainda grávida de Atena, para que seus filhos não o destronassem. Desta forma, com a prudência dentro de si, Zeus torna-se ainda mais poderoso. Atena, sendo filha de Métis, também tem a característica da prudência, além de que, o próprio Hesíodo (2009) sempre a compara a seu pai, tanto em poder, quanto em prudência<sup>24</sup>. Segundo Otto (2005), no hino homérico à Atena, Métis a chama de *πολύμητις*. Sem falar que, no Canto XIII, verso 297 da *Odisséia*, a própria Atena compara-se a Odisseu. Isto ocorre quando ela se revela para o herói, e diz que ele é um exímio astucioso, muito sagaz, que consegue tudo o que almeja. Na formação desse epíteto, temos o intensificador *πολύ*, muito, e o substantivo *μητις*, que significa prudência, sagacidade. Assim, o epíteto *πολύμητις*, que evoca e relaciona Odisseu a Zeus e a Atena, significa o de muita prudência, muita sagacidade. E sabemos que ambos os deuses protegem Odisseu em sua errância até retornar à pátria.

Esse epíteto é importante, pois além de relacionar Odisseu às características de Zeus, relaciona-o também ao de sua própria deusa-guia, Atena. Esta é a deusa que acompanha Odisseu, como também seu filho Telêmaco, em toda a sua jornada. Telêmaco, Atena auxilia no rito de iniciação heróica, e Odisseu, em sua longa jornada em busca da glória doméstica<sup>25</sup>. Na própria *Ilíada* (2009), ela já acompanha Odisseu em sua empreitada noturna com

<sup>24</sup> Versos 892 e 898 da *Teogonia*.

<sup>25</sup> A glória que Odisseu busca é a domiciliar, até porque a *κλέος ἄφθιτον*, glória imperecível, ele já havia conquistado ainda em vida. Uma prova disso é que, no Canto VIII da *Odisséia*, entre os versos 499-531, Demódoco canta a construção do cavalo de madeira idealizado por Odisseu. E o Laertida vai às lágrimas, tendo percebido que se tornara mito ainda em vida.

Diomedes, no Canto X, ajudando-os a matar os inimigos e a voltar com segurança para o acampamento. Sob essa proteção divina, Odisseu cumpre sua jornada, retorna ao seu lar após vinte anos, realiza a chacina dos pretendentes e instaura a paz em Ítaca.

Por tudo isso que foi explicitado acerca deste multiforme herói, é que “(...) Odisseu era o modelo supremo para o homem do mundo antigo” (BEYE, 2006, p. 206), além de ser apontado como “o herói mais célebre de toda a antiguidade” (GRIMAL, 2005, p. 458). A fim de mostrar a importância deste herói, trabalhamos, neste tópico, com dois aspectos centrais: no primeiro, fizemos elucidações a respeito da definição e caracterização do herói, sua função no mundo grego, a partir dos estudos de Hesíodo, em *Teogonia* (2009) e *Os trabalhos e os dias* (2008), Aristóteles, na *Poética*, Dumèzil (1995), Junito Brandão (1995). No segundo, fizemos um breve estudo dos cinco primeiros versos do prólogo da *Odisséia* e de dois importantes e ilustrativos epítetos de Odisseu, o *πολύμητις* e o *πολύτροπος*. Tudo isso para poder mostrar a relevância heróica que este personagem tem, não só na epopéia que o retrata, mas em toda a representatividade da literatura clássica.

## 2 O TRÁGICO - ASPECTOS TEÓRICOS E CONCEITUAIS

### 2.1 Uma breve consideração sobre o nosso estudo do Trágico

Antes de iniciarmos nossas ponderações teóricas e conceituais a respeito do trágico, consideramos importante elucidar que iremos fundamentar nossas discussões, a partir dos preceitos aristotélicos do trágico, presentes na *Poética*. Contudo, reconhecemos que este autor, assim como diz-nos Albin Lesky (1996), não nos deixou tão claro esses aspectos. Vejamos:

Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas do campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. (LESKY, 1996, p. 21)

Lesky coloca-nos a exposição de maneira clara: foram os gregos que nos legaram o trágico, legado esse importantíssimo, todavia não deixaram para posteridade o desenvolvimento e a interpretação desse trágico, ou seja, nenhuma “teoria do trágico”. Apesar de que, ele próprio, ao longo de *A tragédia Grega* (1996), percorre os elementos trágicos presentes na *Poética*. E, para esclarecer esses aspectos que não estão desenvolvidos em profundidade por Aristóteles, outros autores, além do já citado Albin Lesky, também se dedicam ao desvendamento da significação do trágico, a citar: Jean Pierre Vernant, Pierre Grimal, Jacqueline de Romilly, Anatol Rosenfeld, Junito Brandão e Sandra Luna. A seleção destes autores realiza-se através de critérios que levam em consideração a adequação ao nosso trabalho.

Acreditamos ser importante fazer esta ressalva, pois, como se sabe, muitos trabalhos foram realizados sobre o trágico, principalmente, pelos filósofos alemães, legando-nos uma “filosofia do trágico”. Esta foi realizada por autores como Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Schiler. Todos eles detiveram parte de seus estudos para entenderem a manifestação do trágico. Reconhecemos as contribuições dadas por cada um, mas, no presente trabalho, delimitamos alguns autores por considerarmos mais adequados ao nosso objetivo central, que

é analisar o trágico já existente na épica, especificamente, no Canto XI da *Odisséia*, a partir dos encontros que Odisseu tem no Hades.

Ao longo deste capítulo, desenvolveremos três eixos do trágico que serão importantes para a compreensão e embasamento de nossa análise: “O trágico e a tragédia”, “O trágico na *Poética*” e “A busca do trágico - outras acepções teóricas”. No primeiro, discorreremos sobre as diferenças e especificidades da tragédia e do trágico; no segundo, sobre os conceitos do trágico já referidos por Aristóteles na *Poética*, interpretando-os, a partir da tradução de excertos extraídos do original; no terceiro, iremos expor e discutir os estudos de outros autores sobre o trágico clássico, sempre observando sua aplicabilidade à nossa análise central, que será desenvolvida, especificamente, no capítulo subsequente.

## 2.2 O trágico e a tragédia

No momento em que começamos a discutir sobre as questões da tragédia e do trágico, desde o início, nos é imposto, mesmo que indiretamente, o dilema da anterioridade de um ou de outro. Assim, perguntamo-nos: quem teria vindo primeiro? A tragédia ou o trágico? Aparentemente, eles são indissociáveis, tornando difícil definir quem veio primeiro e a delimitação onde um inicia e o outro termina. Até que ponto ser-nos-ia possível contemplar trágico sem tragédia ou, ainda mais, tragédia clássica sem o trágico? Diante destas interrogativas, já adiantamos que a realização daquele (trágico sem tragédia) é viável, ao contrário deste (tragédia clássica sem trágico), em que sua estrutura prescinde do elemento trágico, como já bem nos disse Aristóteles, na *Poética*, inclusive, para a efetivação da *καθάρσις*<sup>26</sup>.

Para que possamos entender essa dita viabilidade de trágico sem tragédia e a inviabilidade da tragédia clássica sem o trágico, iremos discorrer sobre a origem, a conceituação e a significação que eles possuem dentro do contexto da literatura clássica grega.

A palavra *τραγικός* tem, como sentido geral, aquilo que concerne à tragédia, ou, até mesmo, ao ator ou ao poeta trágico, algo de natureza grave, majestosa, poética, assim nos

---

<sup>26</sup> Sabe-se que, a respeito deste termo grego, existem algumas discussões, as quais serão expostas no decorrer do trabalho. Por hora, basta-nos compreender que este termo, oriundo do verbo *καθαίρω*, tem como sentido primário o significado médico de purgação, além de ter uma acepção religiosa de purificação.

define A. Bailly (2000) e Liddlel e Scott (1996). Mas, a partir de uma perspectiva etimológica, indicada por Renato Romizi (2001), *τραγικός*, com o radical de *τραγός* (bode) e o sufixo adjetivo *ικός*, significa, primordialmente, o que é próprio do bode, ou semelhante ao bode. Contudo, considerando as utilizações deste nome no cenário da literatura grega clássica, com o surgimento das tragédias, *τραγικός* passa a significar também o trágico, elemento próprio da tragédia, vista aqui como gênero literário, e não como manifestação de ritual religioso, que, inclusive, deu origem a sua nomeação. Todavia, veremos estes aspectos mais à frente quando formos tratar, especificamente, da tragédia.

Como vimos, o aspecto etimológico não nos esclarece por completo os enigmas do trágico, todavia, já nos dá pistas de sua significação e origem. Podemos entender que o *τραγικός* está ligado ao símbolo do bode, este que, por sua vez, passa a ser relacionado ao gênero literário da tragédia (do grego *τραγωδία*, ou seja, canto do bode). E, sendo o bode símbolo do sacrifício realizado a Dioniso, dentro de um ritual religioso importante socialmente, podemos entender porque ambos, tanto o trágico, quanto a tragédia, estão envoltos em uma ação grandiosa.

Em nossa pesquisa bibliográfica, os estudos sobre o trágico que encontramos estão dentro dos estudos da tragédia, numa intrínseca relação, que tanto pode ser benéfica, como pode também não nos beneficiar, por acreditarmos nem sempre ter sido assim. O trágico, como desenvolveremos a seguir, já se manifestava socialmente entre os gregos e em suas artes desde muito cedo, ao contrário da tragédia, que só viria a existir, a partir do século V a.C.

Diante dos estudos a respeito do trágico clássico a que já nos referimos, destacamos o trabalho realizado por Sandra Luna, em *Arqueologia da ação trágica* (2005). Neste, temos algumas considerações sobre a existência do trágico antes da tragédia, o que pode ser comprovado por estudos antropológicos, verificando-se que “não surpreende o adentramento precoce do trágico na tessitura das artes verbais.” (LUNA, 2005, p. 29). Um exemplo bastante claro dessa pré-existência do trágico, não só na perspectiva social mas na produção literária, são as epopeias homéricas, pois é fato que:

(...) Homero convida-nos a ponderar gravemente sobre o trágico fim da existência humana. Contudo, a despeito do tratamento refinado de elementos trágicos na épica grega, não parece ser exatamente “trágico o efeito pretendido pelo poeta”. (Ibidem)

Assim, apesar de o trágico, como diz a autora, não ser objetivo de Homero, é inegável que, nas duas primeiras obras de nossa literatura ocidental, precursoras de tantas

categorias literárias, inaugura-se também o trágico, mesmo que “a estrutura da ação na narrativa épica dispersa o efeito trágico em favor de outros efeitos.” (LUNA, 2005, p. 30) Compartilhamos com esse pensamento de que Homero realiza a dispersão do trágico, e isso ele faz utilizando-se de recursos como a modificação de uma cena trágica para outra sem tragicidade, diluindo a tragicidade da cena anterior. Entre tantos exemplos desse fato, podemos citar o Canto XXIV, no qual Príamo não só pede o resgate do corpo do seu filho Heitor, como também beija a mão do assassino de seu filho, Aquiles (v. 506). Este concede o pedido feito pelo rei dos troianos e convida-o para um banquete. Vejamos:

ἦ ῥα, καὶ ἐς κλισίην πάλιν ἦϊε δῖος Ἀχιλλεύς,  
 ἔζετο δ' ἐν κλισμῶι πολυδαιδάλωι ἔνθεν ἀνέστη  
 τοίχου τοῦ ἐτέρου, ποτὶ δὲ Πρίαμον φάτο μῦθον·  
 υἱὸς μὲν δὴ τοι λέλυται γέρον ὡς ἐκέλευες,  
 600 κεῖται δ' ἐν λεχέεσσ'· ἅμα δ' ἠοῖ φαινομένηφιν  
 ὄψαι αὐτὸς ἄγων· νῦν δὲ μνησώμεθα δόρπου.<sup>27</sup>  
 (*Iliada*, XXIV, 596-601)

Dizia e, em seguida, o divino Aquiles volta para o seu acampamento; sentou-se em seu alto trono e, então, fez-se ficar do outro lado do muro, diante de Príamo, a quem declarou o discurso: Velho, como incitavas, o seu filho foi libertado para ti, está colocado em um ataúde. Que tu o revejas raiando a manhã, ao mesmo tempo, conduzindo-o. Mas, nesse instante, pensemos no banquete.

Nesta cena e nas outras que a antecedem, temos a realização do pedido de Príamo pelo resgate do filho morto e ultrajado. Nesta passagem, o aspecto comovente poderia desencadear no trágico, mas Homero não a intensifica, e, sim, atenuando a manifestação do sentimento trágico, dirige a cena para uma celebração, simbolizada pelo banquete. Segundo informa-nos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), o banquete é um símbolo universal que representa a aliança, um rito comunal, de participação social envolta e direcionada a um mesmo projeto, geralmente festivo. Reconhecemos também que nem sempre o banquete ocorre numa situação comemorativa, apesar de geralmente ser assim, e a citação acima é bem ilustrativa disso. Ainda que sejam inimigos, Príamo e Aquiles celebram um pacto de respeito, e não uma festividade. Mas, de todo o modo, tal conciliação, representada pelo símbolo do banquete, ameniza o conflito, este que, por sua vez, atenua o trágico.

Deste modo, concordamos que o autor da *Odisséia* “não alimenta o trágico” (Ibidem, p. 31), até mesmo porque “(...) mal começamos a experimentar a dor, somos

<sup>27</sup>Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_il24.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_il24.html), às 10:18hs, de 12 de julho de 2010.

convidados a mais um dos banquetes de Homero (...)” (LUNA, 2005, p. 34). Contudo, além de ser natural, é bastante coerente da parte do Homero não se aprofundar no efeito trágico, não o objetivando, pois, ao invés de ter produzido o gênero épico, ele teria legado-nos uma incipiente tragédia. Isso ocorre porque, como sabemos, o objetivo da épica relaciona-se à exaltação dos grandes homens e de seus magnos feitos, logo, não seria coerente Homero direcionar-se, unicamente, ao trágico. Tal fato seria uma relevante incongruência estrutural com o gênero épico, com o qual produziu duas notificadoras obras que exaltaram as ações de Aquiles e Odisseu, respectivamente, a partir da *Ilíada* e da *Odisséia*.

Todavia, já encontramos nas épicas de Homero uma forte e inegável evidência trágica, esta que, se não é objetivo deste poeta épico, será das tragédias gregas produzidas entre os séculos V e IV a.C. Por isso, os tragediógrafos que irão produzi-las serão bastante influenciados pela produção homérica, inclusive, aproveitam-se de certas passagens de teor trágico não desenvolvidas, para construir suas peças. É o que provavelmente ocorreu com *Ájax*, de Sófocles, e com *Agamêmnon*, de Ésquilo, que têm como prenúncios o Canto XI da *Odisséia*, canto esse permeado de tragicidade. Desta forma, concordamos com o seguinte posicionamento de Jacqueline de Romilly:

Como quer que seja, os autores das tragédias foram buscar o assunto das suas obras à epopéia. E não é duvidoso que, ao mesmo tempo, tenham ido buscar a arte de construir personagens e cenas capazes de comover. Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar um sofrimento ou uma ansiedade – a epopéia fizera-o sempre e ensinou os tragediógrafos a fazê-lo. Poderíamos ainda dizer que, se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopéia que fez dele um gênero literário. (ROMILLY, 2008, p. 22)

Assim, tendo já nos inspirado o trágico, Homero será fundamental para os tragediógrafos, pois ele consegue apresentar-nos a tragicidade em suas épicas, mesmo em meio a tantos banquetes, celebrações e grandes feitos, visto que “A transfiguração do trágico, contudo, não rasura completamente os momentos de intensa dramaticidade presente nas epopéias.” (Luna, 2005, p. 34). Diante dessa constatação do trágico em Homero, reiteramos que o trágico veio antes da tragédia, não só pela sua manifestação social na vida humana, mas através da própria representação literária, como nos fica claro, a partir das epopéias homéricas.

Um elemento que nos propicia essa relação do trágico nas épicas, vindo a influenciar a produção das tragédias, é a figura do herói épico, pois muitos deles estão fadados

a um final trágico e, inclusive, já prenunciados por Homero. Sobre este fato elucidam-nos Sandra Luna:

(...) sobre o herói épico também paira o terrível horizonte da única certeza humana, ou seja, ao final de sua trajetória, para, além de todas as honras das quais venha a desfrutar, a tragicidade estará sempre suspensa sobre sua cabeça – a própria construção épica se encarregou de evidenciar que o desfecho da vida é irrevogavelmente trágico. Apesar de sua característica sobre-humana, sabe-se que o herói haverá um dia de ser igualado aos seus, os mortais. Com isso queremos dizer que das alturas do herói épico será sempre possível vislumbrar momentos de tragicidade. (LUNA, 2005, p. 31)

Como vemos, na própria estrutura épica, de eixo celebrativo, há um elemento favorecedor para o surgimento do trágico, o herói. Sobre este fato, também complementa Vernant: “No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema.” (VERNANT, 2008, p. 2). Esta problemática em relação à representatividade do herói, que será distinta no gênero épico do trágico, pode ser bem ilustrada nos encontros que Odisseu tem no Hades, narrado por Homero no Canto XI da *Odisséia*, com Anticléia, Aquiles, Agamêmnon e Ájax. Tanto que, no caso de Agamêmnon e Ájax, temos duas tragédias para contar-nos o fim trágico desses heróis. A saga de Agamêmnon é contada por Ésquilo, no primeiro livro da *Orestéia*, e Sófocles legam-nos a peça que relata o descontrole e suicídio de Ájax. Estes dois destinos trágicos dos heróis gregos que, antes brilharam nas épicas como modelos, principalmente em seus feitos narrados na *Ilíada*, já são prenunciados no Canto XI da *Odisséia*, como veremos detalhadamente no próximo capítulo.

Além dessa figura épica que, posteriormente, figurará nas tragédias, há outros elementos propícios ao trágico já presentes na epopéia, como nos alerta Aristóteles e reforçam Jacqueline de Romilly (2008), como, por exemplo, a ação única<sup>28</sup>, os personagens nobres e a base mítica do conteúdo desenvolvido. No caso do mito, destaca-nos Lesky (1995), que a sua presença evidencia-se, não apenas na épica e na tragédia, mas também na lírica. A diferença é que, na primeira e na terceira, o mito representa a simbólica origem e organização do mundo, diante de sua grandiosidade; já na tragédia o mito passa a ser trágico.

Diante dos aspectos discutidos, percebemos a anterioridade do trágico, principalmente no que concerne às epopéias homéricas, visto que nestas o trágico já se efetiva

<sup>28</sup> O próprio Aristóteles, na *Poética* (1555b), diz-nos que a ação das epopéias transcorre a partir de um eixo centralizador, os demais são episódios. Assim, desenvolvidas em vinte e quatro cantos cada uma, a *Ilíada* e a *Odisséia* possuem um argumento único; a primeira, a ira funesta de Aquiles, a segunda, o regresso de Odisseu a Ítaca.

como manifestação literária. Assim, além de tantos outros elementos literários, as epopéias de Homero legaram-nos o trágico.

Observada a presença do trágico já nas epopéias de Homero, discutiremos sobre a tragédia, sua estrutura, e relação com as epopéias e com o trágico. A partir deste percurso, acreditamos que, entendendo melhor a tragédia, elucidaremos melhor o trágico, já que este se realiza através daquela, inegavelmente, pois “é fato que na tragédia os traços do trágico se tornarão mais evidentes e seus efeitos mais perceptíveis” (LUNA, 2005, p. 34). Daí, urge a necessidade de voltarmos atenção ao entendimento da tragédia, a fim de adquirirmos suporte suficiente para compreender o trágico, e, assim, no capítulo subsequente, aplicarmos esta exposição teórica na análise do Canto XI da *Odisséia*.

Do mesmo modo que ocorre com o trágico, falar sobre a tragédia ainda nos impõe certas incertezas, principalmente no que se trata de sua origem, mesmo que sobre ela haja um número bem maior de livros e artigos. Ao que nos parece, “o número dos ensaios explica-se precisamente pela ausência de certezas. De fato, uma grande sombra paira sobre essas origens.” (ROMILLY, 2008, p. 13). Outro autor que compartilha e explicita essa idéia das dificuldades no estudo da tragédia é Albin Lesky, em *História da Literatura Grega* (1995). Segundo o autor, não podemos conhecer, precisamente, o trabalho dos tragediógrafos por falta de dados satisfatórios, “assim, a questão referente às origens do drama trágico é, desde a época da ciência alexandrina, um dos problemas mais difíceis e discutidos.” (LESKY, 1995, p. 253). Finley, refletindo sobre a formação do gênero trágico, sobretudo em comparação com outros, como a épica e a lírica, afirma “Sus orígenes son oscuras” (FINLEY, 1970, p. 101)<sup>29</sup>, ressaltando o caráter nebuloso da origem deste gênero literário.

De todas estas discussões, o que podemos concluir é que o ditirambo, as festas dionisíacas, os sátiros, os festivais, o estado são referências certas de qualquer estudo que almeja explicar a origem da tragédia. Adiante, poderemos avaliar melhor essa assertiva.

Segundo Aristóteles, a origem da tragédia está relacionada ao ditirambo. Vejamos:

Γενομένη<sup>30</sup> δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτο[10]σχεδιαστικῆς (καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωιδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενὰ κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς·

<sup>29</sup> Tradução nossa: Suas origens são obscuras.

<sup>30</sup> A utilização deste participio aoristo, *γενομένη*, indica a anterioridade da ação (MURACHO, 2007), diferente do uso do participio presente que indica a simultaneidade dos fatos. Por isso a tradução “tendo surgido”, que nos reflete a noção de anterioridade, já que a tragédia tem sua existência anterior ao que está sendo descrito.

καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ [15] τραγωιδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.<sup>31</sup> (Poética, IV, 1449a, 9-15)

Portanto, tendo surgido de um princípio de improvisação, não só ela mesma (a tragédia), quanto a comédia; aquela pelos iniciantes do ditirambo, e esta pelos iniciantes dos cantos fálicos, que ainda permanece estimada em muitas cidades. Estas coisas fazem-me crer que, pouco a pouco, a tragédia cresceu, desenvolvendo-se o que se tornava próprio dela. E, tendo se transformado, após muitas mudanças, a tragédia estabilizou-se quando alcançou sua natureza própria.

Percebe-se que a origem da tragédia estaria intrinsecamente relacionada ao ditirambo, *διθύραμβος*, até que ela começa a desenvolver-se, adquirindo especificidades próprias. Sendo o ditirambo um canto de louvor ao deus Dioniso, entendemos o porquê de a tragédia ser relacionada a esta divindade e ao seu culto religioso. Algumas vezes, essa conexão traz-nos certas complicações para o entendimento do gênero trágico que, mesmo tendo origem ligada ao culto do deus, posteriormente veio a se distanciar, como já nos indica Aristóteles na passagem que citamos. Daí, entendemos porque, em alguns momentos, não nos é tão clara a relação entre a tragédia clássica e o culto ao deus. Tal fato justifica-se por essa relação remontar às suas origens e não ao seu desenvolvimento, pois a tragédia transformou-se e estabeleceu-se com características próprias.

Ulrich Von Moellendorff-Wilamowitz, em *Qu' est-ce qu' une tragédie attique?*(2001), sobre as definições aristotélicas referidas acima, considera que “Aristote n'avait pas pour but de définir historiquement la tragédie attique: il voulait parvenir à une définition conceptuelle de la tragédie.”<sup>32</sup> (WILAMOWITZ, 2001, p. 118). Então, seguindo as considerações iniciadas por Aristóteles, o autor desenvolve o preceito da origem da tragédia relacionada ao ditirambo, e reforça a contribuição dada pelos tragediógrafos Ésquilo e Sófocles. Diz-nos:

La tragédie a pour origine les chanteurs de dithyrambe; elle a tout d'abord été un jeu satyrique composé dans des rythmes vifs et dans une langue amusante; il fallut attendre Eschyle pour que soit introduit le deuxième acteur et pour qu'on retire du chœur sa place de protagoniste; le troisième acteur fut introduit pour la première fois par Sophocle.<sup>33</sup> (Ibidem, p. 19)

<sup>31</sup> Texto retirado de [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi1.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi1.html), às 11:52hs, em 12 de julho de 2010.

<sup>32</sup> Tradução nossa: Aristóteles não tinha por objetivo definir historicamente a tragédia ática: ele queria chegar a uma definição conceitual da tragédia.

<sup>33</sup> Tradução nossa: A tragédia tem a origem nos cantores de ditirambo; ela foi inicialmente um jogo composto em ritmos vivos e de uma linguagem divertida; foi necessário esperar Ésquilo para que fosse introduzido o segundo ator e que se retirasse do coro sua posição de protagonista; o terceiro ator foi introduzido pela primeira vez por Sófocles.

Wilamowitz contribui ainda com outras informações contextuais sobre a tragédia, informando-nos que, em 534 a.C, ocorre a primeira representação de uma tragédia, durante o festival das Grandes Dionisiacas, por Téspis<sup>34</sup> de Lesbos. Este se consagra como o primeiro ganhador do prêmio, quando o festival foi reorganizado por Pisístrato. Após estas informações gerais, o autor, diante de seus estudos, cria situação adequada para expor uma definição de tragédia, afirmando:

Une tragédie attique est un épisode tiré de la légende héroïque, ayant son unité propê, traité de façon poétique dans un style noble et destiné à être représenté par un chœur de citoyens attique e deux, voire trois, acteurs, dans le sanctuaire de Dionysos comme partie integrante de la célébration publique du culte du dieu.<sup>35</sup> (WILAMOWITZ, 2001, p. 117)

Percebe-se que esta definição é respaldada pela concepção que Aristóteles nos legou, a partir da *Poética*, vindo esta a ser reiterada por Wilamowitz (2001). Sabemos que muitos estudos posteriores ao do filósofo grego tentaram abarcar suas idéias, explicando-as, exemplificando-as de modo a atualizá-las para o entendimento da modernidade, de uma temática de discussões inesgotáveis. Esse é o caso dos autores que discutiremos a seguir.

Para Romilly, em *A tragédia Grega* (2008), o fator religioso é inegável no surgimento e formação da tragédia. Ele reconhece também a influência política da tirania. Ressalta que as representações das tragédias dependem do culto a Dioniso, mesmo porque só nas festas dedicadas ao filho de Sêmele é que havia a encenação das peças. Informa-nos ainda:

A grande ocasião era, na época clássica, as festas das Dionisiacas urbanas, que se celebrava na Primavera; mas também havia concursos de tragédias na festa das Leneias, que tinha lugar pelo final de Dezembro. A própria representação inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso; era acompanhada de procissões e sacrifícios. (ROMILLY, 2008, p. 14)

Jacqueline de Romilly completa que, no centro do teatro, havia um assento de pedra destinado ao deus, como também um altar, onde ocorria a evolução do coro. Diante

---

<sup>34</sup> Grimal (2002) registra, através de Sólon e Heródoto, a existência de Árion que, em Sícion (Peloponeso), seria reconhecido como o autor da primeira tragédia, por volta de VII a.C.

<sup>35</sup> Tradução nossa: Uma tragédia ática é um episódio tirado de uma lenda heróica, tendo unidade própria, tratada de modo poético em um estilo nobre e destinado a ser representado por um coro de cidadãos áticos com dois e, até mesmo, três atores, no santuário de Dioniso, como parte integrante da celebração pública do culto ao deus

dessa constatação e embasada pela teorização de Aristóteles (*Poética*, 1449 a), ela afirma que a tragédia, tendo vindo do ditirambo, seria uma amplificação do rito religioso, assim como a comédia.

Pierre Grimal, em *O Teatro Antigo* (2002), afirma não poder dar uma explicação clara sobre o termo “tragédia”. Isto porque há certa dificuldade em encaixar os dois elementos distintos que compõem a formação do vocábulo *τραγωδία*, ou seja, *τραγός*, bode, e *ὥδία* (de *ὥδη*), canto. Para Grimal, não há uma relação direta entre os termos *τραγός* e *ὥδία*, por isso levanta diversos questionamentos: o coro vestia-se com a pele do bode, ou o bode seria o prêmio para o poeta vencedor, ou o bode era a vítima sacrificial do que era cantado. Enfim, sem poder chegar a uma definição mais objetiva, ele conclui que essa palavra não pode ser primitiva, e sim, contemporânea ao surgimento da tragédia relacionada ao ritual de Dioniso.

O autor ainda nos alerta, citando Romilly, que não podemos esquecer que os rituais religiosos passam das improvisações para formas literárias, até mesmo por causa da reorganização política e social, e, daí surge o advento dos concursos. Diante disso, Grimal aponta duas causas para o surgimento da tragédia: a literária, que teria sido iniciada por Téspis, e a política, relacionada ao desejo da tirania de forjar ao povo, através das festas, a centralização do poder.

Como já foi dito, Pierre Grimal refere-se a uma importante influência das transformações sócio-políticas para as modificações da tragédia. Tais influências justificariam o porquê de antigas manifestações ritualísticas ligadas a Dioniso, como os ditirambos e os cantos fálicos, viessem a originar gêneros literários como a tragédia e a comédia. Para melhor entendermos a importância desses elementos sociais e políticos na formação de um gênero literário como a tragédia, vejamos o que nos diz Arnould Hauser:

A tragédia é a criação artística mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma de arte são apreciados tão direta e claramente quanto nela os conflitos internos da estrutura social de Atenas. Os aspectos externos de sua apresentação às massas eram democráticos, mas o conteúdo, as sagas heróicas, com sua perspectiva trágico-heróica da vida, eram aristocráticos. (HAUSER, 1995, p. 84)

Esta relação social em que a arte trágica está firmada não pode ser dissociada facilmente, até porque “Fue Atenas, la democrática ciudad-estado por excelência, la que produjo y patrocinó estrictamente hablando – la tragédia (...)”<sup>36</sup> (FINLEY, 1970, p. 101).

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: Foi Atenas, a democrática cidade-estado, por excelência, que produziu e patrocinou - estrictamente falando – a tragédia (...)

Ainda sobre esse momento histórico da tragédia, suas condições sociais e, até mesmo, psicológicas, Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2008), informa-nos que muitas discussões, nos últimos cinquenta anos, ocorreram sobre tragédia e mais precisamente sobre suas origens. E, diante de todas as interrogações dos helenistas e proposições de respostas, não foram suficientes para resolver o problema da tragédia. A este problema exposto por Vernant, incluímos o que consideramos como intrínseco à tragédia: a manifestação trágica. Isto porque esta foi iniciada na literatura a partir das épicas homéricas, e estabilizada a partir das tragédias gregas. Diante deste quadro complexo, que gerou tanto a comédia, quanto a tragédia, Vernant concebe esta da seguinte maneira:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado dos seus órgãos públicos e judiciários. (...) um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e desempenha a si própria diante do público. (Ibidem, p. 10)

Irredutivelmente trágica em sua essência, a tragédia reflete a realidade em que ela se originou e se estabeleceu, por isso, diz-nos Vernant que “a própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia” (2008, p. 9). Mas, para além da representação, a tragédia questiona a sociedade em que se instaurou. E o seu constituinte trágico é elemento importante nesse fato, visto que põe em cena o conflito da condição humana diante de sua fragilidade e limitação.

E esse elemento trágico está relacionado ao deus que assiste, do centro do teatro, à representação da tragicidade humana. Referimo-nos a Dioniso, o deus que representa, contraditoriamente (ou não), tanto a tragédia quanto a comédia, gêneros que chegam a ser completamente opostos, a depender da perspectiva em que sejam analisados. Um deus tão associado à celebração, ao vinho, ao canto fálico, ao êxtase causa-nos certa estranheza em estar na representação do gênero trágico.

Mas, essa ligação entre o deus e o trágico pode ser bem entendida pelo fato de que, assim como a tragédia questiona a própria realidade que representa, também “Dioniso questiona essa ordem. Ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante.” (VERNANT, 2006, p. 77). Como vemos, assim como o trágico, o deus que o representa possui os mesmos atributos, daí a adequação entre ambos. E toda essa complexidade

representativa ocorre porque Dioniso “nos ensina ou nos obriga a tornar-nos o contrário daquilo que somos comumente.” (VERNANT, 2006, p. 80). Toda essa transmutação pela qual passa o personagem trágico, que, segundo Vernant, é obrigada ou ensinada por Dioniso, reitera a própria situação trágica prescrita por Aristóteles, que se baseia numa passagem, da fortuna ao infortúnio ou vice-versa (*Poética*, 1451a). Apesar de que a passagem da fortuna ao infortúnio, segundo Aristóteles (1453a), é considerada mais trágica; tal aspecto pode ser observado no corpus do nosso trabalho, já que, no Canto XI, Agamêmnon, Ajax, Aquiles e Anticléia mostram-se infelizes, lamuriantes com o destino que tiveram, e esse fim desditoso é o mais trágico.

Permeada pela tragicidade em sua essência, a tragédia possui uma estrutura formal geralmente bem delimitada. Para Aristóteles, um fato decisivo na qualificação da estrutura de uma tragédia, é a sua caracterização como complexa. Na *Poética* (1452a), o filósofo diz-nos que há tragédias de estrutura simples e complexa. Nesta, a mudança da fortuna ocorre com reconhecimento<sup>37</sup>, do grego ἀναγνώρισις, e/ou peripécia<sup>38</sup>, do grego περιπέτεια, diferentemente da simples em que a mudança da fortuna ocorre sem nenhum desses elementos. Segundo o filósofo, as fábulas mais belas são as complexas, desde que toda a ação esteja conexa com a necessidade e a verossimilhança.

Além desse aspecto básico da estrutura da tragédia, Aristóteles indica-nos os seus elementos constitutivos, presentes em todas as peças, a saber: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, com este se distinguindo entre párodo e estásimo<sup>39</sup>. O primeiro constitui a parte da tragédia que precede a entrada do coro; o episódio é uma parte da peça que fica situada entre dois cantos completos do coro; após o êxodo, não há canto do coro; o canto do coro possui dois momentos distintos, um é o párodo, que é o primeiro pronunciar do coro, e o outro é o estásimo, que é o canto realizado, no final de um episódio, em anapestos e troqueus.

Completando essa determinação aristotélica sobre a estrutura da tragédia, citamos a divisão estrutural da tragédia de Jacqueline de Romilly (2008). A autora, apesar de basear-se e, em muitos momentos, apenas transcrever a definição de Aristóteles, determina dois

<sup>37</sup> Do grego ἀναγνώρισις, proveniente do verbo ἀναγνωρίζω, formado pelo prefixo ἀνά, de novo, mais o radical γνωρίζω, que indica fazer, conhecer, saber. Deste modo, ἀναγνώρισις significa fazer conhecer novamente, ou seja, reconhecer, de novo fazer saber, revelar.

<sup>38</sup> Do grego περιπέτεια, esta palavra é composta pela preposição περί, indicando o entorno a, sobre, de, mais o radical πέτ, do verbo πίπτω, que significa queda, atirar-se em, indicando a mudança, a imprevisibilidade, o inesperado. Assim, περιπέτεια indica o que está envolto do imprevisto, acerca do inesperado, aquilo está relacionado a queda.

<sup>39</sup> Há também o canto dos atores e o κόσμος, que era o canto de lamento do coro, estes dois não são comuns em todas as tragédias, por isso não nos iremos ater, neste momento, em suas ponderações.

elementos centrais na estrutura da tragédia que a distingue dos demais gêneros, são eles: o coro e os personagens. O primeiro, desde a origem da tragédia relacionada ao ditirambo, figura como importante elemento da peça. O segundo passa por transformações no número de atores que o representam, ao longo do desenvolvimento da tragédia. Assim, com Téspis, havia apenas um ator, com Ésquilo esse número foi elevado para dois, e com Sófocles, para três. Assim como faz Aristóteles, Romilly (2008, p. 43-51) afirma ainda ser a ação um elemento primordial na estrutura da tragédia, porém, não é específico, já que na epopéia, tanto quanto na tragédia, a ação deve ser una. Ou seja, a epopéia pode também ter sua ação envolta de peripécias e reconhecimentos e, no fim, essa ação pode levar o personagem à catástrofe.

Diante desses aspectos estruturais da tragédia que, ora a distingue, ora a identifica com outros gêneros, entendemos porque Jaeger considera que “a tragédia, tanto pelo seu material mítico, como pelo seu espírito, é a herdeira integral da epopéia.” (JAEGER, 2003, p. 70). Tal constatação reforça nossa tese sobre a tragicidade presente na epopéia. Por essa relação entre os gêneros gregos, sejam eles arcaicos ou clássicos, Jaeger afirma:

A tragédia devolve à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo humano. Nesse sentido, só a epopéia homérica se pode comparar a ela. Apesar da grande fecundidade da literatura, nos séculos intermediários, só a epopéia a iguala quanto à riqueza do conteúdo, à força estruturadora e amplitude do seu espírito criador. É como se o renascimento do gênio poético da Grécia se tivesse mudado da Jônia para Atenas. A epopéia e a tragédia são como duas grandes formações montanhosas ligadas por uma série ininterrupta de serras menores. (Ibidem, p. 287)

A partir da reflexão acima e das considerações realizadas ao longo deste tópico, acerca do trágico e da tragédia, percebemos que são elementos, num certo ponto, indissociáveis, mas que podem ser visto à luz de uma análise que os distingue e que nos faz perceber a anterioridade do trágico em relação à tragédia. Tal constatação pode ser verificada tanto na sociedade grega, levando em consideração o trágico como elemento sócio-cultural, verificado nos estudos antropológicos, como na literatura grega arcaica. Assim, se quisermos ver o surgir do trágico na literatura ocidental, devemos recorrer às epopéias homéricas, pois lá encontramos os germes da manifestação trágica estabilizada no período clássico da literatura grega, através das tragédias.

No decorrer deste capítulo, além de discorrermos sobre o trágico, sua manifestação e origem, permeamos nosso estudo também com ponderações sobre a tragédia, sua formação e estrutura, porque consideramos que essas relações são fundamentais para o objetivo geral de nosso trabalho que é analisar a presença do trágico num texto épico, a partir

do Canto XI da *Odisséia*. Essa realização do trágico, na épica, mesmo não sendo seu objetivo, é para a literatura ocidental a primeira aparição trágica que fundamentará as tragédias gregas no século IV a.C.

### 2.3 O trágico na *Poética*

Antes de iniciarmos nossas discussões sobre a perspectiva do trágico presente na *Poética*, iremos expor, brevemente, as considerações realizadas por Platão, na *República*, sobre a arte literária e, mais especificamente, sobre a arte trágica. Esta introdução faz-se importante, para que percebamos e possamos avaliar até que ponto Aristóteles foi influenciado por seu mestre ou, ao contrário, construiu teorização oposta, mais centrada na estrutura e verossimilhança textual, do que no valor moral e educativo que a arte poderia veicular aos jovens do estado.

Faz-se necessário retomar a teorização platônica, visto que esta é, de algum modo, relevante na produção de Aristóteles, pois, no mínimo, fez parte de sua formação intelectual. Além do mais, foi Platão o primeiro a iniciar uma discussão sobre a arte literária, e nós, diante desse pioneirismo, devemos entender o que foi preconizado.

Para tanto, selecionamos os Livros III e X, da *República*, a fim de avaliarmos os posicionamentos de Platão e as diferenças que seu discípulo, Aristóteles, terá diante da perspectiva da análise do texto literário. Esses dois livros foram selecionados, por considerarmos que neles encontramos reflexões importantes de Platão a respeito da arte literária.

Platão, como dissemos, iniciou as discussões sobre a literatura, contudo, avaliou-a a partir do ponto de vista da utilidade, se ela poderia servir ao estado ou, ao contrário, se prejudicaria na formação dos jovens. A seguir, podemos avaliar melhor essa assertiva, através da análise do próprio texto platônico.

No Livro III, praticamente todas as exposições de Platão convergem para um mesmo foco: no estado ideal deve-se estar vigilante, a fim de eliminar a arte literária que não contribui positivamente na formação dos jovens, isto é, aquela que os incita à impiedade. Mas o que a arte poderia veicular que não favorecesse a formação do jovens? Platão deixa bem claro quais seriam as fábulas inadequadas, pois quase como em um manual, ele descreve o que não deve fazer parte da narração pura e moderada. Entre tantas inadequações literárias a

que ele se refere, podemos citar: falsificação das situações ocorridas no inferno; descrição de heróis em lamentação pela morte ou pela perda material, chorosos; homens nobres em situação de arrependimento e fraqueza, dados ao riso excessivo, entre tantas outras indicações feitas pelo filósofo. Diante dessas prerrogativas, Platão chega, inclusive, ao ponto de considerar que a beleza poética não caminha ao lado do valor moral, tanto que diz:

[387β] ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παραιτησόμεθα Ὅμηρόν τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἄν διαγράφωμεν, οὐχ ὡς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ' ὅσῳ ποιητικώτερα, τοσοῦτῳ ἦττον ἀκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὓς δεῖ ἔλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους.<sup>40</sup> (*República*, III, 387b)

Pediremos a Homero e aos outros poetas para excluir estas espécies (de narrativas); assim como não as invalidaríamos por falta de poética e agrado aos muitos que as ouvem. Pelo contrário, quanto mais poéticas, tanto menos audível serão para crianças e homens; os quais devem ser livres, tendo receado mais a escravidão do que a morte.

Platão não apenas se refere às circunstâncias que devem ser evitadas, como cita as passagens literárias, muitas delas de Homero, as quais ele não considera benéficas para compor a estruturação do estado ideal. Uma dessas referências remete-nos ao Canto XI da *Odisséia*, constatação esta que fazemos mesmo sem o filósofo referir-se diretamente ao seu objeto de crítica. Vejamos:

[386c] ἐξαλείβομεν ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, ἀπὸ τοῦδε τοῦ ἔπους ἀρξάμενοι πάντα τὰ τοιαῦτα—“βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἴη ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.<sup>41</sup> (*República*, III, 386c)

Dizia eu, neste discurso, portanto, anulemos de início todas as coisas desta natureza que assim tenham iniciado – “pois eu preferiria viver sendo um trabalhador do campo para um outro homem, até mesmo, sem nobreza e que, eventualmente, sua vida não fosse de posses, do que reinar sobre cadáveres que tiveram sido destruídos.

Como nos fica evidente, temos na citação acima uma crítica à produção literária homérica, especificamente, ao Canto XI da *Odisséia*, em que Odisseu encontra-se, no Hades, com alguns companheiros da Guerra de Tróia. Nesse encontro, os guerreiros de alta estirpe,

<sup>40</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D3%3Asection%3D387b>, às 15:23hs, de 12 de julho de 2010.

<sup>41</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D3%3Asection%3D386c>, às 15:30hs, de 12 de julho de 2010.

como Agamêmnon, Aquiles e Ajax, mostram-se numa situação não gloriosa. A morte para eles representa um infortúnio.

Na conversa que Odisseu tem com Agamêmnon, percebe-se que o Atrida vê-se desolado pela traição da esposa, que o levou a uma morte trágica, inclusive, chama atenção para que Odisseu tenha cuidado no retorno ao lar, precavendo-se de uma armadilha que, assim como Cliteminestra, Penélope poderia ter preparado para o Laertida. Agamêmnon conta em detalhes a sua morte, de seus companheiros e de Cassandra, todos pegos pela artimanha realizada por sua esposa Cliteminestra junto com seu amante Egisto. E, depois da narração, o Atrida, no verso 412, conclui: “ὡς θάνον οἰκτίστωι θανάτωι”<sup>42</sup>, isto é, “Assim morri com a morte mais lamentável” (*Odisséia*, Canto XI, v. 412).

O diálogo entre Odisseu e Aquiles não será diferente, tanto que Platão chega a falar (III – 386c-d) que narrações desse tipo devem ser anuladas. O teor desse diálogo sugere para Platão certa inutilidade para composição do estado ideal, por significar uma ameaça ao estado bélico. E, como sabemos, nessa passagem, Aquiles revela-se insatisfeito em ser rei dos mortos, preferindo ser um “βουλοίμην κ’ ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν”<sup>43</sup> (*Odisséia*, Canto XI, v. 489), ou seja, “pois eu preferiria viver sendo trabalhador do campo”, desde que ainda estivesse vivo. Uma narração como essa, segundo Platão, abalaria a propensão guerreira dos heróis, que não devem temer a morte, pois, se um herói como Aquiles mostra-se arrependido, os jovens ver-se-ão influenciados negativamente. Por isso, Platão, definitivamente, indica que tais fábulas devem ser eliminadas do estado, já que não são benéficas na formação dos homens, dos jovens, enfim, da sociedade em geral.

Ajax, conhecido como o maior guerreiro grego depois de Aquiles, também não se encontra em estado de graça e glorificado no Hades. Pelo contrário, aparece ainda ressentido e negando-se a falar com Odisseu, magoado pela destinação das armas de Aquiles. Estas, ao invés de ficarem com ele, são destinadas a Odisseu, justificando-se, então, a sua atitude de desdém. Esta passagem também não é adequada aos jovens, pois não os enobrece, e sim, mostra a desobrigação para com a φίλια, ou seja, com aqueles que compõem o grupo de amizade.

<sup>42</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od11.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od11.html), às 15:33hs, ded 12 de julho de 2010.

<sup>43</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od11.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od11.html), às 15:40hs, de 12 de julho de 2010.

Seja através de Agamêmnon, Aquiles e/ou Ájax, o que queremos mostrar com a explanação acima é o posicionamento e os critérios utilizados por Platão diante da avaliação do texto literário que, como se vê, é baseada em critérios morais, de utilidade. Platão avalia a arte através de sua utilidade ou inutilidade, buscando um fundamento de serventia para a sociedade e para os homens que a compõe. Assim, perguntado sobre quais gêneros poderiam permanecer no estado, após ter apontado tantas “fábulas inúteis”, a exemplo das de Homero, responde:

[397δ] τί οὖν ποιήσομεν; ἦν δ' ἐγώ: πότερον εἰς τὴν πόλιν πάντας τούτους παραδεξόμεθα ἢ τῶν ἀκράτων τὸν ἕτερον ἢ τὸν κεκραμένον;<sup>44</sup> (*República*, III, 397d)

Então, como realizaremos? Dizia eu. Será por acaso que aceitaremos para cidade todos (gêneros) desta espécie, ou outro puro, ou o que mistura?

O Canto XI, nosso objeto central de análise no próximo capítulo, é avaliado por Platão, a partir de um critério utilitário, daí a sua opção em eliminar tal arte do estado. Já Aristóteles, diferentemente, não analisa o texto literário pelo pressuposto da utilidade, mas da estrutura e verossimilhança interna do texto, independentemente da ação narrada vir a ser positiva ou negativa para a formação do cidadão. Por haver essas distinções teóricas, consideramos explicar, mesmo que resumidamente, acerca dos parâmetros de avaliação que Platão faz da arte literária, ainda que a nossa pesquisa fundamente-se nos escritos aristotélicos.

Ainda no Livro III (393d), Platão diz preferir a exposição, a narração, pois considera que, no momento em que o poeta se oculta, dando voz aos personagens, transfigura-se em outros seres. Essa transfiguração ocorre, bem nitidamente, nas tragédias e comédias, mas, no preceito platônico, ao realizar tal imitação, o poeta afasta-se três vezes da realidade.

No Livro X, esta distância da arte imitativa em relação à realidade será ainda mais desenvolvida por Platão, chegando a afirmar que a arte poética está muito afastada da realidade, por isso, ele afirma que todos os poetas, desde Homero, “*τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι*”<sup>45</sup> (Ibidem, 601a), ou seja, “da verdade não consegue se unir”. Mais próxima da irracionalidade e distante da realidade, a arte, segundo Platão, pode causar danos aos homens.

<sup>44</sup> Textop retirado de

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D3%3Dsection%3D3976d>, às 15:30hs, de 15 de julho de 2010.

<sup>45</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%10Abook%3D3%3Asection%10A601ac>, às 15:30hs, de 15 de julho de 2010.

E uma cidade sob sua influência acaba sendo governada pela dor, pela emoção, e não pelo νόμος<sup>46</sup>.

Uma outra exposição de Platão, no Livro X, também nos interessa. É que o autor da *República*, apesar das críticas feitas a Homero, admite haver uma certa dificuldade e/ou estranheza em ter que falar o que pensa a respeito da arte homérica, tendo em vista que há de sua parte uma dedicação e respeito, fruto de sua infância. Segue abaixo esse discurso, além de outro que mostra a importância de Homero para a sociedade grega, não só a arcaica, como também a clássica. Por isso, Platão realiza as seguintes afirmações sobre o autor da *Odisséia*:

καίτοι φίλια γέ τις με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκωλύει λέγειν.<sup>47</sup> (*República*, X, 595b)

E de fato há alguma amizade e respeito que possuo, desde a infância, a respeito de Homero, que impede-me de falar.

(...) γὰρ τῶν καλῶν ἅπαντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμῶν γενέσθαι<sup>48</sup> (*Ibidem*, 595c)

Na verdade, vem a ser ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos autores trágicos.

Essa afirmação de Platão, mais uma vez, confirma-nos a influência que Homero realizou sobre os autores trágicos. Influência essa que pode ser observada, não apenas na base mitológica, como também nas cenas homéricas aproveitadas e desenvolvidas pelos autores trágicos. Ainda mais, essa influência pode ser observada, nisso acreditamos, na própria elaboração do trágico. Este será afixado na literatura grega por meio dos tragediógrafos, mas, como podemos notar, já se manifesta nas épicas homéricas, em especial. Essa influência exercida por Homero nos autores trágicos, como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, justifica sua intitulação como o primeiro mestre dos trágicos, “πρῶτος διδάσκαλός τῶν τραγικῶν”, como bem nos caracterizou Platão.

<sup>46</sup> Em grego, νόμος, de νέμω, verbo que significa distribuir, partilhar, dividir. Tem como sentido primordial o que é estabelecido pelo uso, o costume, justamente por ser uma ação de partilha entre os integrantes da comunidade, daí o radical derivar de νέμω. Como segundo sentido, indicado por Romizi (2006), νόμος indica o que ocorre segundo o termo da lei, da norma distribuída pelo estado.

<sup>47</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%10Abook%3D3%3Asection%10cD595b>, às 15:30hs, de 15 de julho de 2010

<sup>48</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%10Abook%3D3%3Asection%10cD595c>, às 15:30hs, de 15 de julho de 2010

Diante da exposição acima, já podemos inferir que Aristóteles, ao contrário do seu mestre, analisa a arte literária em sua estrutura e construção poética como criação, bem no sentido etimológico do termo *ποιήσις*, e não como fez Platão, pela perspectiva da funcionalidade social da arte, dos valores e da moral propagada. Vejamos, pois, em síntese, as concepções aristotélicas da arte literária, presentes na *Poética*.

Na *Περὶ Ποιητικῆς*<sup>49</sup>, de Aristóteles, que conhecemos, geralmente, como *Poética* ou *Arte Poética*, temos comentários acerca da poética, como indica sua própria etimologia, ou seja, da criação/composição artística. A poética central para qual se dirigem os comentários do autor é a tragédia. Esta ele considera como mais elevada do que os demais gêneros, ao ponto de, no capítulo XXVI, após suscitar um grau de comparação entre a tragédia e a epopéia (1461b), demonstrando os atributos de uma e de outra, Aristóteles afirma:

Ἐὶ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (...) φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ ἑτέλου τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.<sup>50</sup> (*Poética*, 26, 1462b, 11-14)

Então, se ela se distingue por todas essas coisas e ainda pelo trabalho artístico (...) é claro que a tragédia é superior à epopéia, obtendo melhor sua finalidade.

Antes de iniciarmos as nossas considerações sobre o trágico, a partir da *Poética*, ressaltamos que não há, objetivamente, um esclarecimento de Aristóteles do que seria o trágico, ao contrário do que ocorre com a tragédia, cuja estrutura ele conceitua e define. Portanto, o que faremos é, por meio de uma leitura arguta, tentar depreender quais elementos constituem uma ação trágica, e, para tanto, nos serviremos das exposições que Aristóteles faz da tragédia. Até porque, como dissemos anteriormente, é nesta poética que encontramos, de fato, a efetuação do trágico, apesar de este já se manifestar nas épicas homéricas.

Logo ao início de sua exposição, no capítulo I, Aristóteles afirma-nos que a epopéia, a tragédia, enfim, a criação poética de modo geral, é uma *μίμησις*<sup>51</sup> (1447a), ou

<sup>49</sup> Em grego, *Περὶ* é uma preposição que significa o que está em torno de algo, envolta de, acerca de e/ou sobre algo. *Ποιητικῆς* é formada pelo radical *Ποίη*, oriundo do verbo temático *ποιέω* que indica o fazer, o compor, o criar; já o sufixo *τικῆς*, conforme nos informa Romizi (2007), indica a atitude, a relação com alguma coisa, o que pertence a algo, daí *Ποιητικῆς* vir a significar o que é relativo a criação, a poética. Logo, poderíamos sugerir como tradução para *Περὶ Ποιητικῆς*, literalmente, “sobre o que pertence/relativo a poética”.

<sup>50</sup> ARISTÓTELES, 1979, p. 75.

<sup>51</sup> Etimologicamente, a palavra *μίμησις* é formada pelo radical *μιμή*, do verbo médio *μιμέομαι*, que significa imitar, representar, reproduzir por meio da imitação. Este verbo, por ser médio, já nos dá outra informação, é a de que esta ação, para que se realize, necessita da participação, do envolvimento subjetivo de

seja, é o produto de uma representação. Portanto, a concepção aristotélica da arte literária já é bem demonstrada neste início em que, estabelecendo a poética como *μίμησις*, afasta dela os critérios de avaliação ética e moral, visto que ela não é a realidade, e sim, uma representação criativa, baseada na necessidade do contexto e na verossimilhança.

A análise literária, seguindo os ditames aristotélicos, deve centrar-se na estrutura do texto e na sua coerência interna, e não nos preceitos morais que ela veicula aos jovens, como doutrina Platão, baseado na funcionalidade social da poesia. Além da análise não dever pautar-se nos valores transmitidos, também não deve ser feita através do aspecto meramente formal, por exemplo, preso à métrica. Essa consideração de Aristóteles pode ser esclarecida quando ele distingue a composição de Empédocles com a de Homero (1447b), tanto que, mesmo ambos utilizando-se da métrica, Homero será identificado como *ποιητής*<sup>52</sup>, e aquele como o *φυσιολόγος*<sup>53</sup>.

No capítulo II da *Poética*, o autor explicita-nos que o objeto da imitação, tanto da tragédia, quanto da epopéia, são os homens superiores (1448a), o que bem nos demonstra a poética de Sófocles e Homero. Tais personagens diferem dos da comédia, pois esta imita os homens não elevados. O pressuposto levantado já nos dá um indício a respeito do sujeito trágico, que é pertencer, necessariamente, a essa dita classe dos superiores, honrados e gloriosos, porque estes são os objetos de imitação da tragédia, gênero em que o trágico realiza-se.

Este conhecimento também nos ilumina sobre outro aspecto do trágico, que é a sua relação com a epopéia, pois, como observamos, eles têm, em comum, o mesmo perfil. Assim, as personagens da épica e da arte trágica, tão diferentes em alguns pontos, identificam-se, essencialmente, por serem pertencentes a uma mesma classe de homens e mulheres nobres, a citar: Agamêmnon, Ajax, Édipo, Antígona, Medéia, Ifigênia, enfim. Os nomes citados são de personagens que compõe a tragédia e a epopéia, e, ainda mais, nos casos de Agamêmnon e Ajax, temos personagens de trajetória épica como também trágica; eles

---

quem age, já que a voz média inclui o sujeito na ação verbal. Portanto, o imitar parte de um interesse do sujeito, não é uma ação pragmática. A palavra em estudo possui também o sufixo *σις*, Este indica a ação e o efeito da ação, logo, *μίμησις* traduz-se como a ação/efeito do imitar, do representar.

<sup>52</sup> Este vocábulo refere-se ao criador da composição literária, já que *ποιητής* é formado pelo radical *ποιη*, do verbo *ποιέω*, criar, mais o sufixo *τής*, indicador da pessoa que realiza a ação. Assim, *ποιητής* representa a pessoa que cria, que compõe, logo, o que podemos chamar de poeta, artífice.

<sup>53</sup> O termo referido, *φυσιολόγος*, é formado pela composição de *φύσις*, a natureza, mais *λόγος*, genericamente tido como razão, proveniente de *λέγω*, o dizer através da racionalidade, da reflexão intelectual. Além do mais, o sufixo *ος*, como diz-nos Romizi (2007), reflete a pessoa que age. Logo, *φυσιολόγος* vem a significar aquele que estuda a natureza, que se traduz como o fisiólogo.

protagonizam cenas na *Ilíada* e na *Odisséia*, bem como em peças de Ésquilo e de Sófocles. Ressaltamos, porém, que, na *Odisséia*, já percebemos o caráter trágico desses heróis, mesmo estando presentes numa narrativa épica.

No capítulo IV, dissertando sobre a origem da poesia, Aristóteles informa-nos que Homero foi o responsável por traçar as diretrizes para outros gêneros literários. Ou seja, o autor da *Odisséia* não só instaurou a literatura no mundo Ocidental, como nos legou os direcionamentos para as demais produções literárias, vejamos:

Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος [35] ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς [1449a] καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωιδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωιδίας.<sup>54</sup>  
(*Poética*, IV,144b-1449a, 34-39)

Assim como Homero era, sobretudo, poeta com relação aos (gêneros) nobres, pois sozinho criou bem representações de ações, desse modo também primeiro mostrou a forma da comédia, não o censurado, mas a poesia dramática que provoca o riso. Na verdade, o Margites tem sua analogia, pois assim como a *Ilíada* e a *Odisséia* estão relacionadas as tragédias, desse modo, aquele (Margites) está para as comédias.

Como pode ser visto, a importância de Homero dá-se não apenas pela produção dos gêneros que produziu, como a epopéia, mas para os que não chegou a compor, como comédia e tragédia. Isto porque, a partir de suas obras, legou-nos a dramaticidade e outros elementos que constituem as linhas básicas para a tragédia e comédia. Desse modo, tendo traçado as linhas da tragédia e da comédia, como Aristóteles afirma-nos, acreditamos também que Homero traçou as linhas do trágico, legando-nos o que veio a ser elemento essencial da tragédia.

Após, no capítulo V, comentar a respeito da comédia, sua estrutura e característica, distinguindo-a e comparando-a com a tragédia e a epopéia, Aristóteles, no capítulo VI, propõe uma definição para a tragédia e descreve suas partes essenciais. Logo ao início, ele expõe uma definição esclarecedora e sintética sobre a tragédia:

Ἔστιν οὖν τραγωιδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [25] καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένωι λόγωι χωρὶς ἐκάστωι τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,

<sup>54</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi1.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi1.html), às 18:00hs, em 16 de julho de 2010.

δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα<sup>55</sup> τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.<sup>56</sup> (Poética, VI, 1449b, 24-28)

Portanto, a tragédia é representação de uma ação grave e acabada, que possui certa extensão, com uma linguagem ornada, cada uma das partes aparece em seção, em que se age e não através de narração, levando a atingir, por meio da piedade e do temor, a catarse de tais sofrimentos.

Pela passagem acima selecionada, depreendemos, a partir de quatro características básicas, o que Aristóteles entende por tragédia. Primeiro: a tragédia representa uma ação, que deve ser completa e ter certa extensão; segundo: a linguagem deve ser ornada, o que, mais à frente, o próprio autor explica como uma linguagem que possui “*ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος*”, ou seja, “ritmo, harmonia e melodia”; terceiro: na tragédia, não deve haver narração, isto porque os atores é quem agem, sem a necessidade da intervenção de um narrador para esclarecer o que ocorre, pois a ação transcorre aos nossos olhos; quarto e muito importante: a tragédia, mediante toda a estrutura citada, deve suscitar “*ἐλέου καὶ φόβου*”<sup>57</sup> (Ibidem), isto é, “compaixão e medo”.

Desse modo, a tragédia, mediante as ações encenadas, faz surgir o temor e a piedade, sentimentos contrários, mas que se completam, pois um, a *ἐλέος*, aproxima os espectadores, propicia a identificação, para que possam apiedar-se do sujeito/situação trágico; enquanto o outro, o *φόβος*, faz com que haja um certo afastamento do espectador em relação ao trágico posto em cena. Assim, nessa posição intermediária, envolta pelo sentimento

<sup>55</sup> A utilização de *περαίνουσα*, uma forma de participio presente de *περαίνω*, que significa atingir, alcançar, levar, denota a simultaneidade da ação verbal. Por isso ele é construído a partir do tema do infectum, que indica a ação inacabada (MURACHO, 2007). No caso da citação, o uso de *περαίνουσα* sugere-nos que, simultaneamente, ao processo de narração trágica somos levados a atingir a catarse.

<sup>56</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi1.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi1.html), às 18:05hs, em 16 de julho de 2010.

<sup>57</sup> *Φόβος* é, segundo Romizi (2007), a forma nominal do verbo *φέβομαι*, indicando a fuga apavorada, em temor, que também se relaciona ao verbo *φοβέω*, que tem o sentido primeiro de fazer pavor, aterrorizar, fazer fugir, meter em fuga pelo temor. Como vemos, há uma semântica ligada ao aterrorizante, do que põe medo, ao ponto de fazer algo/alguém lançar-se em fuga. Por isso, há algumas complicações na tradução que fazem deste termo. Uns optam por terror, como Eudoro de Sousa (1992), e outros por temor, como Jaime Bruna (1995). J. Hardy (1979) traduz-se como *crainte*, ou seja, receio, num campo semântico mais próximo de temor, do que terror. Com base nessas discussões, Lessing e John, citados por Sandra Luna (2005), preferem traduzir *Φόβος* apenas como temor, já que terror indicaria um sentimento mais desmedido. Diante dessas controvérsias e da referência etimológica, consideramos a tradução por temor mais adequada, já que ela, em si, traz ainda o sentido daquilo que, de tão apavorante, faria fugir, todavia não o faz pelo sentimento de *ἐλέος*, da compaixão, piedade, que é suscitado junto com ele, estabelecendo, assim, um certo equilíbrio. Se traduzíssemos *Φόβος* por terror, acabaríamos por indicar um sentimento desmedido, que, de tão aterrorizante, paralisa, próximo ao monstruoso, bem contrário ao sentido etimológico que vimos de *φοβέω*. Por tudo isso, a tradução por terror não é apropriada para as tragédias gregas.

de piedade e de temor, a tragédia, que promove o surgimento dessas emoções, “*περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*” (*Poética*, 1449b), isto é, “levando a atingir, a catarse de tais sofrimentos”.

Sobre a *κάθαρσις*, muitas são as discussões sobre o sentido real e o uso desse termo verificado nas tragédias, tanto que Alfredo Carvalho, citado por Sandra Luna (2005), sugere que se mantenha transcrito, nas traduções, a palavra catarse, não delimitando seu sentido, como purgação e/ou purificação, fato que ocorre em muitas edições. O motivo para tal indicação está, justamente, no fato de essa palavra remeter-nos a uma plurisignificação, para qual não temos, em nossa língua, uma palavra que possa vir a cobrir sua semântica.

A palavra catarse, do grego *κάθαρσις*, tem seu radical *κάθαρ*, proveniente do verbo *καθαίρω*, que, genericamente, traduz-se como purificar, a exemplo de Bailly (2000), Romizi (2007) e Liddell & Scott’s (1996). Por isso, *καθαρός*, de mesmo radical, significa puro. Formada pelo radical *κάθαρ-*, mais o sufixo *-σις*, que indica a ação e/ou efeito da ação, *κάθαρσις*, então, etimologicamente, significaria purificação. Todavia, atentamos que esta palavra pode ter uma semântica diversa, a depender do contexto em que é utilizada, seja este médico, seja religioso.

Assim, na utilização médica, o uso deste verbo, *κάθαρσις*, indica purgação, limpeza, esvaziamento do que for de maléfico para a saúde orgânica do indivíduo. Na utilização religiosa, *κάθαρσις* significa purificação, que simboliza a limpeza do espírito impuro que desagrade ao divino. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), a purificação é um rito presente em todas as religiões.

Na verdade, mesmo diante dessas aparentes distâncias entre os termos, acreditamos que purgação e purificação encontram-se num mesmo campo semântico, apesar de utilizadas em contextos diferentes, pois ambas indicam a eliminação de impurezas e malefícios, sejam eles físicos (purgação) ou espirituais (purificação). De todo o modo, para que possamos explicitar essa duplicidade semântica presente no termo em questão, utilizaremos, ao longo do nosso trabalho, como indica Carvalho, o vocábulo catarse. Assim, não pomos fim a essa válida discussão linguística e literária, além de sua duplicidade semântica.

Entendida a explanação sobre a carga semântica presente em *κάθαρσις*, relacionaremos esse conceito e sua importância inseridos no entendimento da tragédia e do trágico. Para Lesky (1995), a catarse pode ser um instrumento para

entendermos melhor o trágico e seu efeito, já que seria o resultado da ação trágica. Se para Aristóteles a tragédia propicia o despertar de sentimentos como o temor e a piedade, e, além disso, vem a operar a catarse dessas emoções que ela mesma fez surgir, entendemos que isso não ocorre apenas pela linguagem condimentada, pelo ritmo ou melodia. Então, o componente da tragédia essencial para inspirar esses sentimentos é, justamente, o trágico.

Toda essa explanação sobre a *κάθαρσις* nos é importante por acreditarmos que o Canto XI da *Odisséia* passa por um processo *kartático*. Ao ver os grandes heróis em infortúnio, Odisseu apieda-se perante o sofrer de seus semelhantes, ao mesmo tempo em que também sente temor de que pudesse vir a ter um destino desventuroso, o que não seria difícil, por há tanto vir enfrentando sofrimentos diversos na busca de retornar ao lar. Tendo passado pelo processo de *κάθαρσις*, Odisseu purificado, livre das enfermidades espirituais, do excesso e da desmedida pode, finalmente, alcançar seu objetivo, buscado já por longos anos: chegar a Ítaca.

Aliado aos demais elementos da tragédia, o trágico é o responsável para que se suscitem as emoções de piedade e temor, as quais, segundo Aristóteles, são fruto das ações representadas na peça, e não narrações. Pois, mais do que as outras partes da tragédia, como ritmo, melodia e linguagem condimentada, é o trágico que, essencialmente, tem a capacidade de provocar e inspirar a *έλέος*, piedade e o *φόβος*, o temor.

Deste modo, uma representação trágica como a de Agamêmnon, que, após dez anos, volta à sua terra, glorificado pela vitória, mas que logo é pego por uma armadilha da esposa e de seu amante, matando-o indignamente, faz surgir dois sentimentos: *έλέος*, piedade, e o *φόβος*, o temor. O primeiro porque, diante de um sofrer que parece indigno, injusto, imerecido, acaba-se por sentir compaixão. Lembremos de que Agamêmnon, um homem de grandes feitos, *άναξ άνδρών*<sup>58</sup>, o senhor dos heróis, retorna trazendo a glória para o lar e, como recepção, encontra a morte preparada pela esposa numa banheira. Tudo isso nos inspira a *έλέος*. Ao mesmo tempo, toda essa situação trágica, se veio atingir um grande rei como Agamêmnon, por este ter cometido uma ação errônea, poderia vir atingir também os demais, menos ilustres. Logo, desponta-se, então, o receio de que o trágico possa também nos atingir. E essa circunstância inspira o *φόβος*. Por isso, o coro diz, em *Agamêmnon*:

---

<sup>58</sup> Este é um epíteto bastante utilizado para Agamêmnon na *Íliada* e que o distingue dos demais, indicando que ele é o que comanda os demais heróis e reis, como Aquiles, Ajax, Odisseu, enfim.

ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ,  
 πῶς σε δακρύσω;  
 φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;  
 κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'  
 ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων.  
 ὄμοι μοι κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον  
 δολίῳ μὲν δαμῆϊς  
 ἐκ χειρὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνῳ.  
 (*Agamemnon*, v. 1513 -1520)

*Ío, ío!* Rei, rei,  
 Como chorar-te-ei?  
 O que falar a partir do coração amigo?  
 És posto nessa teia de aranha, expirando  
 a vida por uma impiedosa morte.  
*Ómoi, ómoi!* Neste indigno repouso,  
 Tendo sido dominado sob trapaceira sorte,  
 Pela mão com arma cortante de ambos os lados.

A tragédia, por meio do trágico, tendo feito surgir os sentimentos de temor e piedade, realiza a catarse desses sentimentos; assim, os sentimentos que ela mesma inspirou, formam um processo cartático. Processo possível pela existência do trágico na composição estrutural da tragédia, pois, como vimos, o trágico é o elemento responsável por inspirar o temor e a piedade. Desta maneira, proporcionando meios de ser efetuado o que é, provavelmente, o maior objetivo da tragédia, a *κάθαρσις*.

Apesar de Aristóteles não nos definir exatamente o que é o trágico, podemos percorrer suas ponderações na *Poética* sobre os elementos da tragédia. Com isso, se não chegamos ao trágico aristotélico, pelo menos, nos aproximamos de sua significação. Assim, a partir do raciocínio de que o trágico tem a capacidade de fazer surgir os sentimentos de temor e piedade, e depois realizar a catarse deles, podemos chegar a mais uma conclusão sobre o trágico. Porque, se o inspirar do temor e da piedade, como nos diz Aristóteles, ocorre através da ação dos atores, e não da narração, chegamos a mais uma característica sobre o trágico: ele decorre da ação dos personagens.

E essa ação trágica, segundo Aristóteles, é o elemento mais importante da tragédia grega, porque nela encontramos a origem para a fortuna humana, seja ela boa ou má (1450a), e é também através da ação que o caráter se revela, já que a qualidade dos personagens está exposta em suas ações. Desta maneira, elencando o mito, o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopéia como as seis partes componentes da tragédia, ele afirma:

Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγωιδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου· καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης.<sup>59</sup> (*Poética*, VI, 1450a, 15-19)

O mais importante (elemento) é a composição dos fatos, pois a tragédia é representação, não de seres humanos, mas de ações e da vida. Também a fortuna e o infortúnio estão na ação, e a finalidade é alguma ação, não uma qualidade.

Após ter identificado a ação como a parte mais importante da tragédia, Aristóteles diz que sem ação não há tragédia. Tal definição, como vemos, faz parte de um argumento bem lógico, pois, se antes ele havia dito que a ação é o elemento mais importante da tragédia, logo, supomos que sem ela não há tragédia, e é isso que ele nos confirma “*Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωιδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γέ νοιτ’ ἂν*”<sup>60</sup> (Ibidem, 23-25), ou seja, “Ainda assim, a tragédia não poderia vir a ser sem ação, mas sim sem os caracteres”. Mesmo porque, a ação “*Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωιδίας*”<sup>61</sup> (*Poética*, VI, 1450a, 39-40), “Portanto, o mito é como que o princípio e a alma da tragédia.”

Seguindo também o raciocínio lógico de Aristóteles, poderíamos dizer: o trágico é proveniente da ação dos personagens; sem ação não há tragédia; logo, concluímos que sem trágico não há tragédia. Chegamos, então, temos mais um pressuposto para legitimar nossa tese do trágico como essência da tragédia grega, seja esse refletido no destino ou apenas em uma situação de vida.

Esta ação trágica deve também estar ligada a dois meios que realizam a comoção dos ânimos, são eles: *ἀναγνώρισις* e *περιπέτεια*, ou seja, reconhecimento e peripécia. Anteriormente, já explicamos a etimologia e o significado de cada um, agora nos é importante compreender a importância deles na estrutura da tragédia, percebamos:

Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωιδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισεις.<sup>62</sup> (*Poética*, VI, 1450a, 33-35)

<sup>59</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 19:05hs, de 16 de julho de 2010.

<sup>60</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 19:10hs, de 16 de julho de 2010.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 19:10hs, de 16 de julho de 2010.

Para junto disso, a tragédia extasia-os com seus importantes elementos que são parte do mito: as peripécias e os reconhecimentos.

Então, se *ἀναγνώρισις* e *περιπέτεια* são meios fundamentais, através dos quais a tragédia alcança a comoção do espírito, portanto, são também fundamentais para intensificação do trágico, já que este corresponde ao elemento mítico na estrutura da tragédia. Ressaltamos que esses dois elementos, para que o trágico seja desenvolvido, devem estar aliado a outros elementos, pois sozinho não realizam o trágico. Até porque, como sabemos, *ἀναγνώρισις* e *περιπέτεια* são elementos comuns também da comédia. Mas como partes do mito, reconhecimento e peripécia, além de fazerem a estrutura literária ser, como define Aristóteles, mais complexa, também corroboram para a intensificação do efeito trágico. Por isso, classificando os tipos de reconhecimento, no capítulo XVI da *Poética*, o filósofo informa-nos que, apesar de existirem várias realizações do reconhecimento, a melhor delas é a que deriva do conflito (1455a, v. 17-22), da ação. Como a de *Ifigênia em Áulis* (2002) e a de *Édipo Rei* (2001), e não as que se realizam por meios artificiais, a exemplo de sinais, da memória e do silogismo.

Isto porque, quando sofre uma peripécia, o sujeito trágico vê-se num conflito. Basta lembrarmos de *Édipo Rei*, em que o rei procura o assassino de Laio, quando ele mesmo vem a ser a própria causa de tantos malefícios. Do mesmo modo com o reconhecimento, pois, quando o indivíduo vê-se tomado pela indesejada circunstância ou destino trágicos, ele se reconhece como sujeito trágico, próximo de sua catástrofe. Para tanto, é só nos lembrarmos, por exemplo, de Édipo, Ajax, Ifigênia e Hipólito quando se reconhecem como figuras trágicas. O primeiro, ao perceber que era ele mesmo a causa do mal que procurava; o segundo, ao entender que havia matado animais e não os guerreiros gregos; a terceira, ao ver que sua vida será aniquilada pelo próprio pai; e o quarto, enxergando-se como vitimado por um crime que não cometera. Observemos:

ἰὸν ἰού: τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.  
 ὃ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,  
 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν<sup>63</sup>  
 (*Édipo Rei*, 1182-1184)

Ióu, íou! Atingiste-me e todas as coisas estão claras.  
 Ó luz, nesse instante, eu poderia olhar-te o fim,  
 eu fiz aparecer o filho de que não havia necessidade

<sup>63</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0191%3Acard%3D1196>, às 19:40hs, de 17 de julho de 2010.

ἰὼ  
 σκότος, ἔμὸν φάος,  
 ἔρεβος ᾧ φαεννότατον, ὡς ἐμοί,  
 ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,  
 ἔλεσθέ μ'· οὔτε γὰρ θεῶν γένος οὔθ' ἀμερίων  
 ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.  
 ἀλλά μ' ἅ Διὸς  
 ἀλκίμα θεὸς  
 ὀλέθρι' αἰκίζει.<sup>64</sup>  
 (*Ájax*, 394-403)

Ió! Treva, toda minha luz.  
 Ó, Érebo, como és brilhantíssimo para mim.  
 Leva-me, leva-me para tua morada,  
 leva-me. Pois nem mereço olhar, nem por um dia,  
 para a raça dos deuses, nem igualmente para a dos homens.  
 Todavia a filha de Zeus,  
 o poderoso deus,  
 atormenta-me para destruição.

οἷ γῶ, μάτερ: ταῦτὸν τόδε γὰρ  
 μέλος εἰς ἄμφω πέπτωκε τύχης,  
 κούκέτι μοι φῶς  
 οὐδ' ἀελίου τόδε φέγγος.  
 ἰὼ ἰώ.<sup>65</sup>  
 (*Ifigênia em Áulis*, 1279-1283)

Ai de mim, mãe! Pois este mesmo  
 canto do acaso caiu para ambas.  
 Para mim, não (haverá) mais luz,  
 e nem a claridade do sol.  
 Ió, ió!

αἰαῖ αἰαῖ:  
 δύστηνος ἐγώ, πατρὸς ὡς ἀδίκου  
 χρησιμοῖς ἀδίκους διελυμάνθην.  
 ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι.  
 (...)

αἰαῖ αἰαῖ:  
 καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει  
 μέθετέ με, τάλανες  
 καὶ μοι θάνατος Παιᾶν ἔλθοι.  
 προσαπόλλυτ' ἀπόλλυτε<sup>66</sup>  
 (*Hipólito*, 1348-50/1370-74)

<sup>64</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0183%3Acard%3D394>, `s 20:00hs, de 17 de julho de 2010.

<sup>65</sup> Texto disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0107>, às 20:20hs, de 17 de julho de 2010.

<sup>66</sup> Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0105%3Acard%3D1370>, às 20:30hs, de 17 de julho de 2010.

Αίái, αίái!  
 Eu sou miserável, por causa de um pai injusto,  
 de profecias injustas, desfeitas vergonhosamente,  
 fui destruído, estou desgraçado, ai de mim!  
 Αίái, αίái!  
 E agora vai, causa-me dor, causa-me dor,  
 deixais-me ir desgraçado,  
 e que o Curador da morte venha para mim,  
 destrói-me, destrói-me.

As passagens citadas ilustram bem que a tragicidade da peça é aumentada quando os personagens passam do estado da ignorância para o conhecimento e consciência dos fatos. Para entendermos mais claramente, é só imaginarmos um homem que mata o pai e casa com a mãe, mas sem saber, ou seja, sem a *ἀναγνώρισις*. Isso nos causaria piedade e/ou temor? Acreditamos que não, e o próprio Édipo retifica-nos, pois, antes de saber que ele era o responsável pelo mal que assolava Tebas, ele não se lamentava, apenas buscava o culpado, enfim, ele não se reconhecia como um personagem trágico. Do mesmo modo, a falta de reconhecimento com Ajax, Ifigênia, Hipólito pode diminuir ou, até mesmo, vir a extinguir toda a tragicidade.

Como percebemos, *περιπέτεια* e *ἀναγνώρισις*, surgidas da estrutura interna do mito, são importantes, não apenas para a tragédia e seus aspectos formais, mas para o desdobramento intensificado do trágico. Aristóteles diz-nos ainda que, ocorrendo juntas, a peripécia e o reconhecimento compõem uma estrutura complexa. Podemos depreender, pela explanação e exemplificação que fizemos acima, que juntas, a peripécia e o reconhecimento, reforçam a dramaticidade da peça. Tal idéia talvez nos permita afirmar que uma tragédia aristotelicamente complexa possui mais teor trágico do que as de estrutura simples, sem reconhecimento e peripécia.

Para Aristóteles, a estrutura do mito trágico bem realizado deve ser uniforme e, como um todo, deve ter início, meio e fim. Por isso, ele explica que um ser muito grande ou muito pequeno não se aproximaria do que é belo (1451a). Esse comentário ajuda-nos a compreender, entre outros fatores, o porquê da unidade de ação ser tão relevante para a teorização aristotélica, devendo estar presente, tanto numa tragédia, quanto numa epopéia. Tanto que Aristóteles aponta as epopéias homéricas como exemplos dessa unidade de ação, já que, apesar de extensas, os episódios convergem para ação central, compondo o todo. Além do mais, também podemos perceber o porquê de a extensão da tragédia ser baseada no tempo

suficiente em que se possa transcorrer a mudança da fortuna do personagem. Vejamos o que ele diz:

ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳι μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς [15] ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους<sup>67</sup>.  
(*Poética*, VII, 1451a, 11-15)

Em certa extensão, simplesmente, devem realizar o narrar, um após outro, segundo a verossimilhança e a necessidade; e que ocorra com o traspasar para a fortuna, a partir do infortúnio, e da fortuna para o infortúnio; este é o limite conveniente de sua extensão.

A unidade de ação, segundo os preceitos aristotélicos, é fundamental para a estruturação de uma fábula. Assim, mesmo numa epopéia, os episódios devem convergir para a ação central, tornando-a una e coesa. E essa limitação temporal da tragédia, que deve desenvolver-se numa temporalidade suficiente, para que possamos ter a mudança de fortuna, também nos colabora para outra compreensão do trágico. Pois este, para ser melhor realizado, também deve ter unidade, pois faltaria totalidade a um mito que, depois de ocorrer a ação trágica, passasse a desenvolver outros temas, dispersando e diluindo o trágico. Isso nos faz compreender o porquê das críticas à peça de Sófocles, *Ájax*. Nesta peça, após concretizada a mudança da fortuna do herói com o seu suicídio, vemos o desenvolver da defesa de seu corpo por Teucro, seu meio-irmão. Muitos críticos entendem que essa continuidade da peça prejudicaria sua qualidade. Não entraremos nessa discussão, contudo, podemos compreender que a ação trágica deve ser condensada, deve ter unidade, a fim de que não se dilua por completo, nem se disperse. Assim sendo, conforme as indicações de Aristóteles, o tempo da ação trágica deve limitar-se à mudança de fortuna.

No capítulo XIII, Aristóteles expõe-nos, mais diretamente a respeito do trágico, comentando o que viria a ser uma situação trágica por excelência, para que possa inspirar o temor e a piedade, e depois a catarse desses sentimentos. Para termos essa “plausível” situação trágica, ela não deve ter homens muito bons passando para o infortúnio - o que causaria excesso de piedade - nem muito maus, o que levaria a um distanciamento. Mesmo porque, essas circunstâncias não fazem surgir o temor, *φόβος*, nem a piedade, *ἐλέος*, estes sentimentos que devem vir da ação dos personagens e que são inspirados em determinadas situações:

---

<sup>67</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 20:25hs, de 17 de julho de 2010.

ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον<sup>68</sup>  
(*Poética*, XIII, 1453a, 5-6)

(...) a piedade sobre o imerecido, o temor sobre o semelhante.

Diante disso, resta ao herói uma situação intermediária (1453a), pois, nem tão virtuoso, nem tão maldoso. Sua tragicidade virá, não pelo caráter, mas por uma ação errônea. Este erro, a *ἀμαρτίαν*, seria o responsável por fazer alguém passar da fortuna ao infortúnio ou vice-versa. Muitas discussões há sobre essa hamartia aristotélica e qual seria seu significado essencial, mas, por hora, vejamos o que nos diz o filósofo, referindo-se ao herói que não cai no erro por falha de caráter, mas por causa de:

**ἀμαρτίαν τινά**, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. (...) ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' **ἀμαρτίαν μεγάλην** ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος<sup>69</sup>. (*Poética*, XIII, 1453 a, 10-12/15-17)

(...) algum erro daqueles de grande glória e boa fortuna, como o de Édipo e Tiestes, também por homens ilustres de famílias tais (...) a partir da fortuna para o infortúnio, não por maldade, mas através de um grande erro, ou como o que foi dito, ou de um (erro) melhor ou ainda pior.

A primeira referência de hamartia presente no texto de Aristóteles diz *ἀμαρτίαν τινά*. Liddell e Scott's (1996) informam-nos que *ἀμαρτία* significa *failure, error*, ou seja, falha, erro. Este substantivo é originado pelo verbo *ἀμαρτάνω*, definido como *to miss, miss the mark*, quer dizer, falhar/errar e/ou errar o alvo. Seu qualificador, *τινά*, sendo pronome indefinido, expressa a indefinição por meio de “um, algum”. Podemos, então, chegar à tradução para *ἀμαρτίαν τινά*, como “errar um alvo”. Este sentido indefinido dificulta-nos para sabermos a que erro Aristóteles se refere, contudo essa indefinição dá-nos um indício importante: esse erro pode ser de origens diversas.

Em *ἀμαρτίαν μεγάλην*, poderemos entender melhor o que seria o erro trágico indicado por Aristóteles. O termo *μεγάλην* equivale a *μέγας*, que significa aquilo que é largo, grande, importante. Logo, *ἀμαρτίαν μεγάλην* pode ser traduzido por “grande erro”.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Os destaques são nossos. Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gaeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 20:35hs, de 17 de julho de 2010.

Percebemos, então, que este erro, fundamental para o decorrer da ação trágica, é grandioso, grave, muito importante para todo o contexto em que se estabelece.

Baseada nas discussões acima sobre a hamartia aristotélica, podemos chegar à conclusão de que a hamartia não está relacionada, como poder-se-ia pensar, a um erro moral, originado em decorrência de uma falha de caráter. Na verdade, apesar de ser um grande e/ou grave erro, ele é sem intencionalidade. Todavia, esta falta de intenção não o exime do trágico. Este não deve ser confundido como um castigo, e sim, como uma mudança de fortuna que, geralmente, ocasiona para o agente um infeliz resultado.

Esse grandioso erro também é indefinido, por isso o *ἀμαρτίαν τινά*, que nos sugere uma falha não específica, impedindo-nos de definir o que seria um erro trágico ou não, mas que é um *ἀμαρτίαν μεγάλην*, um grande erro. Todavia, ressaltamos que há falhas trágicas por excelência, como por exemplo, as cometidas contra os deuses; além das realizadas, como diz-nos o próprio Aristóteles (1979/1995), no capítulo XIV, contra pessoas da família:

Ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον.<sup>70</sup> (Ibidem, XIV, 1453b, 20-23)

Quando estas catástrofes realizam-se em amizades, ou com um irmão que mata irmão, ou um filho que mata o pai, ou a mãe que mata o filho, ou o filho que mata a mãe, ou quando venha ocorrer alguma outra coisa desta natureza; estas coisas têm que ser buscadas.

O fato de existirem essas situações trágicas por natureza faz com que entendamos o impacto trágico das tragédias *Medéia*, *Orestéia* e *Édipo Rei*, até hoje, pelos assassinatos entre familiares. Por isso, temos a existência de famílias em que se delineiam o trágico, mesmo com o passar das gerações, a exemplo da dos Labdácidas e dos Atridas. E é esse aspecto do conflito familiar, somado aos finais infelizes que, segundo Aristóteles, acaba por fazer Eurípedes ser o mais *τραγικός* dos poetas.

Através das considerações acima realizadas, tentamos compreender definições e aspectos relativos ao trágico, a partir da *Poética*. Esta obra legou-nos as primeiras reflexões teóricas sobre a literatura, mais especificamente sobre a tragédia e a epopéia. Tentamos

<sup>70</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 20:35hs, de 17 de julho de 2010.

depreender, através dela, a estrutura e significação do trágico para as tragédias gregas, como também para as epopeias homéricas, já que nelas podemos encontrar considerável manifestação de tragicidade, presente, por exemplo, no Canto XI da *Odisséia*.

#### **2.4 A busca do trágico: outras reflexões teóricas**

Na tentativa de compreender melhor a categoria do trágico clássico, continuaremos em busca de seu entendimento, mas, desta vez, percorrendo os conceitos e as discussões realizadas por outros autores. Este processo, assim como os demais que desenvolvemos até então, tem o propósito de subsidiar-nos para a compreensão do nosso objetivo geral, que é o de analisar a tragicidade no Canto XI da *Odisséia*. Em auxílio à nossa proposta, contribuem os seguintes autores: Jean-Pierre Vernant, Grimal, Jacqueline de Romilly, Anatol Rosenfeld, Junito Brandão, Albin Lesky e Sandra Luna.

Em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (2008), Jean-Pierre Vernant discorre que, na tragédia, o homem (herói) é posto para realizar uma escolha definitiva, diante de um mundo ambíguo e instável. Para o autor, isso seria a “matéria-prima da tragédia, o primeiro aspecto do conflito”. Diante disso, a tragédia possui também algumas marcas que seriam: tensão entre mito e pensamento cidadão, conflitos humanos, de valores do mundo e do universo divino, característica ambígua e equívoco lingüístico. Estas marcas da tragédia são fundamentais também para a realização do trágico, principalmente no que diz respeito à tensão e ao conflito do homem para com os demais. O homem, como “matéria-prima” do trágico, vê-se desafiado por decisões e suscetível perante sua fragilidade, pois, “neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões.” (VERNANT, 2008, p. 21)

Estas decisões afligem, muitas vezes, a jornada do homem que acaba por se tornar um sujeito trágico. E, assim, aquele homem, na épica, que exalta seu vigor e alcança a glória, depara-se com sua fragilidade e finitude diante da vida e de suas circunstâncias. Por isso, Vernant (2008) considera que no trágico a ação e o agir humano dividem-se em dois pólos: o primeiro é o de deliberar, pesar e/ou prevê a melhor opção de escolha; e o segundo é considerar a presença do incompreensível, do desconhecido e de forças sobrenaturais que possam vir preparar seu sucesso ou sua derrota. Assim, o trágico está, indissolivelmente, aliado a uma ação que pressupõe uma escolha.

O autor afirma que a culpa trágica pode ser realizada de duas formas: uma é através da *hamartia*, que ele define como uma concepção religiosa do erro, uma “doença do espírito”, em que o sujeito, coagido por elementos superiores, chega a cometer o delito; a outra é por meio do *adikon*<sup>71</sup>, em que o sujeito, sem nenhuma coação, decide cometer o erro. Assim, entendemos que o indivíduo poder torna-se trágico, ou por um erro sem voluntariedade, *hamartia*, sob forças superiores, ou por deliberação própria, por isso, é chamado de *adikon*, injusto.

Um aspecto bastante discutido sobre o trágico refere-se à existência ou não da vontade e da responsabilidade humana. Não pretendemos aprofundar-nos nessa questão, contudo ela nos serve para entender as circunstâncias que levam ao trágico. Assim, Vernant (2008) afirma que, no Período Arcaico da literatura grega, não há vocábulo para designar a vontade, o querer direcionado ao homem, mas sabemos que ela havia em relação aos deuses, como se vê, por exemplo, na *Ilíada* (v.5). No Período Clássico, mesmo ainda sem a existência dessa palavra para os homens, já começamos a ter o levantamento desses questionamentos. Mesmo porque, o autor defende que para haver uma decisão, tem que existir alguma vontade:

Desde que o indivíduo se empenha numa decisão, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis. (Ibidem, 2008, p. 26)

A necessidade (*ἀνάγκη*) imposta pelos deuses e/ou pela ocasião impulsiona o homem a tomar decisões. Estas possuem, de alguma maneira, expressões de seus desejos, apesar de que, muitas vezes, só há uma escolha. Por isso, diz Vernant que, se há uma vontade, ela não é autônoma, e sim, “amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constringida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo.” (VERNANT, 2008, p. 28). Então, concluímos que, a partir da necessidade, emana a ação do homem, pois, segundo Vernant, ainda não podemos falar em vontade na tragédia grega. Na verdade, ela “marca uma etapa e como que uma virada na história dos avanços do homem grego antigo na direção da vontade.” (Ibidem, p. 42)

A partir de sua exposição, Vernant (2008) define o trágico como a interrogação do homem sobre seus atos, chegando ao ponto de fazer daquele herói épico exemplar o responsável por sua ação errônea. Tal ação volta-se contra ele mesmo, ocasionando o

---

<sup>71</sup> Esta palavra, em grego *ἀδίκος*, é formada pelo *α* privativo mais o radical *δικ*, de *δική*, justiça. Logo, *ἀδίκος* significa injusto.

contrário do que ele pretendia. Percebemos, por isso, que o trágico faz-nos interrogar sobre a condição humana e suas fronteiras, estas que são colocadas a cada um; sejam aos grandes heróis, como Aquiles, ou aos deuses, como vemos em *Prometeu Cadeeiro* (2009). Por exemplo, o Pelida, no encontro com Odisseu no Hades, mostra-se arrependido da escolha que fez de morrer em campo de batalha. Como se vê, a decisão de Aquiles voltou-se contra ele mesmo. Entretanto, tal situação analisaremos melhor no capítulo a seguir.

Pierre Grimal, em *O Teatro Antigo* (2002), diz que a tragédia grega desenvolve-se num período histórico de bastante relevância, já que, nesse momento, foi realizada uma elevada criação: filosofia. Diante desse contexto, as tragédias, em forma de ação, de drama, representavam acontecimentos oriundos das lendas heróicas, tão cantadas pelos autores épicos; todavia, Grimal faz-nos a seguinte ressalva: se para nós, os acontecimentos encenados possuem caráter lendário, para os gregos havia um significado histórico. E, mais ainda, na tragédia, aquele herói que, para os gregos fazia parte da história, vê sua fragilidade diante de um impasse, porque:

A tragédia, mais do que esclarecer o significado metafísico do mito (como o fará *Hércules no Etna*, de Sêneca) traz à luz do dia a infeliz condição dos mortais, incapazes de compreenderem as conseqüências de suas ações, quando cedem, não só ao irresistível poder do Amor, como às outras paixões que os deuses lhes enviam. (GRIMAL, 2002, p.. 45)

Se, no Período Arcaico, as épicas ilustram as grandes guerras e os magistras combates dos heróis, no Período Clássico, tanto poetas, quanto filósofos, conforme indica Grimal (2002), centralizam suas discussões no ser humano. Este será o protagonista do trágico, pois, deparando-se com o conflito, as armas e o vigor físico não mais podem fazê-lo vencedor, como ocorria nas épicas. Ao contrário, toda a sua ação reverte-se para si mesmo, e levando-o ao trágico. Isso veremos bem, no próximo capítulo, através do relato de Agamêmnon, no Canto XI da *Odisseia*, em que se percebe que toda a sua nobreza e heroísmo relatados na *Ilíada* não o impediu de ter uma morte trágica e indigna.

Em *A tragédia Grega* (2008), Jacqueline de Romilly considera que o mito se introduz na tragédia, proporcionando-lhe sentido. Assim, podemos concluir que o trágico alia-se ao mito e não à estrutura formal da tragédia, e ainda mais que o trágico é que dá sentido a tragédia grega. Vejamos como ela considera a importância do trágico dentro do panorama da tragédia clássica:

No conjunto, a tragédia grega adquire assim mais uma ressonância particular por ter conservado um contato constante com as realidades colectivas da vida política, tal como adquire uma força mais rude por ter conservado o contacto com os mitos originais; mas nem num caso, nem no outro, se confunde com a matéria que lhe é fornecida assim. O seu verdadeiro alcance vem da interpretação humana que dá dos males evocados. E só esta interpretação define verdadeiramente o trágico. (ROMILLY, 2008, p. 168)

Por isso é que o trágico, além de não se relacionar, também não deve ser confundido com o melodrama moderno. Mas, para que essa proximidade não ocorra, e que crimes como os de Medéia, Clitemnestra e Édipo, por exemplo, não sejam melodramas, deve haver o que Romilly (2008) chama de “luz trágica”. Esta, fundamentada na *ἀνάγκη* (necessidade), ou seja, nas “causas que ultrapassem o caso individual e que os tornem necessários em nome das circunstâncias que se impõe aos homens.” Tanto que essas situações trágicas, porém necessárias, “ao mesmo tempo em que inspiram piedade pelas vítimas, inspiram também piedade por eles, piedade pelo homem.” (Ibidem, p. 168-169). E a ação dessas forças sobrehumanas, que impulsionam o homem pela necessidade, são indicadas pelo próprio coro, segundo Romilly (2008).

Este sentimento de piedade, Odisseu sentirá ao deparar-se com seus distintos companheiros no Hades, e ouvir o lamúrio pelo final trágico que a vida lhes reservou. Isto ocorre até no caso de Ajax, que, mesmo sem falar, ignorando a presença de Odisseu, demonstra seu rancor por aquele que julga culpado de seu mal. No caso de Agamêmnon, segundo Romilly (2008), é a ação do dáimon, *δαίμων*<sup>72</sup>, enquanto para Ajax, é a ação do destino. Teríamos, em suma, duas causalidades: uma que é regida pela força superior e outra pela vontade humana, e que, segundo a autora “já presente em Homero, esta dupla causalidade existe para sempre na tragédia.” (Ibidem, p. 172), até porque, no mundo grego em geral, elas coexistiam sem haver contradições.

A autora, por mais que não acredite haver vontade nas tragédias, considera que há algum comprometimento humano. Pois, certo é que tudo ocorre pela vontade divina, mas também o homem toma para si a responsabilidade, no momento em que adere a ação. Não há renúncia, então, o sujeito trágico compromete-se. Isto faz Romilly (2008) afirmar que “o divino e o humano combinam-se, sobrepõe-se.” A tragédia implica necessariamente a ação, e seu autor sempre tenta agir, bem ou mal. Mas esta ação traz-lhe graves consequências. Por

---

<sup>72</sup> O *δαίμων* representa o divino, sua vontade, a sorte dividida pelo deus, por isso o radical *δαι*, de *δαίωμα*, que é dividir, partilhar.

isso, Romilly defende que há sempre uma espécie de inocência, esta funcionando como sinônimo de heroísmo. Vejamos:

Que sofram uma sorte querida pelos deuses, que paguem pelos erros dos antepassados, ou que paguem por sua própria imprudência, há sempre neles uma parte de inocência. E mesmo quando nos são apresentados como culpados, mesmo quando suas ações os arrastam, são-no porque o erro é o lote do homem, ou porque correspondem a situações que são igualmente o lote do homem. (ROMILLY, 2008, p. 175)

Esse heroísmo imanente e, ao mesmo tempo, indissociável do herói trágico, faz com que seja conservada a sua grandeza, tendo triunfo mesmo na queda. Isto é, o personagem trágico, mesmo vendo mudar a sua figura de herói épico para a de herói trágico, ainda mantém certa expressão de inocência, de heroísmo, que provoca a simpatia e justifica o surgir da piedade. Como poderemos ver, no momento de nossa análise, Odisseu sente piedade pelos seus companheiros ao reencontrá-los no Hades, por constatar o destino lamuriado de cada um. E, mesmo após ouvir os relatos trágicos dos guerreiros, mantém ainda o sentimento de respeito, não se esquecendo da distinção própria que ele mesmo testemunhou um dia.

Anatol Rosenfeld, em *A teoria dos Gêneros* (1985), observa que a definição e classificação dos gêneros é artificial, pois “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 1985, p. 16). Contudo, o autor avalia como importante esta sistematização dos gêneros, por definir as diversas categorias literárias. E esta artificialidade é comprovada com o fato de não haver gênero puro. O que há, para o autor, é o significado substantivo e adjetivo dos gêneros. Naquele, encontramos a essência estilística de cada gênero, é o que nos possibilita definir o gênero de um texto, pois é específico. Por significado adjetivo, entendemos o traço estilístico, aquilo que pode ser encontrado em todos os outros gêneros. Por exemplo, o corpus de nossa pesquisa, Canto XI da *Odisséia*, tem como significado substantivo o gênero épico e como adjetivo o traço do trágico. Tal exemplificação pode ser feita com muitas outras obras, porque “no fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros.” (Ibidem, p. 19).

Todas essas ponderações de Rosenfeld (1985), a respeito da teoria dos gêneros e de seus significados adjetivo e substantivo, contribuem para o nosso trabalho em alguns pontos. Elas creditam nossa pesquisa em analisar a presença do trágico numa epopéia homérica. Tais considerações, além de reforçar que não há gênero puro (e que talvez nunca tenha existido), permite-nos demonstrar que essa pureza, nem mesmo na Antiguidade Clássica

existiu, apesar de muitos verem esse período como sinônimo de uma produção literária regrada, de estrutura fechada. A análise do nosso trabalho abre perspectivas para entendermos que as inovações estilísticas, as influências e a interpenetração de gêneros são procedimentos realizados desde a Antiguidade, e não como uma singularidade moderna. No final das avaliações, como diz o próprio Rosenfeld (1985), ser puro ou não, não define a qualidade de um trabalho.

Após discorrer sobre o nascimento da tragédia, Junito Brandão, em *Teatro Grego* (2009), fala-nos a respeito de outro elemento importante para a compreensão do trágico: ὕβρις<sup>73</sup> e ἄτη<sup>74</sup>. A primeira ocorre quando o herói ultrapassa o *métron*, a medida, cometendo, então, a ὕβρις. A segunda é o resultado da *hýbris*, pois, diante desta, só resta ao herói ser punido pelos deuses que lhe lançam a *até*. Tomado pela ὕβρις e ἄτη todo e qualquer ato que o herói realizar se voltará contra ele. Para o autor, o trágico se enquadra com os seguintes envoltivos, após a ultrapassagem do *métron*: *hýbris*→ *némesis* (νέμεσις- ciúme divino)→ *até*→ *Moirá* (Μοῖρα- destino cego, punição divina). Por esse processo, ele afirma que, no sentido religioso, a tragédia grega suplica contra a desmedida.

No Canto XI da *Odisséia*, avaliaremos a presença desses elementos da tragédia (ὕβρις, ἄτη, νέμεσις, Μοῖρα). Observaremos, através do destino dos heróis, mais precisamente de Agamêmnon e de Ájax, a influência destas forças sobre-humanas.

Junito Brandão faz uma distinção importante entre conflito trágico fechado e uma situação trágica. A primeira implica um final desditoso, é a ação do destino trágico, como vemos em *Édipo Rei* e em *Antígona*. Já no segundo, o final não é desditoso. Parte-se do infortúnio para a fortuna, pois, o que é trágica é a situação vivida, não o seu fim, como o exemplo lido em *Alceste*. Porque “(...) o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, tragédia a peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho.” (Ibidem, p. 15) Esta diferença é importante para a nossa análise, porque observaremos uma situação trágica, já que, na *Odisséia*, não há espaço para se falar em destino trágico. No Canto XI, podemos observar tanto uma “situação trágica”, como, por exemplo, a vivida por *Odisseu*, como também um “conflito trágico fechado”, o que pode ser

<sup>73</sup> Em grego, ὕβρις indica a ação de insolência, violência, soberba, excesso, ou seja, uma ação fruto de uma desmedida.

<sup>74</sup> Em grego, ἄτη significa um infortúnio, segundo o Bailly (2000), é um flagelo enviado pelos deuses como a punição por algum fato, conhecida também como uma cegueira enviada pelos deuses.

visto, por exemplo, através do relato de Agamêmnon e da visualização de Ajax e seu eterno sentimento de desonra.

Albin Lesky, em *A tragédia Grega* (2006), alerta-nos, logo ao início, de que não tentará encontrar uma fórmula para o trágico. Entre outras coisas, sua obra ajuda-nos a tentar compreender se o trágico está unicamente relacionado à tragédia ou se, como acreditamos, a outros meios literários. Tendo em vista que “(...) já se encontram os germes em que se prepara a primeira e, ao mesmo tempo, a mais perfeita objetivação da visão do mundo no drama do século V.” (LESKY, 2006, p. 23). Inclusive, a partir dos novos estudos feitos da *Ilíada* e da *Odisséia*, o autor informa-nos que “suscita-se com crescente vivacidade a questão relativa aos germes do trágico nas duas epopéias.” (Ibidem). É por isso que Karl Jaspers, citado por Lesky (2006), refere-se a Homero como a mais antiga manifestação do trágico. Tal posicionamento respalda nossa pesquisa.

Na comprovação dessa existência do trágico, já nas epopéias homéricas, Lesky (2006) aponta-nos alguns fatores para esse entendimento. Assim, em Homero, já vemos que os heróis, apesar de, na maioria das vezes, serem exaltados, podem ter um destino venturoso ou desventuroso, a depender dos desígnios divinos. Como exemplo, ele cita o Canto I da *Ilíada*, mas nós exemplificaremos pelo Canto XI da *Odisséia*, pois neste vemos a desventura narrada, por exemplo, por Aquiles, dizendo preferir ser um trabalhador do campo, a reinar sobre os mortos. É narrada também a desventura de Agamêmnon que, pelo histórico da família Atrida e por ter sacrificado sua filha, será penalizado pelo próprio cônjuge. Como destino venturoso, podemos citar o do próprio *Odisseu*, que cumpre uma das suas mais difíceis missões que é descer até a entrada do Hades e depois voltar, tendo o direito de poder continuar em sua jornada.

Além dessa mobilidade humana, entre a ventura e a desventura, Lesky (2006) cita também que vemos, em Homero, o encadeamento das ações e de tudo o que as envolvem. Há também a centralidade do tempo e da ação, ocorrendo, em alguns momentos, a presentificação de algumas narrações, como se elas ocorressem naquele instante, mesmo com narrações em *flash-back*. Para nós, vale destacar que estes elementos também podem ser verificados na *Odisséia*, em que as ações, assim como na *Ilíada*, são encadeadas, havendo para cada uma delas um resultado que leva o personagem ao seu objetivo. No Canto XI, por exemplo, o cumprimento do ritual (*νέκνυια*) por Odisseu o leva para casa. Vê-se também, neste canto, uma narração bastante centralizada no tempo em que os fatos ocorrem, e de tudo

que está em volta. De modo que, até as narrações feitas por Odisseu aos Feácios, de tudo que passara, aparentam estar ocorrendo naquele mesmo instante.

Assim, segundo o autor, como não é fácil descrever o processo de evolução do trágico, também não é de entendê-lo no contexto clássico, por não ter sido legada uma teoria pelos gregos. Mesmo diante da complexidade expressa, ele faz alguns comentários sobre o trágico, conforme Aristóteles. Para este, o trágico possui o sentido de algo solene, desmedido, mas depois passou a indicar o terrível, estarrecedor, o bombástico, perdendo completamente o sentido da indução e da necessidade. Lesky (2006) considera ainda que, para haver o sentimento trágico, “o caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico.” (Ibidem, p. 33). Além disso, o imerecimento também é fundamental para que alcancemos a sensação trágica, pois o imerecido faz-nos sentir compaixão. Já o sujeito, para se identificar como trágico, deve ter consciência, conhecimento do seu padecer. No Canto XI da *Odisséia*, poderemos verificar alguns desses elementos, como a desmedida, o despertar da comoção, a compaixão, o imerecido e toda uma vivência do trágico, mesmo que incipiente.

Questionando se o trágico não teria seu significado estabelecido na *Poética*, Lesky diz acreditar que na catarse estaria a essência do trágico. Por tudo o que foi referido, consideramos que Homero deu os passos iniciais das tragédias que estavam por vir, e, com isso, também entendemos o porquê de ele já ter sido considerado o pai da tragédia. Não entraremos nessa discussão, mas concordamos com Lesky de que Homero é “um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte.” (LESKY, 2006, p. 25).

Sandra Luna, em *Arqueologia da Ação Trágica* (2005), realiza importantes explicações sobre o trágico que serão relevantes para a nossa pesquisa. Depois de expor os indícios antropológicos e literários sobre a existência do trágico, antes da tragédia, a autora afirma que Homero, pelas epopéias, já nos apresentava o trágico, apesar de este não ser seu objetivo. Explica ainda que essa veiculação do trágico com Homero deve ser feita por haver algumas discussões a esse respeito. Além do mais, diz ser inegável a presença dos momentos de tragicidade verificadas ao longo de suas epopéias. Para tanto, ela cita o Canto IX da *Odisséia*, e ressalta que a morte dos companheiros de Odisseu alerta-nos sobre o destino e sobre a fragilidade humana. Pois “(...) a vida gloriosa do herói épico projeta-se necessariamente sobre o fundo sombrio das desventuras (...)” (LUNA, 2005, p. 30).

Ao longo de nossa análise, verificaremos essa tragicidade homérica, reforçada pelos desígnios divinos, pela ação do destino e da fragilidade humana; pois o herói um dia irá deparar-se com sua condição humana, portanto, com a fraqueza e a instabilidade. Destino esse

que tanto conduz Odisseu à ventura, em seu retorno ao lar, como também fez sua mãe, Anticléia, padecer de saudades do filho de quem ela não mais tinha notícias. Esse destino infortunado também não permitiu que Agamêmnon morresse na guerra. Desta forma, tendo já retornado, pensa estar protegido em seu palácio, mas é surpreendido pela morte traiçoeira. Por isso, Luna afirma-nos:

Vale a pena refletir mais pausadamente sobre a recorrência dos elementos trágicos nas epopéias gregas, atentando para os episódios que reiteradamente fazem ecoar a condição de instabilidade da vida humana. São inúmeras as incidências, além daquelas implicadas nas duas centenas de mortes referenciadas na *Iliada*. (Ibidem, p. 31)

Sandra Luna não considera Homero como pai da tragédia, com isso podemos também concordar, todavia consideramos que ele foi o responsável pela fundamentação literária do trágico. A autora afirma também que Homero não alimenta o trágico, dispersando-o por meio de banquetes e mudanças de cena, ele apenas o deixa entrever. Tal constatação é verdadeira, assim como é verossímil que Homero não o alimente, senão teria feito uma épica sem coerência, o que não ocorre, pois a presença do trágico não desnorteia o teor épico, ao contrário, sua presença o enriquece. Mas também não podemos negar que as mortes narradas por Homero são carregadas de envolvimento externos que aumentam a tragicidade, ele não nos poupa dos detalhes trágicos. Basta-nos lembrar das narrações que Odisseu ouve de como ocorreram as mortes de sua mãe, de Aquiles e de Agamêmnon, e, ao final de cada relato, todos se derramavam em lágrimas.

Luna (2005) informa-nos ainda que o conflito entre mito e razão será: “determinante para o surgimento do que estamos chamando de ‘espírito trágico’ na tragédia, manifestando-se esse espírito na consciência da morte não como parte da vida, mas como fim da vida, portanto, como fenômeno aterrorizante e lutuoso.” (LUNA, 2005, p. 169) No próximo capítulo, analisaremos a presença desse “espírito trágico”, no Canto XI da *Odisséia*, em que o herói protagonista, deparando-se com a morte de amigos e familiares, vive a assustadora finitude da vida, além de sua circunstância imerecida. Outro fator reitera a nossa fundamentação em estudar o trágico na *Odisséia*, pois a autora indica-nos a existência de estudos sobre o conflito entre *μῦθος* e *λόγος* (mito e razão) na *Odisséia*.

Ao falar sobre sua tese de racionalização do trágico, Luna aponta-nos a presença de alguma responsabilidade humana, nem que seja por suas fraquezas que “(...) contribuem para acionar a máquina trágica.” (Ibidem, p. 171). Pois, não só os deuses os encaminham para o trágico, como eles mesmos podem dirigir-se a ele. Talvez seja, por essa possibilidade de

escolha, que Agamêmon, no Hades, alerta Odisseu para não confiar em sua esposa, Penélope, pois isso poderia levá-lo a uma indigna morte, assim como havia ocorrido com ele próprio.

E, após considerar que a catarse é o objetivo maior da tragédia, a autora diz-nos que o caminho do herói épico deve servir de modelo. Ele é um exemplo de honra e vigor a ser seguido. Ao contrário do herói trágico que, muitas vezes, sendo até o mesmo que já figurou distinto nas épicas, deve ter sua trajetória como modelo do que não deve ser seguido, e sim, do que devemos evitar. Tal afirmação é bastante válida para nossa análise do Canto XI, pois neste, temos, claramente, perfis apresentados de heróis épicos e trágicos. Deste modo, Odisseu, passando pela catarse, vive um processo forte de aprendizagem do que não deve seguir, através do trágico relato de Aquiles e Agamêmnon, e do fim de Ajax que pode contemplar. Assim, enquanto Odisseu nos representa o que devemos seguir como modelo, os relatos do Pelida e do Atrida, somada à lamentável condição de Ajax, ilustra-nos a condição de um herói trágico, cujo exemplo devemos evitar.

Ao longo desse capítulo, desenvolvemos três tópicos que consideramos importantes para uma melhor apreensão do trágico. No primeiro, discorremos sobre as relações e especificidades do trágico e da tragédia. As diferenças estabelecidas permitem-nos compreender a pertinência em estudar uma configuração do trágico em uma epopéia. No segundo tópico, destacamos as teorizações de Aristóteles sobre as tragédias gregas e, a partir delas, tentamos entender o que o filósofo compreende do trágico e dos elementos que circundam em sua realização. No terceiro, foram expostas algumas explanações teóricas do trágico, feitas por autores diversos. De modo geral, toda a abordagem realizada contribuiu para a compreensão de alguns pontos que serão importantes para o nosso próximo capítulo, no qual nos aprofundaremos na análise da tragicidade verificada no Canto XI da *Odisséia*.

### 3 TRAGICIDADE NO CANTO XI DA *ODISSÉIA*: ANTICLÉIA, AQUILES, AGAMÊMNON, ÁJAX

#### 3.1 *Odisséia*: momentos de tragicidade

Neste terceiro capítulo, propomos realizar a análise da tragicidade identificada ao longo do décimo primeiro livro da *Odisséia*. Para tanto, dedicamos este primeiro subtópico à ilustração de que a tragicidade a ser analisada no Canto XI não é uma exceção dentro da obra, tanto que, em outros cantos, podem ser vistas também situações com teor trágico. E, após o desenvolvimento dos aspectos citados, dedicaremos um segundo tópico, “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Aquiles, Agamêmnon, Ájax”, para a análise específica do trágico no Canto XI, principalmente a partir das circunstâncias em que Odisseu encontra-se com a sua mãe, Anticléia, e seus antigos companheiros em Tróia, Agamêmnon, Aquiles e Ájax. Como pode ser percebido, adiantamos que o fator de parentesco e os vínculos de amizade são intensificadores da ação trágica, ocasião que será analisada no próximo tópico.

Como abordamos nos dois capítulos anteriores, Homero, além de ter nos deixado as duas grandes epopéias do Ocidente, *Ilíada* e *Odisséia*, legou-nos também as primeiras representações literárias do trágico. Representações estas que, por volta do século V e IV a.C, serão o cerne das tragédias elaboradas por tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Estes são bastante influenciados pelas obras homéricas, ao ponto de desenvolverem em suas obras situações já prenunciadas em Homero, a exemplo da *Orestéia*, de Ésquilo, e *Ájax*, de Sófocles.

Considerado por alguns como o “pai da tragédia”, Homero não nos poupou representações trágicas. Por isso, apesar de elegermos o Canto XI da *Odisséia* como o livro em que há maior intensidade nessas representações, destacamos também que, no transcorrer da obra, outros momentos de grande teor trágico podem ser contemplados. Com isso, objetivamos respaldar ainda mais a nossa pesquisa, mostrando que a tragicidade pode ser encontrada na *Odisséia* em momentos distintos, não estando restrita a um único canto.

Lesky (2006) ressalta-nos que Homero legou-nos germes do trágico em suas epopéias. Em congruência com esta afirmação, Sandra Luna (2005) diz ser possível a identificação de momentos trágicos na literatura homérica. Tais assertivas, já discutidas no segundo capítulo, acabam sendo motivadoras deste nosso percurso, ao longo dos versos da

*Odisséia*, em busca de momentos trágicos ou, ao menos, de episódios que nos vislumbrem tragicidade. Sabemos que, para a ocorrência de uma vivência do trágico, são importantes elementos como o imerecido, a idéia de culpa<sup>75</sup> pela ultrapassagem do *métron*, a compaixão, o temor, pois todas essas circunstâncias propiciam o despertar da comoção. Assim, logo ao início da epopéia, no Canto I, deparamo-nos com a representação de um sofrimento que nos é apresentado como imerecido. Tal situação ocorre quando Telêmaco, entre os versos 214-220, responde à deusa Atena, transfigurada como Mentis, sobre sua ascendência, já que esta havia perguntado se ele seria filho de Odisseu, e ele responde:

215 μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε  
οὐκ οἶδ'· οὐ γὰρ πῶ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω.  
ὥς δὴ ἐγὼ γ' ὄφελον μάκαρός νύ τευ ἔμμεναι υἱὸς  
ἀνέρος, ὃν κτεάτεσσιν εἰς ἐπι γῆρας ἔτετμε.  
νῦν δ' ὃς ἀποτμότατος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων,  
220 τοῦ μ' ἔκ φασι γενέσθαι, ἐπεὶ σύ με τοῦτ' ἐρεεῖνεις.<sup>76</sup>  
(*Odisséia*, I, 215-220)

Minha mãe diz que fui gerado por ele, mas  
pelo menos eu não o sei: na verdade, não  
existe alguém que saiba de sua própria origem.  
Como eu desejei ser filho de alguém abençoado,  
de um varão que vegasse à velhice com suas riquezas.  
Agora, do mais infeliz dos homens mortais,  
eu descendo, digo-te, já que tu perguntas.

Como podemos perceber, Telêmaco sente angústia e sofre pelo desaparecimento do pai, de quem ele não se lembra da fisionomia, tendo em vista que era muito pequeno, quando, há vinte anos, Odisseu partira para Tróia. A passagem citada provoca-nos o sentimento de piedade, o que nos incita a sensação do trágico. Ou seja, não queremos dizer que Telêmaco seja um personagem trágico, e sim que possui um estado permeado por elementos importantes para a efetivação do trágico, como o imerecimento e o suscitar da

<sup>75</sup> O termo referido não se relaciona a idéia de culpa cristã, ligada ao pecado do indivíduo, a algo nocivo do qual os cristãos devem distanciar-se, para que não sejam punidos. Ao utilizarmos a palavra “culpa” remetemo-nos ao sentimento de responsabilização projetada no homem, que foi resultado de ações do divino, do destino, de sua desmedida, ou seja, resultado de uma construção coletiva. E essa responsabilização a que nos referimos não pode ser compreendida pelo o que concebemos de “culpa cristã”, já que esta está envolta com a noção de indivíduo culpado e que, portanto, deve ser punido pelos seus próprios atos. No processo de realização do trágico, podemos encontrar a culpa, a responsabilização do homem por seus atos, fazendo-os chegarem ao destino ou a momentos trágicos. Contudo, sabemos que, na épica e nas tragédias gregas, a ação divina e todo um construto coletivo impulsionam-os ao erro, daí o distanciamento com o sentimento de culpa apregoada pelo cristianismo.

<sup>76</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D178>, retirado às 20:35h, em 20 de dezembro de 2010.

piedade. Mesmo porque, diz-nos Lesky (2006) que o sentimento trágico ocorre quando algo nos afeta, nos comove, fazendo com que nos sintamos atingidos “nas profundas camadas de nosso ser”<sup>77</sup> (LESKY, 2006, p.33). Contudo, sentimo-nos ainda mais aflitos ao sabermos que Telêmaco não sofre apenas por não se recordar do pai e saber de seu estado, se vivo ou morto, mas também por ver toda a sua herança ser consumida, dia a dia, pelos pretendentes que cortejam sua mãe e destroem seus bens. Vejamos o que ele diz a Atena sobre sua aflição, única herança que ele considera que o pai deixou:

οὐδέ τι κείνον ὄδυρόμενος<sup>78</sup> στεναχίζω  
οἶον, ἐπεὶ νύ μοι ἄλλα θεοὶ κακὰ κήδε' ἔτευξαν.  
(...)  
τρύχουσι δὲ οἶκον.  
ἢ δ' οὔτ' ἀρνεῖται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτήν  
250 ποιῆσαι δύναται: τοῖ δὲ φθινύθουσιν ἔδοντες  
οἶκον ἑμόν: τάχα δὴ με διαρραΐσουσι καὶ αὐτόν.<sup>79</sup>  
(*Odisséia*, I, 243-244; 248-251)

Não é só por este alguém que eu lamento, mas,  
nesse instante, sofro por mim, com os males que os deuses ocasionam-me.  
(...)  
A mão e o palácio eles me consomem, e  
ela, nem recusa o casamento abominável, nem aceitar  
é capaz de fazer; assim eles acabam consumindo  
meu palácio e, rapidamente, destruirão a mim mesmo.

Diante de tais lamúrios, como sabemos, a narrativa prossegue e Atena aconselha-o a partir em busca de notícias do pai. Nessa citação, percebemos que Telêmaco não se sente apenas angustiado por sofrer pelo pai, o sentimento que o toma é ainda mais trágico: a dor imerecida. A partida do pai, mesmo a contragosto, para a Guerra de Tróia, provoca em Telêmaco a angústia espera do pai que ele não conheceu efetivamente. A guerra se encerra, mas Odisseu não retorna, e nenhuma notícia é trazida sobre o paradeiro do rei de Ítaca, só

<sup>77</sup> Apesar de servir para nossa análise, destacamos que a afirmação de Lesky (2006) pode ser relativizada, tendo em vista que ele define o sentimento trágico, a partir de seu caráter metafísico, relacionado à recepção dos espectadores/leitores.

<sup>78</sup> A utilização do particípio presente *ὄδυρόμενος*, é apropriada ao contexto, por indicar a simultaneidade da ação expressa pelo verbo. Assim, *ὄδυρόμενος* indica-nos que a lamentação de Telêmaco não está acabada (perfectum), nem é pontual (aoristo), e sim inacabada, por isso Homero, coerentemente, utilizou um tema do infectum.

<sup>79</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D230>, retirado às 20:41h, em 20 de dezembro de 2010.

comentários incertos. Sua mãe, Penélope, começa, então, a ser cortejada por muitos homens de Ítaca, antigos conterrâneos de Odisseu ou de cidades vizinhas. Para adiar o enlace com um dos pretendentes, ela tece, pela manhã, uma mortalha para Laertes e, à noite, quando todos dormem, destece, num trabalho infindo. Nesse transcorrer de tempo, os servos e os bens deixados pelo pai são consumidos pelos pretendentes, já que estes vão ao palácio todos os dias para banquetes e festejos, enquanto esperam a decisão da rainha. Desse modo, como se já não bastasse não ter vivido com o pai e a incerteza se ele se encontrava vivo ou morto, Telêmaco sofre pelos bens que via sendo diluídos a cada dia que se passava. Desde criança, sem ter cometido erro algum, imerecidamente, sofria males sem razão. E é esse sentimento diante de uma dor imerecida que nos faz sentir *ἔλεος*, a piedade, ao mesmo tempo em que nos faz temer passar por tal sofrimento, o *φόβος*. Assim, sentindo compaixão e temor, aproximamo-nos de um processo catártico e, então, experimentamos o trágico. Lembremos do que nos diz Aristóteles sobre o sentimento provocado pela imagem trágica:

ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον<sup>80</sup>  
(*Poética*, XIII, 1453a, 5-6)

(...) a piedade sobre o imerecido, o temor sobre o semelhante.

O imerecido, sentimento que acentua nossa vivência do trágico, como já vimos, é também representado na vida de Odisseu, o *πολύτροπος*<sup>81</sup>, que, em suas muitas voltas e maneiras, protagoniza, no decorrer dos cantos da *Odisséia*, cenas em que sofre com seus muitos trabalhos. Não é, pois, sem propósito, que Atena, logo no Canto I, reclama a Zeus os tantos sofrimentos de Odisseu, por considerar que são imerecidos, diferentemente dos de Egisto, que são bem cabidos às suas ações. Por isso, reclama a deusa:

ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι  
ἧς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. οὐδέ νυ σοί περ

<sup>80</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), retirado às 20:25hs, de 17 de julho de 2010.

<sup>81</sup> Esse epíteto foi explicado por nós anteriormente no primeiro capítulo desse trabalho.

60 ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε. οὐ νύ τ' Ὀδυσσεὺς  
 Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων  
 Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;<sup>82</sup>  
 (*Odisséia*, I, 58-62)

Contudo, Odisseu, fica colocando-se a pensar sobre a fumaça  
 que se solta da sua terra que anseia, ou, até mesmo, agora morrer.  
 Olímpico, teu coração não se move? Odisseu não era querido  
 Quando, ao lado das naves dos Argivos agradava-te, fazendo sacrifícios  
 Na ampla Tróia? Agora o odeias tanto por que, Zeus?

A deusa questiona não o sofrer de um homem, mas o incompreensível fato de ver um valoroso guerreiro, um herói que sempre respeitou e sacrificou pelos deuses, sofrer imerecidamente. Neste caso, o incompreensível soma-se ao imerecido para intensificar o trágico, pois aquele que cumpre com seus deveres não pode sofrer sem causa, o que nos sugere a sensação de injustiça, de um destino indevido. Questionado, Zeus responde não ter ressentimento para com Odisseu, até mesmo porque ele sempre foi distinguido entre os demais e sempre ofertou aos eternos. Todavia, uma *ὕβρις* cometida para com Polifemo, o filho de Posídon, fez este desejar-lhe todo mal, explica Zeus:

ἀλλὰ Ποσειδάων γαιήοχος ἀσκελὲς αἰεὶ  
 Κύκλωπος κεχόλωται<sup>83</sup>, ὄν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν,  
 70 ἀντίθεον Πολύφημον, ὅου κράτος ἐστὶ μέγιστον<sup>84</sup>  
 (*Odisséia*, I, 68-70)

Entretanto, Posídon, que a terra estremece, cultiva para sempre o ódio, enfurecido por ele ter tornado cego do olho o Ciclope.

O dado agora acrescentado, do desagrado cometido por Odisseu a Polifemo, e, conseqüentemente, ao seu pai Posídon, mostra também que os atos ímpios são, inevitavelmente, punidos. A desmedida, a *ὕβρις* cometida é trágica, porque é necessária, sendo, portanto, inevitável. Um exemplo dessa *ὕβρις* inevitável, necessária, encontramos,

<sup>82</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D44>, retirado às 20:39h, em 20 de novembro de 2010.

<sup>83</sup> O uso do perfectum, *κεχόλωται*, de *χολόω* – enfurecer, sugere-nos que a ação verbal, neste caso, a raiva de Posídon, é perfeita, acabada, ou seja, não indica o processo, e sim o resultado de uma ação (MURACHO, 2007). Por isso, na citação acima, a utilização de *κεχόλωται* representa o “enfurecido” deus, como resultado da ação de Odisseu, ao ter furado o olho do seu filho.

<sup>84</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D44>, retirado às 20:40h, em 20 de novembro de 2010.

no Canto IX, em que se narra a perda de Odisseu dos seus doze dos mais fortes companheiros, que são comidos pelo Ciclope Polifemo. Tal situação fará com que o Laertida e os sócios sobreviventes presenciem cenas horrendas e dolorosas, daí todos se vêem impelidos pela necessidade de agirem contra o Ciclope. Para entendermos melhor a explanação, vejamos uma dessas cenas em que o Polifemo devora seus companheiros:

σὺν δὲ δῦω μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ  
 290 κόπτ': ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.  
 τοὺς δὲ διὰ μελεῖστί ταμῶν ὠπλίσσατο δόρπον:  
 ἦσθιε δ' ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος, οὐδ' ἀπέλειπεν,  
 ἔγκατὰ τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα.  
 ἡμεῖς δὲ κλαίοντες ἀνεσχέθομεν Διὶ χεῖρας,  
 295 σχέτλια ἔργ' ὀρόωντες, ἀμηχανίη δ' ἔχε θυμόν.<sup>85</sup>  
 (*Odisséia*, IX, 289-295)

Tendo apreendido dois, como a cachorros sobre a terra os lançou; o cérebro de cada um correu ao chão e molhou o solo. O jantar preparou com eles, tendo partido seus membros, comia como um leão montanhês, não deixava sair nada, entranhas, carnes e ossos com tutanos. Chorando, nós erguemos as mãos para Zeus, enquanto assistíamos aquelas terríveis obras, a impotência possuía nosso ânimo.

Diante do espetáculo horrendo, Odisseu e os demais companheiros apavoram-se, pois sabem que serão as próximas vítimas. Para escapar do fim aparentemente inevitável, Odisseu, com toda a sua astúcia, o *πολύμητις*,<sup>86</sup> resolve, então, ludibriar o monstro. Primeiro, oferece-lhe vinho. O monstro aceita e bebe ainda mais por três vezes. O Ciclope pergunta o nome do herói. Este, percebendo que o vinho já havia alterado a razão do Polifemo, responde *Οὔτις* (IX, 366), ou seja, *Ninguém*. O monstro avisa a Odisseu que ele será o último a ser comido e depois acaba dormindo. O herói presencia outro espetáculo horrível, que só o impulsiona mais a encontrar uma saída. A *ἀνάγκη*, a necessidade, e o *δαίμων*, um demônio, uma força divina, impelem-nos a agir desmedidamente, observemos

(...) φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἴνος  
 ψωμοῖ τ' ἀνδρόμεοι· ὁ δ' ἐρεύγετο οἰνοβαρείων.

<sup>85</sup> Texto disponível em

de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D9%3Acard%3D281>, retirado às 20:45h, em 20 de outubro de 2010.

<sup>86</sup> O epíteto *πολύμητις*, como explicamos no capítulo primeiro, evoca e relaciona Odisseu aos deuses Zeus e Atena, e indica o de muita prudência e sagacidade.

- 375 καὶ τότε ἔγὼ τὸν μοχλὸν ὑπὸ σποδοῦ ἤλασα πολλῆς,  
ἦος θερμαίνοντο<sup>87</sup> ...
- 380 καὶ τότε ἔγων ἄσσον φέρον ἐκ πυρός, ἀμφὶ δ' ἑταῖροι  
ἴσταντ'· αὐτὰρ θάρσος ἐνέπνευσεν μέγα δαίμων.  
οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάινον, ὄξυν ἐπ' ἄκρῳ,  
ὀφθαλμῷ ἐνέρεισαν· ἐγὼ δ' ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς  
δίνεον.<sup>87</sup>  
(*Odisséia*, IX, 373-376; 380-384)

(...) para fora da garganta colocava vinho e pedaços crus de carne dos humens: arrotou embriagado alguns. E eu coloquei a vara embaixo da numerosa cinza até que queimasse. (...) eu o transportava de dentro do fogo; os companheiros ficaram em ambos os lados, mas um grande demônio dotou-nos de coragem. Eles levantaram a vara afiada de madeira de oliveira e sua ponta empurraram no olho (do Cíclope), eu, tendo-me apoiado por cima fazia (a vara) girar.

A *ἀνάγκη* e o *δαίμων* impulsionam Odisseu e seus companheiros a decidirem pela tomada de ação, independente dos resultados que ela traria, pois, naquele momento, tinham que fugir do monstro. Constrangidos pela necessidade e pelo divino, tomados pelo temor de que aquilo viesse ocorrer com eles, assim, enfiam o pau de oliveira no olho do monstro Polifemo, cegando o filho de Posídon. Como diz-nos Vernant (2008), a ação do homem, mesmo não voluntariosa, emana da necessidade. É o que Romilly (2008), como foi visto no segundo capítulo, nomeia de “luz trágica”, já que a situação ocorre “em nome das circunstâncias que se impõem aos homens.” (ROMILLY, 2008, p. 168). Ainda segundo a autora, isso nos faz sentir piedade, não apenas pelas vítimas, neste caso, o Polifemo, mas também pelos agentes, Odisseu e seus companheiros, pois o que sentimos, na verdade, é a “piedade pelo homem.” (Ibidem, p.169). E esse sentimento de piedade, somado ao temor que temos de vivenciar tais fatos propiciam-nos a experiência do trágico que, pelo que vimos até então, pode ser conferida em muitos momentos da *Odisséia*.

No Canto IX ainda, sabemos que o Cíclope pede ajuda, mas, quando perguntado sobre quem teria lhe feito mal, ele responde *Οὐτίς* (IX, 366), *Ninguém*. Traído e enganado pela astúcia do herói *πολύμητις*, Polifemo não consegue ajuda. Odisseu e os demais não podem sair da caverna, trancada por uma imensa pedra que só o monstro consegue tirar. Mais

<sup>87</sup> Texto disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D9%3Acard%3D360>, Texto retirado às 20:10h, em 15 de novembro de 2010.

uma vez, sua aliada astúcia lhe serve, e ele resolve que todos devem amarrar-se aos carneiros, pois, ao raiar, o filho de Posídon retirará a pedra da entrada da caverna, para que os carneiros possam pastar, e eles, presos aos animais, possam escapar. Assim eles fazem. Ao terem fugido, Odisseu, com palavras de jactância, ataca o Ciclope. Os companheiros, amedrontados com tudo o que viram, tentam deter o herói. Mas nada o que fazem adianta, pois Odisseu continua desmedidamente a atacar o Ciclope, apesar de já estar a salvo:

Κύκλωψ, αἶ κέν τις σε καταθνητῶν ἀνθρώπων  
ὀφθαλμοῦ εἴρηται<sup>88</sup> ἀεικελίην ἀλαωτόν,  
φάσθαι Ὀδυσσεῖα πτολιπόρθιον ἐξαλαῶσαι,  
505 υἶὸν Λαέρτεω, Ἴθάκη ἔνι οἰκί' ἔχοντα.<sup>89</sup>  
(*Odisséia*, IX, 502- 505)

Ciclope, se algum dos homens mortais vier e  
perguntar a causaa de tua vergonhosa cegueira do olho,  
podes dizer que completamente cegou-te Odisseu, o saqueador de  
cidades,]  
o filho de Laertes, que, em Ítaca, tem morada.

Diante do descomedimento do herói e das palavras injuriosas, de vaidade e orgulho, o Polifemo implora ao seu pai vingança. Pede que Odisseu não mais retorne ao lar, mas, se o seu destino não o permitir, que, ao menos, venha a ter dificuldades, perdendo os sócios e, através de navio estrangeiro, chegue ao seu lar e lá venha encontrar também muitas aflições.

Esse breve relato que fizemos da história é importante para que possamos entender como virá o castigo de Odisseu por sua atitude desmedida. Antes do seu encontro com o Ciclope, é verdade, ele já havia andado errante, mas nada em comparação com o que ele irá passar, tendo agora como seu perseguidor Posídon. Depois que Odisseu e os seus sócios partiram de Tróia, haviam passado apenas pela terra dos Cíconos e Lotófagos. Na primeira cidade, são perseguidos por terem-na saqueado. Depois, partindo para Ítaca, fortes ventos e uma corrente os fazem passar nove dias errantes, até que chegam ao país dos Lotófagos. Nesta cidade, três companheiros comem as flores de loto e esquecem de querer retornar. Odisseu, diante do risco, traz de volta os amigos. Daí, aportam no país dos Ciclopes, onde ocorre tudo

<sup>88</sup> O modo subjuntivo exprime a idéia de uma ação possível, eventual, que pode vir ocorrer no futuro (MURACHO, 2007), por isso Odisseu utilizou-se desse modo em *εἴρηται, de ἔρομαι*- perguntar, questionar. Assim, ele exprime o fato possível de alguém perguntar, por isso traduzimos “se... perguntar”, na tentativa de transmitir essa idéia do provável.

<sup>89</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D9%3Acard%3D500>, retirado às 15:20h, em 2 de novembro de 2010.

o que anteriormente narramos: o Polifemo come doze dos seus companheiros mais fortes, Odisseu e os demais cegam o monstro e partem; antes, porém, o herói exclama palavras injuriosas. A partir de então é que Odisseu, amaldiçoado por Polifemo e perseguido por Posídon, irá sofrer errante, vagando de país em país, até chegar a Ítaca.

Essa contextualização faz-se importante, para que possamos compreender as circunstâncias trágicas na vida de Odisseu, em contraposição às situações trágicas e, principalmente, ao destino trágico de seus companheiros. Tais diferenças entre o destino de Odisseu e dos seus sócios, como orienta Aristóteles, serão determinadas pelas ações dos personagens, e não pelos seus caracteres. Daí a personagem ideal da tragédia ser o herói, que tem o caráter intermediário, nem valoroso demais, nem maldoso em excesso. Nas passagens acima referidas sobre Odisseu e seus companheiros, na terra dos Ciclopes, pudemos ver que a tragicidade atingiu a todos. Mas um fator determinante fará com que o destino de seus companheiros seja desventuroso, fato este que está relacionado ao que eles farão com as vacas do Sol, no Canto XII. Contudo, antes que cheguemos lá, sigamos, linearmente, e do Canto IX partamos para o X.

No Canto X da *Odisséia*, Odisseu e seus companheiros chegam à ilha de Éolo, onde são bem recebidos e lá permanecem por um mês, até que o herói resolve partir. Para ajudá-los, Éolo dá ao Laertida uma sacola de couro com os ventos. Deste modo, eles partem. Mais uma vez, o *δαίμων*, a força superior, age, prejudicando a todos. Odisseu dorme e, curiosos, os companheiros abrem a sacola, espalhando ventos por todos os lados. De volta à ilha, Éolo recusa-se a um novo auxílio, por perceber que um *δαίμων* não desejava vê-los bem, indicando que algo de mal eles teriam feito. Assim, Éolo põe todos para fora de sua cidade, já que não são homens querido pelos deuses, pelo contrário, são odiados pelos divinos (*Odisséia*, X, 72-75).

Éolo percebe logo que uma vontade divina, ou seja, uma ação superior, ocasionou o mal àqueles viajantes, fazendo Odisseu adormecer e os seus companheiros serem tomados pela curiosidade. Ferozmente punidos, estes personagens despertam nossa comoção por percebermos que uma vontade superior empurra-os ao erro. Como percebemos, a situação descrita tem os elementos importantes que constituem uma vivência trágica: o imerecido, injusto, o erro (*ἀμαρτία*), a ação divina (*δαίμων*), enfim. Diante desses componentes trágicos, fazemos lembrar Rosenfeld ao afirmar que todo gênero literário, de alguma forma, contém os “traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros” (ROSENFELD, 1985, p.19). Assim, apesar de estarmos analisando uma obra de gênero épico, percebemos fortes marcas

que são, mais especificamente, características da tragédia. Pela linha de Rosenfeld (1985), a obra, em sua substância, possui categorias básicas do gênero épico, ao passo que também traz o trágico como elemento adjetivo, visto ser este uma categoria mais específica do gênero dramático.

Ainda no Canto X, temos a narração de que, tendo saído da ilha de Éolo, Odisseu e seus companheiros vagam por seis dias, até chegarem à terra dos Lestrigões, em Lamo. Ancoram o barco e alguns homens que são enviados para conhecerem a cidade deparam-se com a filha do rei. Esta os leva ao palácio, local onde um deles é logo feito de almoço, deixando os demais apavorados. Em fuga, alguns ainda são arrebatados e levados para serem devorados. E Odisseu resolve partir imediatamente. Através dessa narrativa, percebemos a perseguição incansável que eles estão sofrendo, sem nem se darem conta do que fizeram para merecerem tamanha hostilidade. Nesse percurso de volta para casa, a ação desmedida que eles cometeram, principalmente contra Polifemo, faz com que eles sejam punidos, mesmo que tenham sido impulsionados pela *ἀνάγκη* e pelo *δαίμων*, mesmo que a ação tenha sido involuntária, e não por falha de caráter. Nesses casos em análise, aristotelicamente, a ação é que os encaminha para a catástrofe, como veremos, especificamente, com os companheiros de Odisseu no Canto XII.

Guiando a nau, Odisseu e seus companheiros partem de Lamo e aportam na ilha de Eéia, morada de Circe. Odisseu percebe a ação do *δαίμων*, pois esse não era o destino imaginado, contudo, naturalmente, alcançam a ilha. O Laertida conclui que um dos deuses havia servido como guia. Após dois dias na embarcação, partem para a cidade e aproximam-se da casa de Circe, onde se viam leões e lobos possuídos por feitiço. Circe canta e, ao vê-los, chama-os para entrar, oferecendo-lhes bebida e comida. Todos aceitam, com exceção de Eurícolo. Mais uma vez, por ação inconsequente deles próprios, inconscientemente, são levados para o seu fim. Vejamos:

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα  
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφροῖσιν ἔεργνυ.  
 οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλᾶς φωνήν τε τρίχας τε  
 καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς<sup>90</sup> ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ<sup>91</sup>  
 (*Odisséia*, X, 237-240)

<sup>90</sup> Do grego *νόος*, que significa inteligência, consciência, discernimento. Os destaques são nossos.

<sup>91</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D10%3Acard%3D208>, retirado em 20 de outubro de 2010.

(Circe) deu-lhes e eles tudo beberam, então, imediatamente, tendo sido tocados com a varinha, ela ia confinando-os nos chiqueiros. Eles tinham de porcos as cabeças, o grunhir, as cerdas e também o corpo. Contudo, a **consciência** anterior estava conservada.

Transformados de homem em porcos, nesta citação, podemos identificar humanos, numa representação trágica, deparando-se com a sua própria finitude e fragilidade. Por uma ação de feitiço, os antes vigorosos combatentes de guerra e viajantes passam a figurar como porcos, tragicamente, ainda mantendo a consciência de homens - fato que intensifica o sofrer de todos por terem consciência de sua frágil condição. Essa transmutação faz-nos visualizar as maneiras pelas quais Homero nos insere num contexto trágico, mesmo que este não seja seu objetivo final. Contudo é inegável que ele “convida-nos a ponderar gravemente sobre o trágico fim da existência humana” (LUNA, 2005, p. 29). É-nos importante ressaltar que essa trágica finitude humana não deve ser visualizada apenas com a passagem da vida para a morte, pois acreditamos que essa significação pode ser mais ampla. No momento em que os homens passam a figurar como porcos, temos também uma marcante representação da diluição da vida humana, neste caso, de humanos a bichos. Assim, seguindo a afirmação de Sandra Luna (2005), deparamo-nos também com a diluição da vida e a trágica finitude da existência dos mortais.

Esta figuração em porcos tem um símbolo importante, já que este animal representa, de um modo geral, as “tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo.” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 734). De maneira mais particular, no caso em que Circe transforma os companheiros de Odisseu em porcos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), citando Grid, dizem que a deusa feiticeira transformava os homens em animais que representavam a essência e o caráter dos homens aprisionados. Podemos observar, então, que tal mutação de homens para porcos revela-nos a essência desses viajantes que, por sua própria ignorância (daí o símbolo dos porcos), padecem na tragicidade.

No capítulo anterior, desenvolvemos a idéia de que uma ação trágica é ainda mais efetiva quando o seu sujeito reconhece-se como trágico, identificando-se, e tendo plena consciência de sua condição. É a *ἀναγνώρισις* que intensifica a vivência trágica, não apenas para os espectadores/leitores, mas principalmente por seu próprio sujeito, que se vê, não mais como um homem de coragem, valoroso e respeitado, mas, como vemos neste caso, como simples porcos. Assim, ao dizer-nos Vernant que “a consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia” (2008, p. 9), vemo-nos impulsionados a levantar uma

problematização, pois, como nos mostram os versos em discussão, esses personagens homéricos possuem consciência de sua tragicidade. Diante do grave conflito da condição humana, sua fragilidade e limitação, Homero explicita-nos sobre os companheiros de Odisseu, após a transformação de homens viris em porcos, mas que ainda mantêm sua consciência de homens (X, 240). Por isso, consideramos importante confrontarmos essa afirmação de Vernant (2008) com a passagem em análise, já que esta e as outras que estamos destacando mostram-nos que, em Homero, certamente não se desenvolveu a dita “consciência trágica”, mas, bem provavelmente foi com o autor da *Odisséia* que ela nasceu, mesmo que incipientemente. Esse fato vem a respaldar nossa pesquisa, que propõe identificar e analisar, na epopéia homérica, o despontar dos elementos trágicos que, mais tarde, seriam desenvolvidos nas tragédias gregas. Por tudo isso, concordamos com Platão ao considerar Homero como o “*πρῶτος διδάσκαλός τῶν τραγικῶν*” (*República*, X, 595b), ou seja, o mestre primeiro dos trágicos.

Na continuidade da narrativa do Canto X, Euríloco que, desconfiado, não vai até a deusa, presencia tudo e corre apavorado para contar a Odisseu o que sucedera. Este decide ir sozinho ajudar os demais. No caminho, encontra com Hermes, transfigurado em um rapaz, que lhe oferece a erva de Molu para imunizá-lo ao feitiço de Circe. Além disso, indica como o herói deve proceder, até deitar-se ao seu leito da deusa, para que consiga salvar seus companheiros. Assim Odisseu o faz. Deste modo, consegue salvar os companheiros que, antes transformados em porcos, voltam a seus corpos humanos. Esse desfazer do feitiço remete-nos à defesa de Sandra Luna (2005) de que Homero não alimenta o trágico, pois, através de outros elementos como, por exemplo, a ocorrência de banquetes, ele dispersa o efeito trágico. Neste caso, vemos que a cena trágica é dissolvida pelo desfazer do feitiço, já que certamente não é “trágico o efeito pretendido pelo poeta” (LUNA, 2005, p. 29). Contudo, esta constatação não invalida ou atenua o mérito de nossa pesquisa, mesmo porque, como deixamos evidente no segundo capítulo, Homero foi coerente com seu propósito literário de composição de uma epopéia e não de uma tragédia, apesar de ter deixado para esta valoroso legado.

Circe diz a Odisseu para que ele vá até a nau para pegar seus tesouros, armas e homens. Ele assim o faz. A deusa diz também para que ele esqueça de todas as suas dores. Odisseu segue seu conselho e permanece na ilha de Eéia por um ano, em festejos, até que seus companheiros exortam-no a retornar ao solo pátrio. O Laertida resolve, então, falar com Circe e esta aceita sua partida, inclusive, adianta-lhe que, antes de chegar a Ítaca, terá que ir ao Hades falar com Tirésias. Sabendo desta revelação, ele se desespera:

ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἔμοι γε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ:  
 κλαῖον δ' ἐν λεγέεσσι καθήμενος<sup>92</sup>, οὐδέ νύ μοι κῆρ  
 ἦθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄρᾶν φάος ἠελίοιο.<sup>93</sup>  
 (*Odisséia*, X, 496-498)

Assim ele dizia; e rompeu-me o querido coração:  
 sentou no leito, agora, chorava pelo meu destino,  
 não desejava viver, nem ainda ver a luz do sol.

Diante da revelação feita por Circe, o “herói mais célebre de toda a antiguidade” (GRIMAL, 2005, p. 458) angustia-se por saber que, para cumprir seus objetivos – de retorno ao lar - ainda terá que passar por obstáculos maiores. Ir até o Hades e depois voltar era uma tarefa que poucos cumpriram: Hércules, Orfeu, Teseu e Pirítoos. O tamanho desse desafio desespera o herói. Desse modo, Homero acaba por nos “Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar um sofrimento ou uma ansiedade – a epopéia fizera-o sempre e ensinou os tragediógrafos a fazê-lo.” (ROMILLY, 2008, p. 22). Assim, Odisseu espera o amanhecer do novo dia para contar a nova empreitada aos companheiros. Estes ficam ainda mais desesperados, pensam não suportar mais tantos trabalhos, por isso, com o coração partido, eles sentam, gemem aos prantos, chegando a arrancar os cabelos da frente (*Odisséia*, X, 566-567).

Após toda a angústia ao terem conhecimento da missão de ir ao Hades, Odisseu e os demais partem para a empreitada. Eles foram sabendo que, após retornarem do Hades, deveriam retornar a ilha de Circe, para que ela pudesse informa-lhes dos próximos acontecimentos, dando-lhe as novas coordenadas. Essa circunstância lembra-nos o capítulo anterior, em que discutimos a caracterização do herói, seja na epopéia e/ou na tragédia, e observamos que uma relevante diferença é a de que “No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema.” (VERNANT, 2008, p. 2). Observemos que, apesar de não estarmos falando de uma tragédia grega, especificamente, a cena citada possibilita-nos enxergar a alusão de um herói, no caso Odisseu, figurado como um problema, não apenas para si, mas também para os outros. Seus companheiros embarcam nas suas mesmas empreitadas e acabam sofrendo por uma perseguição que Posídon realiza, especificamente, contra o herói de Ítaca. Vejamos que,

<sup>92</sup> O uso do participio perfeito, *καθήμενος*, de *κάθημαι* – sentar, indica a noção do aspecto acabado, concluído (MURACHO, 2007), por isso a tradução “sentou”, exprimindo o ato perfeito, terminado.

<sup>93</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D10%3Acard%3D475>, retirado às 16:30h, em 18 de outubro de 2010.

apesar de ter ocorrido uma ação conjunta contra o Polifemo, o grande mentor foi Odisseu. Além do mais, este, ao ter fugido, ainda lançou palavras injuriosas, levando o Ciclope a implorar a Posídon que o pai de Telêmaco fosse impedido de voltar à pátria, ou, no mínimo, ter seu retorno dificultado. Como sabemos, o deus concede ao filho o pedido e, a partir daí, dificulta, ainda mais, o caminho de volta de Odisseu, fato este que, logo, torna-se um problema também para os seus companheiros.

No Canto XI, Odisseu realiza o grande feito de ir às proximidades do Hades e retornar para a terra. Como já adiantamos ao longo deste trabalho, muitos são os elementos trágicos a serem analisados, contudo, por este ser o objetivo central do nosso trabalho escolhido para análise, deixaremos seu desenvolver para o tópico subsequente. Partamos, então, para o estudo do próximo canto.

Tendo retornado do Hades, Odisseu e os demais vão até Circe. Esta reforça os apontamentos já feitos por Tirésias e indica ao seu herói predileto os outros tantos desafios que terá de enfrentar e como deverá proceder para conseguir escapar. Ela fala das Sereias, de Cila, Caríbdes e da fome, na ilha do Sol, que enfrentarão, mas que deverão resistir, não alimentando-se de suas belas vacas, para que não venham padecer. Odisseu, minuciosamente, conta tudo aos companheiros antes de partirem e, logo, iniciam a jornada.

Passando pelas Sereias, Odisseu, seguindo as orientações de Circe, põe cera nos ouvidos dos viajantes, enquanto estes o amarram. Continuando a remar, todos se apavoram ao enxergarem uma grande névoa, e teriam deixado os remos, se não fosse Odisseu enchê-los de ânimo e confiança. Deparam-se, então, com uma cena horripilante: Caríbdes, ao lado de Cila, chupava a água do mar terrivelmente e depois expelia com grande barulho, metendo medo em todos. Mas Odisseu e os seus ainda vão deparar-se com uma cena mais forte, descrita pelo herói como a mais terrível de todas que já viu. Nela, Cila arranca da nave seis dos companheiros engolindo-os. Vejamos:

αὐτοῦ δ' εἰνὶ θύρῃσι κατήσθιε<sup>94</sup> κεκληγῶτας  
 χεῖρας ἐμοὶ ὀρέγοντας ἐν αἰνῇ δημοτῆτι:  
 οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι  
 πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλδος ἐξερειίνων.<sup>95</sup>  
 (*Odisséia*, XII, 256-259)

<sup>94</sup> Tratando-se de uma forma verbal do imperfeito, *κατήσθιε*, de *κατησθίω* – devorar, comer, exprime a ação inacabada, não concluída (MURACHO, 2007). Essa forma lingüística acentua, ainda mais, a tragicidade da cena citada, já que Odisseu e seus companheiros acompanham a ação em processo de Cila comer alguns de seus sócios.

<sup>95</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D12%3Acard%3D234>, retirado às 20:14h, em 18 de outubro de 2010.

Na própria entrada (da caverna), ela os comia; eles gritaram,  
estendendo as mãos para mim numa terrível batalha.  
Aquilo foi a cena mais lamentável para meus olhos que eu vi  
De todas as outras grandes que sofri explorando as passagens do mar.

A fragilidade e a efemeridade humana põem-se diante dos olhos daqueles homens que muitas coisas terríveis já haviam presenciado. O trágico observado nessa passagem está representado através da aterrorizante fraqueza e finitude inerente à condição humana, visto que fortes guerreiros, todos vencedores na grande guerra de Tróia, num segundo, enxergam-se como pequenas presas na boca de um feroz predador. Assim, verificamos a respeito do herói épico que, para “além de todas as honras das quais venha a desfrutar, a tragicidade estará sempre suspensa sobre sua cabeça” (LUNA, 2005, p. 31), pois, “Apesar de sua característica sobre-humana, sabe-se que o herói haverá um dia de ser igualado aos seus, os mortais.” (Ibidem). Assim, o herói trágico<sup>96</sup>, deparando-se com sua fragilidade e efemeridade, comum a todos os mortais, luta contra a ação das divindades e contra as leis da natureza. E são essas forças sobre-humanas, contra as quais sua condição humana não o permite combater, que o levam ao trágico.

Além disso, a cena trágica realizada perante os olhos dos sobreviventes faz o *φόβος* (o medo que faz fugir) apoderar-se de todos, tementes de que viessem também a figurar, nessa grande encenação dramática, como presas. Mas também a *έλέος* (a compaixão) acarreta a todos, ao verem aqueles seis companheiros, que há tanto tempo juntos lutavam pela sobrevivência e pelo retorno, falecerem drasticamente e sem honra alguma. A união dos sentimentos proporcionados pelo *φόβος* e pela *έλέος* proporciona aos viajantes passarem pelo processo cartático de purificação, pois, como nos elucida Aristóteles (*Poética*, VI, 1449b), a *κάθαρσις* só pode ser atingida quando *φόβος* e *έλέος* são suscitados.

No transcorrer da narrativa, Odisseu e os seus sócios saem da tenebrosa passagem entre Cila e Caríbde, e aportam na ilha do Sol. A fim de evitar o grande mal prenunciado, Odisseu sugere afastarem-se da ilha, pois bem lembra dos avisos de Tirésias e Circe a respeito dos sofrimentos que passariam e da necessidade que tinham, para o próprio bem, de deixarem ilesas as vacas do sol. Os demais retrucam e Eurícolo, como porta-voz, acusa Odisseu de crueldade, já que, após tantos enfrentamentos, estavam todos muito cansados. Sem o apoio

---

<sup>96</sup> Nesse aspecto, podemos destacar uma antonomia do herói clássico com o herói moderno, pois enquanto o primeiro luta contra forças sobre-humanas, deuses e natureza, o herói moderno tem seu conflito realizado no embate contra as forças sociais.

dos sócios, restou a Odisseu ficar. Todavia, o *πολύμητις* percebe que a força superior tenta arruiná-los (XII, 295-296). Odisseu já havia avisado a todos, em Eéia, do perigo que poderiam enfrentar e ainda faz o mesmo ao chegarem à ilha do Sol. Mas os companheiros demonstravam não ter idéia do mal que estava por vir, por isso o herói impõe a todos um juramento. O Laertida faz todos jurarem que, por nada, viriam a comer vacas ou ovelhas divinas, pois deveriam saciar-se apenas com as iguarias dadas por Circe. Assim realizam o juramento, por isso diz Odisseu “ὡς ἐφάμην, οἱ δ’ αὐτίκ’ ἀπόμνηνον, ὡς ἐκέλευον.”<sup>97</sup>, ou seja, “Como eu dizia, imediatamente, eles juraram como eu recomendava” (*Odisséia*, XII, 303).

Assim, conforme o filho de Laertes propôs o juramento, todos fizeram. E, logo após terem selado o acordo com o juramento, todos observam a tempestade que surge, mandada por Zeus. Astuto, Odisseu compreende o sinal enviado pela divindade e avisa, mais uma vez, para que poupem as vacas do Sol, para que nenhuma desgraça venha ocorrer a eles. Como podemos perceber, através do juramento e dos avisos, o esposo de Penélope teme que um mal, ainda pior, venha acontecer, pois, naturalmente, se algum mal vier acarretar seus companheiros, acarretará também em males para o próprio herói. Por meio das ressalvas e do juramento, Odisseu tenta evitar que seus sócios cometam a *ὑβρις*, e que esta venha, como um *μιασμός*, contaminar a todos os integrantes da nau, ou, no mínimo, fazer com que sejam perdido mais companheiros. Até porque, a cada sócio perdido, a jornada de Odisseu torna-se ainda mais dolorosa, tendo que tudo enfrentar sozinho - e esta é a justificativa para o seu temor.

Amedrontado pela *ὑβρις* que seus sócios podem cometer, Odisseu avia-os por três vezes, além do juramento que orienta-os a fazer, são eles: ainda na Ilha de Circe, em Eéia, depois logo ao chegarem na ilha do Sol, avisa e pede-lhes o juramento e, por último, recorda-os novamente do perigo, após a tempestade lançada por Zeus. Apesar de todos os avisos e do juramento estabelecido, os companheiros de Odisseu não suportam e, já tendo passado-se um mês da estada na ilha do Sol, falta-lhes comida. Como vemos, a *ἀνάγκη*, a necessidade, impele-os e, então, decidem ir procurar alimento. Odisseu percebe o perigo aproximar-se, e ora, mas não adianta, pois o *δαίμων* age, pondo-lhe em sono profundo. Eurícolo aproveita a ausência do Laertida e discursa aos demais que morrer de fome é pior que morrer navegando, e sugere que façam os sacrifícios e devorem as vacas. Diante desse discurso de Eurícolo,

---

<sup>97</sup> Texto disponível em [dehttp://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D1](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D1), retirado às 08:03h, em 20 de outubro de 2010.

todos manifestam estar de acordo e devoram as vacas, ou seja, cometem a *ὑβρις*, a desmedida, para com um ser divino, o Hiperiônio. Após a ação consumada, que os levará ao trágico, Odisseu acorda e desespera-se, ao perceber que havia dormido e que, portanto não tinha podido controlar seus companheiros a não comerem as vacas. O herói queixa-se com Zeus e com os demais deuses, considerando que foi para o seu mal que eles mandaram-lhe o sono, proporcionando que, em sua ausência, os sócios pudessem ter cometido um terrível crime contra os deuses (*Odisséia*, XII, 370-372). Essa conclusão que chega Odisseu ao acordar, demonstra sua percepção da ação superior, do *δαίμων*, como responsável por todo o mal que decorreria daquela ação para o herói e para os seus companheiros.

A percepção do filho de Anticléia está correta, ele percebe que o trágico aproxima-se como resultado de uma *ὑβρις* feita pelos seus sócios, mas que foi impulsionada pelas forças superiores da *ἀνάγκη* e do *δαίμων*, daí decorre o teor trágico dessa situação. Na continuação da narrativa, o Sol recebe a notícia do fim de suas vacas e implora a Zeus e aos demais poderosos que todos os companheiros do filho de Laertes sejam punidos e ameaça de que, se seu desejo não for atendido irá ao Hades para conduzir a luz aos mortos. Defrontado com o pedido divino e com a ameaça de acabar com a ordem do universo, Zeus sinaliza atender o pedido do Hiperiônio. A fim de evitar o fim trágico que havia previsto, o Laertida tenta inutilmente recompor as vacas, mas as carnes mortas gemem e movem-se. Nesta cena, em que Odisseu luta contra a ação trágica, tentando recompor o mal já feito, percebemos que a inutilidade de sua ação nos propicia um outro entendimento do trágico que é a impossibilidade humana de desfazer o mal, de voltar atrás. Isso porque a ação trágica é fechada e não se pode alterar sua jornada, ou seja, uma vez definida pelos deuses, o trágico não mais pode ser evitado pelos mortais, que não possuem forças para defrontar-se com a determinação divina. É por isso que, após comerem as vacas por seis dias, no sétimo, com o bom vento, Odisseu e os demais partem e Zeus lança um raio, que lança todos os sócios da nau. O trágico apanha os companheiros de Odisseu, mas também o contamina (*μιασμός*), por isso ele fica sozinho a navegar.

Podemos ver que, apesar de todos os avisos, os companheiros deixam-se levar pela fragilidade humana, ao contrário de Odisseu que, com sua coragem e astúcia heróica, além da proteção divina, consegue suportar a fome e tantos outros trabalhos que lhe foram reservados, a fim de que possa conseguir a glória doméstica. Nesse momento da narrativa, fica-nos clara a diferença do destino de Odisseu em relação ao dos seus companheiros. Aristotelicamente falando, o destino desventuroso destes foi ocasionado pelas suas próprias

ações, e não pelos seus caracteres. E isso está anunciado, desde os primeiros versos da *Odisséia*, quando o cantor diz que Odisseu não conseguiu salvar seus sócios, não por sua culpa, já que seus sócios vieram a padecer pelas próprias ações insensatas (*Odisséia*, I, 7). A partir dessa análise, compreendemos bem a *ἀμαρτία* aristotélica, teorizada no nosso segundo capítulo, que enfatiza o erro como fruto de uma ação, não da falta de caráter; e é esse erro que os leva à catástrofe. Vejamos o que diz Aristóteles sobre a *ἀμαρτία*:

**ἀμαρτίαν τινά**, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιοῦτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. Ἦ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' **ἀμαρτίαν μεγάλην** ἢ οἷον εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος<sup>98</sup>. (Poética, XIII, 1453 a, 10-12/15-17)

(...) algum erro daqueles de grande glória e boa fortuna, como o de Édipo e Tiestes, também por homens ilustres de famílias tais (...) a partir da fortuna para o infortúnio, não por maldade, mas através de um grande erro, ou como o que foi dito, ou de um (erro) melhor ou ainda pior.

Assim, como acreditamos ter ficado bem explicitado, um dos argumentos que justificam a diferença entre o destino de Odisseu e dos seus sócios, levando estes para catástrofe, está na *ἀμαρτία* e no descomedimento (*ὕβρις*) cometido por eles no momento em que, desrespeitando todos os avisos e, até mesmo, os próprios juramentos, comem as vacas da divindade. Ressaltemos que essa *ἀμαρτία*, a ação errônea, é cometida, não por maldade e/ou falta de caráter, mas pela força da necessidade (*ἀνάγκη*) e pelo impulso superior do *δαίμων*. Lembremos que eles já estavam na ilha há um mês e a comida tinha acabado por completo (*ἀνάγκη*) e que Odisseu, desde que chega, na ilha, constatou a ação do *δαίμων* duas vezes. A primeira foi logo quando ele chegou e seus companheiros quiseram descansar na ilha (XII, 296); e a outra, ao acordar e perceber que havia sido tomado por um sono profundo, não podendo impedir os companheiros de cometerem a *ἀμαρτία* (XII, 370-372).

No trágico, o personagem de sua ação, muitas vezes, não é apresentado como responsável ou inocente, logo, esse “protagonista trágico” funde a mimesis dupla de “culpado e inocente”, pois é o próprio responsável por seus males, ao mesmo tempo em que é também sua maior vítima. Lembremos “que sofram uma sorte querida pelos deuses, que paguem pelos

<sup>98</sup> Os destaques são nossos. Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 20:35hs, de 17 de julho de 2010.

erros dos antepassados, ou que paguem por sua própria imprudência, há sempre neles uma parte de inocência.” (ROMILLY, 2008, p. 175). Isso é bem ilustrado com a situação dos companheiros de Odisseu, já que, ao comeram as vacas do Sol, fazem-nos perceber certa inocência, pois foram levados pela sua fragilidade humana, neste caso, bem simbolizada pela fome. E esse choque de papéis leva-nos a sentir piedade e temor, como também de termos empatia para com eles. Por isso, para Romilly (2008), a ação do herói, mesmo numa tentativa boa ou má, volta-se contra ele mesmo, daí decorre sua defesa de haver sempre uma inocência no personagem trágico, alimentando, mesmo na queda, o seu heroísmo.

Para entendermos, ainda mais, essa ação trágica, que, inclusive, diferencia os destinos acima referidos, recordemos que, no capítulo anterior, expusemos a chamada “dupla causalidade” trágica defendida por Romilly (2008). Dupla causalidade esta que, apesar de alicerçar as tragédias, já estava “presente em Homero” (Romilly, 2008, p. 172). Nessa “dupla causalidade”, o trágico decorre pelas ações dos próprios personagens ou pela ação do dáimon, *δαίμων*, ou, ainda mais, elas podem coexistir, sem se anularem e sem nenhuma contradição. Essa ação da “dupla causalidade” adequa-se perfeitamente à circunstância das Vacas do Sol, pois nela observamos tanto a ação superior do *δαίμων*, como também o trágico decorrendo da própria ação humana, a *ἀμαρτία*. A primeira pode ser exemplificada quando Odisseu logo percebe sua ação convencendo-se de que um *δαίμων* tentava arruiná-los (XII, 296). Já a segunda, a *ἀμαρτία*, exemplificamos a partir da descomedida atitude que os sócios de Odisseu fizeram ao comer as vacas do Sol, apesar dos avisos de Tirésias e Circe, repassados por Odisseu e do juramento realizado.

Assim, levados pela “dupla causalidade trágica”, todos os companheiros padecem e Odisseu navega sozinho durante nove dias, até que, no décimo, chega à Ogígia, na ilha de Calipso. Como sabemos, todas essas errâncias de Odisseu estão sendo narradas aos Feácios, que tudo ouvem atentamente. E, pelo fato de a narrativa não ser linear, essa estada do herói, em Ogígia, remete-nos ao Canto I e dura até o V, quando ele, numa balsa feita a próprio punho, parte de lá para a Feácia. Contudo, é mais precisamente no Canto V, que temos a narração das lamúrias de Odisseu durante essa estadia com Calipso, já que seu anseio é o mesmo de sempre: retornar ao lar. Intercedendo por seu protegido, Atena já havia, desde o Canto I, cobrado de Zeus permitir que a vontade do herói fosse atendida.

É por isso que, no Canto V, Hermes, enviado por Zeus, vai falar com Calipso para que ela permita ao pai de Telêmaco partir. O mensageiro, comparando-o com os demais heróis que combateram em Tróia, define-o como o herói mais sofrido” (V, 105). Hermes

reforça ainda que, apesar de todo o sofrimento pelo qual Odisseu passou, o seu destino exige seu retorno, por isso, mesmo indignada, Calipso permite o retorno do esposo de Penélope, ajudando-o ainda com bons conselhos. Hermes, então, parte e a deusa vai ao herói contar-lhe o ocorrido, porém encontra-o na praia aos prantos. Leiamos:

τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὔρε καθήμενον: οὐδέ ποτ' ὄσσε  
δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν  
νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη.  
(...)  
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.<sup>99</sup>  
(*Odisséia*, V, 151-153; 158)

Ela o encontrou sentado na margem; em um  
rumor de lágrimas, ele derramava a doce vida,  
lamentando o retorno, já que a ninfa não mais o agradava.  
(...)  
Olhava fixo para o alto mar infecundo, derramando lágrimas.

Através da citação, percebemos os sofrimentos que Odisseu sente, apesar de poder desfrutar do leito de uma deusa todos os dias, bem como da eternidade. Descontente, o herói ansiava apenas o seu retorno. Assim, perante tantas dores, a deusa avisa-lhe para partir, já que é o seu desejo, e orienta-o a construir uma jangada para, sozinho, atravessar o oceano. Odisseu desconfia e, estremecido pelo medo, pergunta se não é nenhuma armadilha ela dizer-lhe para atravessar o infundo oceano numa jangada. Ele sabe que “o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões.” (VERNANT, 2008, p. 21). Por isso, Odisseu faz a deusa jurar que tem boa intenção, e ela o faz pela Terra, pelo Céu e pelo Estige, este que é o grande juramento, o *Μέγα ὄρκος*<sup>100</sup>.

Após ter a deusa realizado o grande juramento, Odisseu parte de Ogígia e navega na pequena jangada por dezessete dias, até o momento em que Posídon, voltando do país dos Etíopes, enxerga-o e fica indignado. Como vemos, o deus não esquece a *ὕβρις* cometida por Odisseu contra seu filho, o Ciclope Polifemo, por isso uma nova situação trágica será vivenciada pelo herói. Pois, ao ver que Odisseu seguia rumo a concretização do retorno a Ítaca, o deus suscita uma tempestade, faz surgir os ventos, as nuvens cinzentas, a Noite, então,

<sup>99</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D5%3Acard%3D262>, retirado às 17:30h, em 20 de outubro de 2010.

<sup>100</sup> Era através do Estige que o juramento sagrado dos deuses era realizado. Esse *Μέγα ὄρκος* pode ser melhor compreendido por meio da *Teogonia* (2009), entre os versos 386 e 401.

Euro e Noto chocam-se, Zéfiro e Bóreas agem. Odisseu estremece e lastima-se mais uma experiência trágica:

ὄ μοι ἐγὼ δειλός, τί νύ μοι μήκιστα γένηται;  
 (...)
   
 τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τότε ὄλοντο  
 Τροίῃ ἐν εὐρείῃ χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.  
 ὡς δὲ ἐγὼ γ' ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν  
 (...)
   
 τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καὶ μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί:  
 νῦν δέ λευγαλέφ θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι.<sup>101</sup>  
 (*Odisséia*, V, 299; 306-308;311-312)

Como eu sou fraco! Agora o que me virá de pior?  
 (...)
   
 Três e quatro vezes abençoados os Dânaos que morreram  
 na ampla Tróia, suportando por causa dos Atridas.  
 De qualquer forma, eu preferiria seguir o destino e ali morrer.  
 (...)
   
 Eu obteria honras fúnebres e os Acaios divulgariam a minha glória.  
 Agora, sou capturado pelo destino para a morte miserável.

Como vimos, no parágrafo anterior, Odisseu havia desconfiado da permissão de Circe de que ele iria ao seu lar retornar. Contudo, nessa citação, vemos que o herói entra em conflito com a decisão que ele mesmo havia tomado de sozinho, numa jangada, atravessar o oceano. Esse conflito, gerado por uma escolha imposta ao herói, faz-nos recordar Jean-Pierre Vernant, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (2008), de que, na tragédia, o herói vê-se obrigado a tomar uma decisão, mesmo diante de um entorno não propício, num mundo ambíguo e instável. Exemplificando essa consideração, observemos que Odisseu vê-se obrigado a aceitar a proposta de Calipso, mesmo porque tudo o que ele fez e sofreu foi para poder voltar para casa. Mas, por outro lado, essa decisão é conflituosa, pois seu entorno não é dos melhores, pelo contrário, teve que aceitar a proposta quase impossível de, numa jangada, partir para atravessar o oceano infinito. Para Vernant (2008), é esta tomada de decisão, muitas vezes traiçoeira, que aflige o herói, tornando-o susceptível a sua transformação em sujeito trágico. Isso seria a base da tragédia, pois aquele herói que, normalmente, na épica, tem seu vigor exaltado e glorificado, vê-se, na tragédia, como um frágil homem, vítima de suas decisões, cheio de limitações e assombrado pela finitude da vida.

---

<sup>101</sup> Texto disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D5%3Acard%3D262>, retirado às 20:32h. em 25 de outubro de 2011.

Entre os versos 299-303; 306-312 do Canto V, deparamo-nos com essa situação típica da tragédia, uma vez que Odisseu arrepende-se de sua decisão, dizendo, inclusive, preferir ter morrido em batalha, a vir a padecer, em alto mar, sem nenhuma honraria, nenhuma fama<sup>102</sup>. Assombrado pela morte que já vislumbrava a sua frente, desespera-se ao ver que iria perecer miserável e na escuridão (V, 312). Podemos dizer, então, que, nos versos referidos, temos os dois pólos nos quais, segundo Vernant (2008), a ação trágica divide-se: a deliberação e a consideração do incompreensível, de forças superiores que prepararam a sorte, seja de sucesso, seja de derrota. Portanto, encontramos, na épica homérica, um aspecto trágico comum nas tragédias, o que para Vernant (2008) relaciona-se à ação que pressupõe uma escolha conflituosa.

Havíamos dito que, por causa da falta de lineariade da narrativa, iríamos retomar o canto V, em que melhor é descrita a passagem de Odisseu na caverna de Calipso e como se deu sua jornada até chegar aos Feácios. Esta chegada ocorre no Canto VI, quando ele será auxiliado, por intermédio de Atena, por Nausícaa, a filha do rei dos Feácios, Alcínoo. No Canto VII, o herói chega ao palácio e lança-se sobre os pés da rainha Arete, pedindo-lhe para enviá-lo para casa e o Alcínoo concorda. Odisseu, então, conta-lhes como ali chegou, desde a ilha de Calipso, seu naufrágio e a ajuda de Nausícaa, na Feácia, concedendo-lhe roupas. No Canto VIII, Odisseu é recepcionado pelos Feácios, numa assembléia, em que decidem a preparação do retorno do estrangeiro. Depois realizam disputas nos jogos, até que Demódoco começa a cantar sobre o *adultério de Ares e Afrodite* e depois sobre o *Cavalo de madeira* idealizado por Odisseu para adentrarem na cidade troiana. O filho de Laertes não se contém e chora, levando o rei Alcínoo a perguntar-lhe o porquê do choro incontido e qual a sua origem. A partir daí, no Canto IX, começam as narrativas de Odisseu sobre todas as suas errâncias<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Essa fala de Odisseu remete-nos a visão de bela morte tão estimada pelos gregos antigos e desenvolvida por Vernant (1989), em *L'individu, la mort, l'amour*. Nesta obra, Vernant exemplifica, através do Canto XXII da *Ilíada*, o significado da bela morte para os gregos, sua importância e o desejo que os heróis tinham de padecer, belamente, em campo de batalha. Para os valorosos heróis, essa morte conservaria-lhes a honra, a nobreza, a distinção guerreira, por isso era tão almejada. A bela morte buscada por Heitor, no Canto XXII da *Ilíada*, apesar deste saber que sua morte está próxima, demonstra-nos que só a bela morte pode dar-lhe a glória imperecível, conservando, para sempre, seu brilho guerreiro. Assim, na referida passagem da *Odisséia*, o filho de Laertes diz preferir ter tido a bela morte, combatendo em Tróia, a padecer, em alto mar. Isso porque a bela morte conservaria sua honra, sua glória e seu nome para toda eternidade, já a morte, no imenso mar, ao contrário, faria com que ele morresse esquecido, sem honra, sem fama. E é desse morte, fatalmente trágica, que Odisseu luta para escapar.

<sup>103</sup> Assim, Odisseu fala, no Canto IX, de suas errâncias na terra dos Cíconos, dos Lotófagos, até encontrar a dos Ciclopes. Depois, no X, fala de Éolo, Lestrigões e Circe. No XI, sobre a consulta com Tiréias no Hades. No XII, sobre as Sereias, Cila, Caribde e os bois do Sol. Essa síntese é importante, para que não nos percamos na narrativa, nem, muito menos, no nosso percurso de análise, que, naturalmente, acaba tendo como necessárias as indas e voltas ao longo da *Odisséia* por sua estrutura não linear.

Retomemos a análise do Canto XII, quando Odisseu narra aos Feácios a estada com Calipso e sua partida. Partida esta na qual, por obra de Posídon, tornou-se um naufrago e foi ajudado por Leucotéia, que lhe entrega o seu véu imortal. Este véu, como ela o orientou, foi amarrado ao peito, para que a Morte não viesse pegá-lo, até que chegasse a terra firme, neste caso, a dos Feácios. Ainda no Canto XII, o cantor Odisseu termina sua narração e iniciam-se os preparativos para seu retorno. Os cantos subsequentes ao XII mostram o desenrolar do destino de Odisseu rumo a sua glória doméstica. É assim que, no Canto XIII, finalmente, o nosso herói *πολύτροπος*, após tantas voltas, retorna a Ítaca. Como os próximos cantos mostram o desenrolar e os preparativos para a vingança dos pretendentes, saltaremos nossa análise para o Canto XXII. Neste, o filho de Laertes, após ter planejado sua vingança, apresenta-se para os pretendentes (XXII, 35-41), fato marcante que levará à chacina dos mesmos, sendo punidos por todo empreendimento que fizeram contra o herói e sua família. O Laertida diz a eles que, ao arruinarem seus bens, violentarem suas servas e pretenderem sua esposa, eles não tiveram medo dos deuses, nem da vingança dos homens. E, logo após sua apresentação, Odisseu inicia a matança com a ajuda do seu filho e de alguns servos.

Na ocasião da chacina dos pretendentes, temos marcadamente a idéia de castigo, não sendo nenhum deles poupado de suas ações, apesar da estirpe e de suas nobres famílias. Por isso, virão todos os pretendentes soberbos padecer pelas mãos de Odisseu. No Canto II, Atena, transfigurada em Mentor, aconselha Telêmaco a ir buscar notícias do pai, e diz para que ele não se preocupe com os pretendentes, anunciando o fim que restava a todos eles. Vejamos:

τῶ νῦν μνηστήρων μὲν ἔα βουλήν τε νόον τε  
ἀφραδέων, ἐπεὶ οὔ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι:  
οὐδέ τι ἴσασιν θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν,  
ὅς δῆ σφι σχεδόν ἐστιν, ἐπ’ ἧματι πάντα ὀλέσθαι.<sup>104</sup>  
(*Odisséia*, II, 281-284)

Agora, despreza os pretendentes, como também teu plano e teu discernimento]  
eles **insensatos, nem são justos, nem são discretos**<sup>105</sup>  
não sabem eles que a morte e o negro destino  
estão próximos para eles, a fim de que todos um dia venham perecer.

<sup>104</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D2%3Acard%3D267>, retirado às 10:10h, em 25 de outubro de 2010.

<sup>105</sup> Os destaques são nossos.

Essa citação é bem interessante para nossa discussão do trágico na *Odisséia*, pois bem podemos fazer a diferença entre o destino dos pretendentes, de Odisseu e dos seus sócios. O Laertida sofre, como vimos, passando por *situações trágicas*, tanto pela ação do *δαίμων*, quanto por sua própria ação errônea - *ἀμαρτία*. Mas isso não fará que ele tenha um destino trágico, e sim algumas vivências. Por sua vez, seus companheiros passam, não só por *vivências trágicas*, como também possuem o *destino trágico*, fruto da “dupla causalidade”. Ou seja, suas vivências e destino trágicos provêm, tanto pela ação do *δαίμων*, como também de suas próprias ações.

Assim, seja através de Odisseu ou dos seus companheiros, Homero nos dá uma formulação trágica, mostrando-nos como heróis experienciam o trágico em circunstâncias (Odisseu) ou, definitivamente, em seus próprios destinos (os seus sócios). Nestes dois casos, podemos ver vários dos elementos que compõe uma ação trágica: a *ἀμαρτία*, o *δαίμων*, a *ἀνάγκη*, a *ὕβρις*, a *κάθαρσις*, o *φόβος*, a *ἐλέος*, a *ἀναγνώρισις*. Elementos estes que nos mostram o herói em conflito, tendo que, necessariamente, deliberar e deparar-se com sua finitude e fragilidade comum a todos os mortais. Como vimos ao longo deste tópico, somados, estes elementos levam o herói a vivenciar o trágico (Odisseu) ou a concretizá-lo em seu destino (os seus companheiros). Ressalta-se que, aristotelicamente, não falta caráter a esses personagens, mas uma ação é que os encaminha para catástrofe.

Poderíamos, então, pensar que, na chacina ocorrida com os pretendentes, temos aspectos trágicos, por termos o sofrer destes, e muitas mortes, em torno de cento e dezesseis, contando com as servas que também são punidas por terem traído seu senhor, ajudando os pretendentes. Inclusive, ao longo da *Odisséia*, não há, nem de perto, uma quantidade tão grande de representações de mortes. Contudo, Homero, além de ter-nos deixado o despontar de representações trágicas, legou-nos também as não trágicas, mesmo que superficialmente pudessem assim ser entendidas. Deste modo, através da chacina dos pretendentes, Homero demonstra-nos que o trágico não está, necessariamente, relacionado à morte, pois, se assim fosse, a corte dos cortejantes à mão de Penélope seria a cena mais trágica na *Odisséia*.

Aristóteles nos ensina (*Poética*, XIII, 1453a, 5-6) e Homero representa-nos que, para ocorrer o trágico, não basta encenar sangue, dor e mortes, há de se ter muitos outros elementos, a exemplo do imerecido, para suscitar-nos piedade, e a empatia, para suscitar-nos o temor. Assim, a chacina dos pretendentes nem é imerecida, porque muito fizeram para merecer tal castigo, nem nos proporciona o temor, já que não há construção de empatia para com esses personagens. É por isso que Aristóteles diz-nos (*Poética*, 1453a, 7-11) que os

heróis, com seus caracteres intermediários, são os protagonistas ideais do trágico; ao contrário dos muito bons, que incitam excesso de piedade, e dos muito maus, que incitam a satisfação humana de ver os maus em decadência. Por isso, as cento e dezesseis mortes narradas no Canto XXII representam a punição de todos os males cometidos pelos pretendentes. Males estes resultantes, não apenas de uma ação errônea, mas também pela falta de caráter; por isso, Atena diz que eles são insensatos, injustos e, portanto, agem sem bom-senso (II, 281-284).

A situação da chacina dos pretendentes não nos incita o trágico, pois, pela falta do imerecido e da empatia, não nos provoca o *φόβος*, nem a *ἐλέος*. Ao contrário, a nossa tendência, em geral, é de nos satisfazermos com a representação dessas muitas mortes, porque consideramos que eles tiveram o fim merecido. Basta-nos, para entendermos melhor essa afirmação, lembrar da reação da ama Euricléia, ao ver Odisseu em meio aos corpos todo ensanguentado. Ela não consegue conter a alegria, sendo necessária a intervenção do herói para que ela se contenha (XXII, 411-416), visto que não é adequado regozijar perante os mortos. E sobre isso já nos orientava Aristóteles (Poética, 1453a), porque um homem muito malvado, passando da felicidade para infelicidade naturalmente, não nos suscita nem temor, nem piedade, ao contrário, satisfazemo-nos por considerarmos que a justiça foi feita e que os pretendentes e as amas pagaram por seus erros. É isso que comemora Euricléia; e Odisseu, mostrando sua dignidade e saber, reprime-a, por não ser divino alegrar-se diante dos que já foram castigados por seus males. Lembremos:

ἢ δ' ὡς οὖν νέκυάς τε καὶ ἄσπετον εἴσιδεν αἶμα,  
ἴθυσέν ῥ' ὀλολύξαι, ἐπεὶ μέγα εἴσιδεν ἔργον·  
ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἰεμένην περ,  
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' ὀλόλυξε·  
οὐχ ὅσῃ κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι.  
τούσδε δὲ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ σχέτλια ἔργα·  
οὐ τίνα γὰρ τίεσκον ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,  
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ὅτις σφέας εἰσαφίκοιτο·  
τῷ καὶ ἀτασθαλίησιν ἀεικέα πότμον ἐπέσπον.<sup>106</sup>  
(*Odisséia*, XXII, 407- 416)

Então, a ama Euricléia viu os cadáveres e o imenso sangue,  
e, é verdade que atacou a gritar, quando viu o grande trabalho.  
Mas Odisseu a deteve e, decerto, segurou sua agitação.

<sup>106</sup> Texto disponível em [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od22.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od22.html), retirado às 15:00hs, de 15 de julho de 2010.

Também ele mesmo, tendo falado alto, dirigia-lhe essas palavras aladas:  
 Na alma, velha, alegre-te, mas não grita, reprime, pois, para si.  
 Não é da lei divina manifestar-se assim sobre os homens que perecem.  
 Estes o destino dos deuses submeteu, como também a seus trabalhos  
 [funestos.  
 Eles não respeitavam nenhum dos homens viventes da terra,  
 nem o mau, nem, certamente, o bom; que a eles se apresentou.  
 E por essas ações insanas, perseguiu-lhes o destino indigno.

Essa discussão também nos faz recordar da explanação de Junito Brandão, em *Homero e seus poemas: deuses, mitos e escatologia* (1998), a respeito de que a *Odisséia* instaura, na literatura ocidental, representações novas. Essas são sobre a idéia de culpa, castigo, “em que a *hýbris*, a violência, a insolência, a ultrapassagem do *métron*, (...) começam a despontar.” (BRANDÃO, 1998, p. 134). Junito Brandão diz ainda que a culpa trágica, como já foi dito no capítulo anterior, pode ser realizada de duas formas: da *hamartia*, em que forças superiores impulsionam o homem ao erro (a exemplo dos sócios de Odisseu no caso das vacas do Sol), ou através do *adikon*, quando o sujeito, deliberadamente, sem coação, comete o erro. A esta última culpa, relacionamos os pretendentes, pois, por deliberação própria, intentaram contra Odisseu e sua família, consumindo seu palácio, seus bens, pretendendo sua esposa, violentando suas servas, além de terem chegado, inclusive, a planejar a morte de seu filho Telêmaco, que só não ocorreu por causa da proteção de Atena. Assim, Odisseu mata-os para que eles e suas ações funestas sejam, definitivamente, reparadas e abolidas.

Através de todo o percurso de análise que fizemos neste tópico *Odisséia: momentos de tragicidade*, pudemos perceber as valorosas contribuições que Homero legou-nos, tanto para literatura ocidental, como, mais especificamente, para a tragédia grega. Esta desenvolveu os elementos trágicos já bem traçados por Homero. Nesses últimos parágrafos, constatamos também duas contribuições básicas que nos lega Homero: a representação de como os homens são levados a sofrer vivências trágicas (Odisseu) ou destinos trágicos (os sócios do herói); como também uma amostra de como os personagens, mesmo impiedosamente mortos, podem não provocar nenhum sentimento de empatia, nenhuma comoção diante de seu sofrer. Deste modo, fica-nos evidente o que é necessário para termos um personagem trágico, pois não basta o sofrimento, ele tem também que ter dignidade, ser levado pela *ἀνάγκη* e pelo *δαίμων* a cometer a *ἀμαρτία* e a *ὑβρις*, e, assim, suscitando o *φόβος* e a *ἐλέος*, levar-nos à *κάθαρσις*. E essa tragicidade, como vimos, pode ser acentuada por outros elementos, a exemplo da *ἀναγνώρισις*, em que o personagem trágico

experiencia tudo com plena consciência. Essa ação trágica apresenta-se para nós como incompreensível, proporcionando-nos uma vivência do espírito trágico, ao observarmos o homem defrontando-se com a sua fragilidade e limitação comum aos mortais.

### **3.2 TRAGICIDADE NO CANTO XI DA *ODISSÉIA*: ANTICLÉIA, AQUILES, AGAMÊMNON, ÁJAX**

Neste tópico, realizaremos uma aplicação teórico-analítica do trágico, a partir do Canto XI da *Odisséia*, em especial naqueles momentos em que Odisseu encontra-se no Hades com a sua mãe Anticléia e seus companheiros em Tróia: Agamêmnon, Aquiles e Ájax. Como veremos, o Laertida irá, ao deparar-se com sua mãe, tomar conhecimento de sua morte, além de constatar que seus antigos companheiros em Tróia amarguravam um destino funesto. Agamêmnon sofre pela desonra de sua morte, fruto da traição da esposa com o amante Egisto; Aquiles, inconformado, diz-se infeliz em reinar sobre mortos, preferindo, vivo, ser um trabalhador do campo; e Ájax, mesmo após a morte, encontra-se ainda ressentido pelo fato de ter perdido as armas de Aquiles para Odisseu. Consideramos a análise que segue o cerne do nosso trabalho, tendo em vista as suas relevantes cenas que nos sugerem o espírito do trágico.

A afirmação acima não invalida ou diminui o valor dos capítulos e tópicos anteriores, ao contrário: eles são os responsáveis pela fundamentação da nossa análise, proporcionando-nos uma maior percepção do trágico e uma mais clara justificativa do porquê da escolha do Canto XI. Neste, podemos ver Odisseu, após ter sido orientado por Tirésias, passar por um processo *cartático*, através da vivência trágica que passa junto a Anticléia, Agamêmnon, Aquiles e Ájax. E assim, por meio de sua catarse, estará pronto para prosseguir seu objetivo: alcançar um destino glorioso de retorno e consagração doméstica.

Odisseu, comunicado por Circe que deveria ir ao Hades, desespera-se (X, 496-498) por saber que pouquíssimos homens tiveram esse privilégio. Aflito e angustiado, o herói teme não ser capaz de tão grande empreitada. Contudo, o que o aguarda no Hades é ainda pior: deparar-se com a mãe que havia deixado a vida, como *εἰδωλον* morta, e ouvir todas as desventuras dos companheiros que antes alcançaram a glória em Tróia.

Entendamos como ocorre a chegada de Odisseu ao Hades e como serão seus encontros trágicos. O Canto XI da *Odisséia* inicia-se com Circe, à beira mar, enviando ventos

propícios para Odisseu e seus companheiros. Nesse momento, percebamos que os mortos começam a aproximar-se do herói e quem o faz primeiro é Elpenor, antigo sócio, e que veio a padecer. Com a visão, o herói sente o coração apertar e, vertendo lágrimas, pergunta como ele morreu. O seu antigo sócio, após responder suas perguntas, pede para que seja sepultado, erguendo um monumento na beira do mar e fincando o remo que usara. Como percebemos, Elpenor sente falta de ter seus ritos fúnebres realizados, até porque, ele que combateu em Tróia e que vagou com Odisseu por terras e mares, morreu sem, ao menos, ter uma lápide para lembrar sua morte. Assim, para evitar esse imerecido esquecimento de um companheiro, Odisseu logo se compromete a realizar seu desejo.

Então, após Elpenor distanciar-se, a mãe do Laertida aparece. Essa é a primeira experiência trágica que Odisseu tem no Hades, até mesmo porque, ele não sabia ainda da morte da mãe, já que, ao partir para Tróia, havia deixado-a com vida em Ítaca. Perante tal visão, o herói põe-se a chorar, pois, ao ter aceitado o desafio de ir ao Hades, não havia imaginado que, em meio a dolorosa visão das sombras, encontraria sua mãe como mais uma alma dos mortos (XI, 87). Mas como ele tinha que primeiro falar com Tirésias, o Laertida não deixa a mãe aproximar-se do sangue. Para entendermos todo o cenário com o qual Odisseu depara-se no Hades, logo no início do Canto XI, em que o *δεινός*<sup>107</sup> apodera-se do herói, após ele ter feito todos os rituais, vejamos o que nos explica Vernant (2000):

Então, percebe que está vindo em sua direção a multidão formada pelos que não são ninguém, *óutis*, como ele pretendeu ser. São os sem-nome, os *nómymnoi*, os que não tem mais rosto, que não são mais visíveis, que não são mais nada. Formam uma massa indistinta de seres que outrora foram indivíduos, mas dos quais não se sabe mais nada. Dessa massa que desfila a sua frente sobe um rumor apavorante e indistinto. Eles não tem nome, não falam, é um barulho caótico. Ulisses é envadido por um medo terrível diante desse espetáculo que representa a seus olhos e ouvidos a ameaça de uma dissolução completa num magma disforme, sendo sua palavra tão hábil afogada num rumor inaudível, sua glória, sua fama e sua celebridade, caindo no esquecimento. (VERNANT, 2000, 112-113)

Diante desta cena, observamos que Odisseu fica rodeado por uma massa de sombras, sem nome, sem rosto, sem glória, o que, logo ao início do Canto XI, faz com ele ele seja apoderado pelo sentimentos de *φόβος*. E este sentimento de temor inspirado, o *φόβος*, que é o medo que faz fugir, que propicia ao herói o desejo de querer afastar-se da morte,

<sup>107</sup> Em *Retórica das Paixões*, Aristóteles diz que, ao depararmos com um parente próximo, em situação dolorosa, o que sentimos não é compaixão, e sim o *δεινός*. Ou seja, experienciamos o terrível, o apavorante, por tal fato narrado está muito próximo de nós.

buscando retornar a Ítaca, para que não venha ser mais uma dessas sombras esquecidas, disformes e indistintas, como as que ele se depara no Hades. Pois toda a busca que Odisseu faz, desde que saiu de Tróia, para retornar a Ítaca, não simboliza apenas o desejo de voltar para casa e para os seus familiares, mas também o de fugir, impelido pelo *φόβος*, da morte desonrosa, que o levaria ao esquecimento e tornaria-o mais um *δεινός* entre tantos que, sem glória, vagueiam no Hades.

E, no decorrer da narrativa, após a visão amedrontadora das sombras, Tirésias, então, aparece e pede-lhe para recolher a espada, para que possa provar do sangue e dizer-lhe toda a verdade. Observemos, através desta fala do adivinho, que tudo o que ele vier a contar será verdade, pois, tendo Odisseu feito o ritual conforme Circe indicara, todas as sombras só poderão falar a verdade para o herói. Assim, o tebano prenuncia tudo o que o herói terá que enfrentar, desde a sua saída do Hades até o procedimento que deve ter ao chegar em Ítaca. Revela-lhe a perseguição de um deus, que atrapalhará o seu retorno, mas não o impedirá, caso consiga refrear a sua cobiça e dos seus sócios; diz-lhe ainda que, ao chegar em Ítaca, enfrentará muitos trabalhos, pois homens soberbos destroem seus bens e pretendem sua esposa. Mas Tirésias tranquiliza-o com seu destino, dizendo-lhe que, ao chegar em Ítaca, dará castigo a todos os pretendentes (XI, 118). Tirésias avisa ao herói que conseguirá evitar o destino trágico, após cumprir as empreitadas reveladas e realizar os rituais sagrados. Tudo isso para que, após vivenciar tantos momentos trágicos, Odisseu possa, enfim, viver com sua família tranquilamente até que a doce morte venha pegá-lo (XI, 134-137).

Contudo, sabemos que, antes de vir a alcançarr o seu pretense destino, Odisseu terá que enfrentar muitos desafios e muitos momentos trágicos. Momentos estes que ele enfrentará ainda no Hades, através dos encontros que com sua mãe e com alguns companheiros de Tróia. Assim, tendo Tirésias terminado as revelações sobre o destino do herói, este pergunta-o o porquê da indiferença de sua mãe, que não o fala (XI, 140-144). Esse questionamento do filho de Laertes demonstra-nos sua inconformidade de enfrentar, além da visão da mãe morta, sua indiferença e renúncia de falar-lhe. O adivinho diz para o herói deixá-la aproximar-se do sangue, a fim de que lhe fale também só a verdade. Esse ritual deve ser realizado com toda e qualquer sombra com a qual Odisseu deseje falar.

Como sabemos, as pessoas com as quais Odisseu começará a falar já estão mortas. Por isso, gostaríamos de elucidar a condição em que se encontra a consciência dessas pessoas. Para entendermos o nível de coerência e verossimilhança desses diálogos, primeiro ressaltamos que, como foi avisado por Tirésias, toda a sombra que Odisseu deixasse aproximar-se do

sangue, iria falar-lhe apenas a verdade, enquanto as demais recuariam. Ou seja, podemos compreender, logo, que toda a sombra que se aproximar de Odisseu, falará fatos verdadeiros, sem ilusões ou inverdades. Além disso, é significativo sabermos que, geralmente, “(...) no Hades, a *psiqué*, o *eídolon*, é uma sombra, uma imagem pálida e inconsistente, abúlica, destituída de entendimento, sem prêmio, nem castigo.” (BRANDÃO, 1998, p. 146) No entanto, o *εἶδωλον*<sup>108</sup>, essa sombra abúlica e pálida, como diz-nos Junito Brandão (1998), pode recuperar, por alguns instantes, a razão, mediante um complexo ritual, como o que foi detalhadamente descrito no Canto XI, da *Odisséia* (v. 20-50). Perante tais considerações, sabemos que, além de falarem a verdade, as sombras que dialogam com Odisseu têm recuperadas as consciências e, portanto, falam com racionalidade, pois o filho de Laertes cumpriu com todos os rituais necessários.

Neste momento, em que entendemos a condição mental do *εἶδωλον*, prosseguimos a nossa análise. Como vimos, o esposo de Penélope falara com Tirésias e sabia como proceder para conquistar seu desejado retorno. O vate parte, e Odisseu, interessado em falar com a mãe, deixa ela se aproximar do sangue, para poder falar-lhe. Anticléia aproxima-se, reconhece o filho instantaneamente e pergunta o que ele faz no Hades, e se já havia retornado a seu país. O *εἶδωλον* de sua mãe não entende o porquê de o filho estar ali, local sobre o qual ela afirma ser aos vivos tão difícil de contemplar (XI, 156). Odisseu responde-lhe e pergunta-lhe como estão seu pai, seu filho, sua esposa, seu palácio, enfim. Sobre a esposa, ela diz que vive em prantos sem fim (XI, 182-183); o filho sozinho administra o palácio; e seu pai passou a dormir no inverno junto aos servos e, no verão, dorme sobre as folhas no chão, vivendo triste à espera do filho amado; já ela própria veio a falecer de saudades. Vejamos, com detalhes, o discurso de Anticléia sobre as dores sentidas por ela e pelo marido:

οὔτ' ἐμέ γ' ἐν μεγάροισιν εὐσκοπος ἰοχέαιρα  
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνεν,  
οὔτε τις οὖν μοι νοῦσος ἐπήλυθεν, ἧ τε μάλιστα  
τηκεδόνι στυγερῇ μελέων ἐξείλετο θυμόν:  
ἀλλὰ με σός τε πόθος σά τε μήδεα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ,  
σὴ τ' ἀγανοφροσύνη μελιηδέα θυμὸν ἀπήυρα.<sup>109</sup>  
(*Odisséia*, XI, 198-203)

<sup>108</sup> Essa palavra deriva do grego *εἶδωλον* que, segundo Romizi (2007), significa o aspecto, a imagem de um morto. Por isso, relaciona-se à figura de um fantasma, de uma imaginação, de uma sombra.

<sup>109</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D180>, retirado às 07:18h, em 05 de novembro de 2010.

No quarto, não me matou a arqueira perspicaz  
 com suas lanças gentis, vindo-me de encontro,  
 nem foi doença que me veio para o grande  
 definhamento abominável e que o ânimo dos membros tirou-me.  
 Mas por ti, notável Odisseu, a saudade de ti, as preocupações contigo,  
 a tua gentileza e doçura, tudo isso arrebatou minha vida.

O herói, após já ter enfrentado tantos desafios e por longo tempo ter ficado errante por mar e por terra, suportando hostilidades de povos diversos, depara-se com uma nova empreitada, realizada por poucos, de ir ao Hades e voltar. No território dos mortos, depara-se ainda com uma amedrontadora imagem e barulho, sendo rodeado por sombras diversas, pálidas, sem rosto e sem razão. O *δεινός* apodera-se do herói. Mas muito ainda o aguardava e ele, que ao sair de Ítaca havia deixado sua mãe viva, vem encontrá-la morta. Todavia, isso não é suficiente para um herói de tantas dores, por isso Anticléia revela-lhe que sua esposa, Penélope, vive em pranto infindo e que seu pai, Laertes, vive plenamente triste e acabrunhado, suportando a velhice. E mais ainda: ela revela que não a matou a velhice ou a deusa frecheira, mas o próprio filho, Odisseu, e a saudade que ele deixara. O Laertida, apesar de herói, é um mortal como os demais homens; e a estes, como diz-nos Vernant (2006), em *Mito e religião na Grécia Antiga*, as dores e os sofrimentos são comuns. E é esse caráter humano que faz dos heróis personagens propensos a, do alto do seu heroísmo, caírem, como os mortais comuns, em tragicidade. O trágico, como vemos ao longo deste trabalho, é fato comum na trajetória de Odisseu, apesar de não o ser em seus destinos, pois:

A Odisseu favorece um destino (*μοῖρα*) especial que de fato não está dirigido para morte, mas não obstante o **caráter negativo da Moira denuncia-se aí com muita clareza: ele deve atravessar graves sofrimentos (...)**. Também, neste caso, o fado trava, é retributivo: “ainda não até que” – este é o autêntico tom da Moira<sup>110</sup> (...).  
 (OTTO, 2005, p. 245)

Apesar de estarmos no início da análise, fica-nos claro que, mesmo diante do destino fechado de Odisseu, a *Μοῖρα* persegue-o, para que, antes de gozar de seu prestígio em Ítaca, venha passar por muitas dores e sofrimentos. Sofrimentos como os que estamos estudando: sua mãe conta-lhe que, por culpa do próprio herói, Penélope chora infinitamente; seu pai, Laertes, vive incondicionalmente triste; e ela mesma desceu ao Hades por culpa dele, não suportando as saudades. Assim, tragicamente, Odisseu vê-se, sem o merecer, como culpado pela morte da mãe amada e do sofrer de seu pai e de sua esposa. Daí decorrer a

---

<sup>110</sup> Os destaques são nossos.

inocência trágica que Romilly diz ser encontrada nas tragédias, pois “(...) mesmo quando nos são apresentados como culpados, mesmo quando suas ações os arrastam, são-no porque o erro é o lote do homem, ou porque correspondem a situações que são igualmente o lote do homem.” (ROMILLY, 2008, p. 175).

Assim, mesmo sem uma ação direta, Odisseu é responsabilizado pelos sofrimentos dos seus familiares e, principalmente, pela morte de sua mãe (*Odisséia*, XI, 195-203). Tal constatação faz-nos recordar de Aristóteles, ao afirmar que as catástrofes são mais trágicas quando ocorrem entre familiares:

Ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον.<sup>111</sup> (Ibidem, XIV, 1453b, 20-23)

Quando estas catástrofes realizam-se em amizades, ou com um irmão que mata irmão, ou um filho que mata o pai, ou a mãe que mata o filho, ou o filho que mata a mãe, ou quando vêm ocorrer alguma outra coisa desta natureza; estas coisas têm que ser buscadas.

Naturalmente, entendemos essa concepção aristotélica de que um contexto de tragicidade entre familiares e/ou entre personagens que cultivam amizade propicia maior comoção e sofrimento, sendo, portanto, ainda mais efetivo para a manifestação do sentimento trágico. Para entendermos tal posição, basta-nos lembrar de Aristóteles, dizendo que, em meio à dor, sofrimentos e mortes, aproximamo-nos da catástrofe e, portanto, do trágico (*Poética*, 1452b, 12-14). E esse fato é reforçado pela fala do porqueiro, antigo servo de Odisseu e do seu pai, que, no Canto XV, ao ser perguntado pelo mendigo (Odisseu) qual o destino de Laertes e Anticléia, responde que Laertes, apesar de vivo, pede a morte e que Anticléia, morta de saudades, teve o pior dos fins:

ἢ δ' ἄγεῖ οὐ παιδὸς ἀπέφθιτο κυδαλίμοιο,  
λευγαλέω θανάτῳ, ὡς μὴ θάνοι<sup>112</sup> ὅς τις ἐμοί γε  
ἐνθάδε ναιετάων φίλος εἶη καὶ φίλα ἔρδοι.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante04/Aristoteles/ari\\_poi2.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html), às 20:35hs, de 17 de julho de 2010.

<sup>112</sup> Nessa citação, temos três verbos no modo optativo: *θάνοι*, de *θνήσκω*- morrer, *εἶη*, de *ἔάω*- permitir, deixar ocorrer, e *ἔρδοι*, de *ἔρδω*- fazer. Essa observação é importante pois essa forma lingüística exprime, de modo coerente, o contexto da passagem citado. Isso porque o optativo exprime a possibilidade, o voto, o desejo (MURACHO, 2007). Assim o porqueiro exprime seu desejo de que seus conhecidos não tenham a mesma morte da mãe de Odisseu, por isso traduzimos “que ninguém... morra”, “que..não ocorra”, “que não se faça”.

(Odisséia, XV, 358-360)

Ela pereceu pela angústia da morte miserável e sem glória do filho. Que ninguém meu morra assim, que isso não ocorra ao habitante daqui, amigo e que não se faça ao que me é querido.

Através da fala de Eumeu, o porqueiro, percebemos que ele compreende que é muito doloroso morrer, indiretamente, por culpa de um ente amado. E, assim, diante dessa morte, estruturalmente dolorosa, ele pede aos deuses para que ninguém em sua ilha ou com quem ele tenha afeto venha padecer de tão horrorosa morte. Padecimento este em que um filho leva a mãe à morte, mesmo sem intenção e, muito menos, sem ação direta. Odisseu, de forma imerecida, torna-se o culpado pelas dores da família e pela morte da mãe que foi gerada pela ação da *Μοῖρα* e do *δαίμων*. A riqueza dos detalhes dessa morte, somada ao contexto em que ela foi gerada, faz com que esta morte, na narrativa, seja presentificada, aumentando sua tragicidade. Por isso, Odisseu não se contém e, após ouvir o relato da mãe, que soa para ele como tortura, ele exclama:

“ὣς ἔφατ’, αὐτὰρ ἐγὼ γ’ ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας  
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖς.  
τρὶς μὲν ἐφορμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ  
ἔπτατ’<sup>114</sup>. (Odisséia, XI, 205-209)

Dizia; eu desejava tê-la ao peito, mas, tendo-a apertado, o espírito da minha mãe morta escapava-me. O ânimo comandava-me e, por três vezes, apertei-a, por três vezes também, como se fosse sombra, ou sonho, dos meus braços ela se evolou.

Não bastasse todo o relato da mãe, pondo-o como responsável por sua morte, Odisseu, para atenuar a dor, tenta abraçá-la por três vezes em vão. O herói não compreende que o corpo anterior de sua mãe, agora, é um *εἶδωλον*, mais uma sombra, entre tantas outras vagantes no Hades. E esse aspecto do morto, intocável e não palpável, por natureza, impede-o de abraçar a mãe, e, além do mais, isso o faz perceber que aquela é uma imagem de sua mãe de outrora. Mas, resistindo ao reconhecimento (*ἀναγνώρισις*) desse fato, que sua mãe agora

<sup>113</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D15%3Acard%3D185>, retirado às 13:52h, em 10 de novembro de 2010.

<sup>114</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D180>, retirado às 13:52h, em 10 de novembro de 2010.

é mais um *εἶδωλον*, Odisseu tenta agarrá-la por três vezes. Em todas as tentativas, naturalmente, ele se frustra, por isso questiona à mãe o porquê daquilo e desconfia se não seria mais um castigo, dessa vez enviado por Perséfone, enganando-o e iludindo-o, através de um fantasma. Ela, porém, explica-lhe que, com a morte, a carne e os ossos deixam os tendões. Isto é, após a morte, não há mais o corpo anterior, firme e palpável, o que resta é apenas uma sombra do que foi, sombra esta que é, exatamente, o *εἶδωλον*. Depois disso, Anticléia, antes de partir, avisa ao filho que guarde o que ouviu para poder contar em Ítaca.

Odisseu narra tudo isso aos Feácios, que, quietos, a tudo ouvem. E, no instante em que o filho de Laertes pausa seu canto, a rainha dos Feácios, Arete, promete dar-lhe presentes, e Alcínoo garante que dará o pretense retorno ao herói. Este agradece. O rei da Feácia, então, pede para que relate se viu algum dos guerreiros que junto a ele combateu em Tróia, pois todos suportariam o sono para ouvi-lo. Odisseu diz que, se estão dispostos a ouvir, ele continuará a narrativa, e assim o faz. Diz que narrará fatos ainda mais graves, pois viu padecer seus companheiros diletos, vitoriosos em Tróia. O primeiro deles a aproximar-se é Agamêmnon, que bebe do sangue e realiza altos gemidos, estendendo as mãos para Odisseu. Este percebe que o Atrida não tem mais o vigor de antes, quando, em Tróia, comandava os guerreiros, e, diante dessa imagem, o filho de Laertes sente o peito apertar e põe-se a chorar (Odisséia, XI, 391-395).

Na guerra de Tróia, Agamêmnon era o detentor do cetro, o *ἀναξ ἀνδρῶν*, o senhor dos heróis, era o responsável por comandar todos os gregos. Nessa passagem, Odisseu dapara-se com o rei de Micenas, o supremo chefe dos aqueus, elevando altos gemidos, estendendo as mãos, como em pedido de auxílio, também sem vigor nos membros. Diante da cena, Odisseu, com o peito apertado, vai às lágrimas. A cena suscita a *έλέος*, pois, aristotelicamente, sente-se compaixão ao ver-se em semelhante desventura. Mas Odisseu ainda não sabe o porquê da morte do Atrida e pergunta se foi obra de Posídon, de inimigos, na disputa de mulheres ou na conquista de cidades. Agamêmnon nega essas opções e responde:

ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θανάτῳ τε μόρον τε  
 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἴκόνδε καλέσσας,  
 δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.  
 ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ: περὶ δ' ἄλλοι ἑταῖροι  
 νωλεμέως κτείνοντο (...)  
 ἤδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,  
 μουνὰξ κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ:  
 ἀλλά κε κείνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,

ὡς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας  
 κείμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῶεν.<sup>115</sup>  
 (*Odisséia*, XI, 409-413;416-420)

Mas a mim Egisto causou a morte e o destino desgraçado,  
 pois junto com minha esposa maldita, ao chamar-me, em sua casa, para um  
 banquete,]  
 matou-me, do modo como alguém mata um boi na manjedoura.  
 Assim morri da morte mais lamentável; ao meu redor, os demais  
 companheiros]  
 eles mataram continuamente. (...)  
 Já presenciaste a morte de muitos guerreiros,  
 seja morrendo em combates individuais, ou em batalha poderosa.  
 Mas, tendo visto aquilo, sofrerias muitíssimo no coração,  
 pois, ao redor de crateras e mesas, que tinham estado há pouco cheias,  
 estávamos deitados no salão com o chão todo ensangüentado.<sup>116</sup>

Agamêmnon ainda completa que mais doloroso foi ouvir os gritos de Cassandra, descendente dos troianos, trazida por ele para servir-lhe como escrava. Diante da narração acima, podemos perceber muitos elementos que nos indicam a presença do trágico. Tanto que Ésquilo (2004) irá se inspirar nesse episódio para a composição de sua trilogia trágica, a *Orestéia*. Desse modo, o *ἄναξ ἀνδρῶν*, após árdua batalha em Tróia, aguarda ser recebido por festas e consagrações em sua terra. Mas o que o aguarda é a morte funesta elaborada por sua esposa, Clitemnestra, junto com o seu amante, Egisto. Por isso, o Atrida, conscientemente, afirma “ὡς θάνον οἰκτίστῳι θανάτῳι”<sup>117</sup>, isto é, “Assim morri com a morte mais lamentável” (*Odisséia*, Canto XI, v. 412).

É através de passagens como essa que Homero lega aos tragediógrafos o espírito trágico e seu contexto, em que os deuses não mais são o símbolo da proteção, como é comum vermos na épica. Eles agora implusionam o homem para o erro, este que, por sua vez, levará o homem ao trágico. Pois os deuses “já não mais iluminam, antes seduzem e transviam: é o caminho da queda” (OTTO, 2005, p. 259), como será típico da tragédia no século V a.C. Temos a ação da *Μοῖρα* impelindo o herói para o destino mais catastrófico: a morte sem glória, sem nobreza. Nos diálogos entre Odisseu com os antigos companheiros em Tróia, como é o caso do citado com Agamêmnon, percebemos que esses heróis, antes tão protegidos

<sup>115</sup> Retirado de

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D40>, retirado às 14:26h, em 10 de novembro de 2010.

<sup>116</sup> Destaque nosso.

<sup>117</sup> Verso disponível em:

[http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od11.html](http://www.hsaugsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od11.html), às 15:33hs, ded 12 de julho de 2010.

pelas divindades, como ocorre na *Ilíada*, vêm-se desolados, nas mãos do destino. Este guarda para eles a morte funesta, como último grande legado, pois “(...) é o destino da vida não alcançar tais e tais coisas, falhar aqui e ali e, finalmente, decair (...)” (Ibidem, p. 258).

Entre os versos 412-413, o Atrida, abatido pela morte vergonhosa, sugere-nos mais um elemento trágico, que Vernant trata em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2008, p.2): o herói deixou de ser solução, para figurar como problema, não apenas para si, mas também para os outros. Assim, o ἄναξ ἀνδρῶν que, antes, no comando dos demais heróis, saiu vencedor na guerra de Tróia, torna-se presa na mão da esposa e do seu amante.

Ao desembarcar em Argos, o rei traz a vitória para os seus e, em contrapartida, recebe a morte por mãos familiares. Contudo, a morte não atinge apenas o rei, que pelo μiasμός<sup>118</sup> de sua família e por ações próprias deveria ser punido, mas também seus companheiros, que são vitimados sem culpa nenhuma, mesmo sem descenderem dos Atridas, nem serem responsáveis pela morte de Ifigênia.<sup>119</sup> Mesmo assim, imerecidamente, eles, que pensavam ser exaltados ao retornarem à pátria, são tragicamente mortos.

O mesmo ocorre com Cassandra, pois, apesar de não cometer ἀμαρτία ou ὕβρις, tem também uma morte trágica, ligada ao aspecto irracional do imerecido. Assim, aquele rei que antes solucionava os problemas do seu povo, torna-se o culpado pela morte sua, dos seus companheiros e de Cassandra, que ele havia trazido como γέρας, prêmio de guerra. Este distingue o herói dos demais, além de assegurar-lhe a τιμή<sup>120</sup>, a honra. E, para desonra e humilhação completa de Agamêmnon, Clitemnestra e Egisto não apenas o matam, mas também aniquilam Cassandra. Assim, não vive nem mais a lembrança do herói épico que foi Agamêmnon, nem o seu γέρας simbolizava. Ao contrário, com a morte de Cassandra e dos demais, fica-nos o símbolo do Atrida como o herói trágico que acarretou problema para si e para os demais.

Tendo reconhecido sua figuração trágica, Agamêmnon ainda completa que, apesar de Odisseu já ter presenciado todo o tipo de morte, ainda assim, “ἀλλά κε κείνα μάλιστα ἰδὼν

<sup>118</sup> Este termo indica a “contaminação transcendental” que, neste caso, pode ser exemplificada pela contaminação gerada pela família Atrida, através de fatos como, por exemplo, o Banquete de Tiestes, e, por isso, seus descendentes, contaminados, teriam de pagar pelos erros do passado, sendo aniquilados.

<sup>119</sup> Essa referência deve-se ao fato de que Clitemnestra utiliza como justificativa para matar o esposo o fato de ele ter lhe tirado a querida filha. Isso pode ser melhor avaliado através de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes (2002).

<sup>120</sup> Para entendermos a importância da τιμή para um herói grego, convém voltarmos ao início do primeiro capítulo do nosso trabalho, em que fazemos um comentário elucidador a este respeito, relacionando-a com Aquiles, na *Ilíada*.

ὄλοφύραο θυμῶ”, “(...) ante aquele espetáculo terias sentido  **piedade**”<sup>121</sup> (XI, 418). Neste verso, encontramos dois fatos que reforçam nossa tese. A primeira é que, nesse Canto XI, Odisseu presencia uma espécie de “espetáculo trágico”, o que pode ser observado através dos detalhes que são dados das cenas em que ocorre a ação, além de todos os elementos trágicos como a morte por mão parental, imerecida, inesperada, acarretando a desonra do herói, enfim. Detalhes esses que, apesar de Odisseu apenas estar ouvindo, propiciam-lhe uma vivência do fato trágico, como se eles estivessem se realizando sob os seus olhos, proporcionando-o uma imagem teatral. O próprio narrador, neste caso Agamêmnon, ao fazer a descrição de sua morte, refere-se a ela como um “espetáculo”<sup>122</sup>. Nos versos acima, a exemplo de “Quando nos visses no meio dos copos e mesas repletas, /pelo salão a fazer, e no soalho a sangueira escorrendo”, a riqueza dos detalhes nos proporciona visualizar o narrado como uma imagem presentificada aos nossos olhos. Assim, Odisseu como espectador desse “teatro trágico”, apieda-se.

No início do parágrafo anterior, dissemos que, no verso 418, do Canto XI, há dois fatos que reiteram nossa proposta de análise. O primeiro, sobre o qual já comentamos, refere-se à “encenação trágica” que, no Canto XI, desenrola-se, por meio dos diálogos, aos olhos de Odisseu. O segundo diz respeito ao que defendemos, desde o início deste trabalho, sobre o despertar do sentimento de piedade que será gerado, principalmente, a partir dos encontros que o herói tem no Hades. O sentimento de *ἐλέος*, como enfatizamos, é fator importante para que tenhamos a *κάθαρσις*, desde que esteja junto a um outro sentimento, que é o *φόβος* (*Poética*, XIII, 1453a, 5-6).

Como sabemos, a *ἐλέος* é suscitada quando nos deparamos com o imerecido. Relacionando essa assertiva com a análise do Canto XI da *Odisséia*, percebamos que Agamêmnon narra a forma de sua morte, de seus companheiros e de Cassandra. Mortes estas que, de modo geral, relacionam-se ao imerecido<sup>123</sup>. Portanto, entendamos que o Atrida, pelo

<sup>121</sup> Destaque nosso.

<sup>122</sup> Esse espetáculo trágico, ao qual nos referimos e que é presentificado neste Canto XI, foi responsável por influenciar os autores trágicos do século V, a exemplo de Ésquilo (2004). Este, inspirado na cena trágica já iniciada por Homero, produziu as suas, na tragédia. Vejamos também a riqueza dos detalhes, já que a morte não era encenada, e sim anunciada pelo coro:

ὄμοι μοι κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον  
 δολίῳ μόρῳ δαμείς  
 ἐκ χερῶς ἀμφιτόμῳ βελέμνω.  
 (*Agamêmnon*, v. 1513 -1520)

*Ómoi, ómoi!* Neste indigno repouso,  
 Tendo sido dominado sob trapaceira sorte,  
 Pela mão com arma cortante de ambos os lados.

<sup>123</sup> Para podermos compreender melhor o sentido trágico dessas mortes, seria necessário um estudo mais específico da tragédia *Agamêmnon* (2004), que, neste momento, não é o nosso objetivo.

fato de carregar, desde o seu nascimento, uma mácula transcendental (*μιασμός*) de sua família, está fadado a cometer a *ἀμαρτία*<sup>124</sup>, que, por sua vez, irá levá-lo à morte imerecida. E Odisseu sente compaixão ao ver o seu comandante em Tróia, vigoroso rei, em choro incontido. Já em relação à morte dos seus companheiros e de sua escrava Cassandra, esse imerecido é bem mais claro de entender, já que eles nada fizeram para merecer esse triste fim, pois até mesmo a relação que tinham com o rei era de subordinação. Por isso, a descrição dessas imerecidas mortes é trágica, inspirando em Odisseu a *ἔλεος*.

Deste modo, para reiterar nossa defesa de que, nos diálogos do Canto XI, Odisseu irá experienciar a *κάθαρσις*, inspirado pelo *φόβος* e pela *ἔλεος*, consideramos importante recorrermos à *Retórica das Paixões*, de Aristóteles (2003). Assim, vejamos, primeiramente, o que Aristóteles (2003) define sobre a *ἔλεος*. E, discorrendo sobre a compaixão, o filósofo dá-nos também uma informação de que, para sentirmos a piedade, temos que estar vulneráveis a pensar que o mal, com o qual nos compadecemos, também pode ocorrer conosco ou com quem amamos:

ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἀν αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνεται: δῆλον γὰρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα ἐλεήσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἶεσθαι παθεῖν ἂν τι κακὸν ἢ αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοιοῦτο κακὸν οἷον εἴρηται ἐν τῷ ὄρω ἢ ὁμοιον ἢ παραπλήσιον.<sup>125</sup>  
(*Retórica das Paixões*, II, 8, 13-18)

Seja, então, a compaixão certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente, com efeito, é evidentemente necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes (...)<sup>126</sup>. (ARISTÓTELES, 2003, p.53)

Buscando ampliar nossa concepção de compaixão, resolvemos procurar em *Retórica das Paixões* informações complementares que viessem auxiliar-nos a entender os

<sup>124</sup> Para compreendermos melhor a *ἀμαρτία* cometida por Agamêmnon, devemos recorrer a duas tragédias: *Agamêmnon*, o primeiro livro da *Orestéia* (2004) e *Ifigênia em Áulis* (2002). Através dessas obras, observamos que o Atrida derramou sangue parental, de sua própria filha, daí a *ἀμαρτία*. Contudo, sabemos que sua ação foi necessária, pois, como punição de Ártemis, por ele querer medir-se com ela no arco, se ele não sacrificasse a filha, não haveria ventos para os gregos alcançarem Tróia, ficando presos numa ilha.

<sup>125</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0059%3Abook%3D2%3Achapter%3D8%3Asection%3D2>, retirado às 15:03h, em 25 de novembro de 2010.

<sup>126</sup> (FONSECA, 2003, p. 53)

pressupostos do trágico presentes na *Poética*, nossa base de estudo. E, nesse percurso de ampliação do entendimento sobre a *ἑλέος*, obtemos mais uma informação relevante que vem reiterar nosso trabalho. Ou seja, segundo Aristóteles (2003), além do fato de sentirmos compaixão diante de um fato doloroso e imerecido, temos também de estar vulneráveis a passar pelo mesmo padecimento; só assim, efetivamente, o sentimento de compaixão pode ser suscitado. Odisseu, então, tanto se depara com um sofrer imerecido, como também está vulnerável a passar por tudo o que o Atrida passou, pois ele também, após longos anos distante, retornará ao seu lar, podendo, sim, vir a encontrar sua morte, armada pela esposa junto com um amante. Tanto está susceptível a passar pelo mesmo, que o rei de Argos alerta-o para ter cuidado com a esposa, não lhe contando seus planos, pois, apesar de acreditar que Penélope não seria capaz de tal ato, diz que não se pode confiar nas mulheres (XI, 441-456). Essa vulnerabilidade de Odisseu a vir a ser trágico como Agamêmnon fica bem claro, quando, no Canto XIII, ao chegar em Ítaca, as primeiras palavras que diz é em relação a seu destino que seria semelhante ao de Agamêmnon, caso não fosse a proteção de Atena. Pois assim como o Atrida, ele também poderia ter a morte aguardando-lhe em casa, o primeiro por causa da esposa e do amante e, no caso de Odisseu, por ação planejada dos pretendentes.

Outra informação também nos é importante a respeito do suscitar da piedade. É que, para Aristóteles (2003), nós nos compadecemos dos conhecidos ou dos nossos semelhantes, seja em idade, seja em hábito, enfim. E nessa condição Odisseu também está inserido, pois sabemos que eles não são apenas conhecidos, como também havia certa semelhança entre eles. Além do mais, a experiência trágica do filho de Anticléia e seu compadecimento justificam-se também porque “com Agamêmnon, seu comandante-em-chefe, Odisseu se comportava com infalível lealdade. (...) respeitava a hierarquia e reconhecia, em Agamêmnon, o portador do cetro.” (BEYE, 2006, p. 66). Essa relação de companheirismo entre Agamêmnon e Odisseu pode ser observada também na *Ilíada*. Tão marcante foi essa relação que, ciente disso, Ésquilo faz também uma referência a esse companheirismo em *Agamêmnon* (2004). Por isso, ao desembarcar em Argos, o Atrida, saudado pelo coro por sua volta, relembra os enfrentamentos em Tróia e dos falsos homens, com exceção de Odisseu. É o que vemos, no livro I, *Agamêmnon*, da *Orestéia* (2004), entre os versos 832-843:

παύροις γὰρ ἀνδρῶν ἔστι συγγενὲς τῷδε,  
 φίλον τὸν εὐτυχοῦντ' ἄνευ φθόνου σέβειν.  
 δύσφρων γὰρ ἰὸς καρδίαν προσήμενος  
 ἄχθος διπλοῖζει τῷ πεπαμένῳ νόσον,  
 τοῖς τ' αὐτὸς αὐτοῦ πῆμασιν βαρύνεται  
 καὶ τὸν θυραῖον ὄλβον εἰσορῶν στένει.

εἰδὼς λέγοιμ' ἄν, εὖ γὰρ ἐξέπίσταμαι  
 ὀμιλίας κάτοπτρον, εἰδῶλον σκιᾶς  
 δοκοῦντας εἶναι κάρτα πρηνεμενεῖς ἔμοι.  
 μόνος δ' Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει,  
 ζευχθεὶς ἔτοιμος ἦν ἔμοι σειραφόρος:  
 εἴτ' οὖν θανόντος εἶτε καὶ ζῶντος πέρι<sup>127</sup>  
 λέγω. (Ésquilo, *Agamêmnon*, 832-843)

Poucos entre os homens têm congênito  
 Respeito sem inveja por amigo fausto:  
 Malévolo veneno sentado no coração  
 Duplica o mal de quem dela adoecer,  
 É oprimido por seu próprio sofrimento  
 E pranteia ao ver alheia prosperidade.  
 Ciente eu diria, pois bem conheço  
 O espelho social, imagem de sombra:  
 São aparentes os benévolos comigo.  
 Só Odisseu, que invito navegou,  
 Foi sob o jugo o meu pronto parceiro,  
 Fale eu dele morto ou ainda vivo.<sup>128</sup>

Através dessa passagem, percebemos que toda a relação construída entre Odisseu e Agamêmnon intensifica seu compadecimento para com o Atrida. E isto foi aproveitado também por Ésquilo (2004) na elaboração do primeiro livro da *Orestéia*. Assim, verificamos que Homero legou aos tragediógrafos a essência do trágico, como procuramos demonstrar nesta análise do Canto XI. Sabemos, de um modo geral, que algumas cenas épicas serviram de inspiração para as tragédias, mas, no caso do Canto XI, temos duas, em específico, uma relacionada aos momentos de diálogo entre Odisseu e Agamêmnon, e a outra do Laertida com Ájax, como veremos mais à frente. E a influência que duas cenas deste canto tiveram para o surgimento de duas peças, *Agamêmnon*, de Ésquilo (2004), e *Ájax*, de Sófocles (2008), mostrando o quanto são significativas as imagens trágicas que analisamos nesse canto, já que estas produzem o que para muitos é o objetivo maior da tragédia: a *κάθαρσις*. Mas isso veremos com mais acuidade mais a frente, por hora, continuemos a analisar o texto pela linearidade da narrativa.

Pego por esse destino, Agamêmnon lamenta e, ainda inconformado, chora, pois jamais pensara que, em casa, aguardava-o a morte. Ao contrário, após os dez anos de Guerra, dos combates, dos sofrimentos comuns no campo de batalha, da vitória sobre os troianos, sendo ele o comandante, o *ἀναξ ἀνδρῶν*, deparou-se com o inesperado destino:

<sup>127</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0003%3Acard%3D810>, retirado às 18:16h, em 15 de outubro de 2010.

<sup>128</sup> (TORRANO, 2004, p.161)

(...) ἦ τοι ἔφην γε  
 ἀσπάσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἔμοῖσιν  
 οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι: (...) <sup>129</sup>  
 (Odisseia, XI, 430-432)

Na verdade, ele dizia,  
 bem-vindo eu esperava ser para os filhos e para os escravos  
 em minha volta para casa.

Na passagem acima, podemos perceber dois fatos importantes: o primeiro é o conflito entre o plano humano e o divino; o segundo é o confronto entre o herói épico e o trágico. Entre os versos 430 e 432, observamos que Agamêmnon, diante do grande feito em Tróia, espera, em casa, ser glorificado, exaltado pelo povo de Argos e saudado pelos filhos e pela consorte. Ou seja, o Atrida conta com a glória, mas o que o espera é a morte vergonhosa. Esse conflito decorre do fato de termos dois planos incongruentes: um feito pelo homem e outro pelos deuses. Neste caso, o homem é Agamêmnon, planejando ser exaltado no retorno da guerra; e a divindade é a *Μοῖρα*, que planeja sua morte indigna, para apagar o *μιασμός* da família Atrida e a sua *ἀμαρτία*, ao ter matado, mesmo por necessidade, a própria filha. E, neste caso, “há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis” (VERNANT, 2008, p. 4). Nessa situação, naturalmente, o plano divino se opõe, levando o homem à catástrofe. Odisseu a tudo ouve atentamente e percebe que nenhum homem pode medir-se com o plano divino, pois, apesar da idéia de que “a presença divina ilumina o homem e lhe evita o tropeço” (OTTO, 2005, p.253), sabe-se também que “(...) tudo procede das mãos dos deuses, inclusive, o trágico da vida humana.” (ibidem, p. 255).

O outro fato importante, citado no início do parágrafo anterior, diz respeito ao choque de sua própria figura enquanto herói épico tornando-se herói trágico. Como sabemos, na *Iliada* (2009), Agamêmnon terá papel fundamental, sendo o chefe dos guerreiros e comandando as decisões; tanto que o Canto XI da *Iliada* é dedicado a contar seus grandes feitos, é a aristia do Atrida. E é esse personagem que chega em Argos, com todo o seu orgulho e toda a sua glória, mas, ao desembarcar, ele já não é mais o herói épico, passando, então, como vemos em *Agamêmon* (2004), a representar o herói trágico, que encontra a morte nas mãos da esposa. E, nesse diálogo com Odisseu, Agamêmnon deixa evidente o conflito que ele

<sup>129</sup> Texto disponível em  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D404>, retirado às 18:00h, em 15 de outubro de 2010.

próprio sofreu, esperando ser tratado como épico. Por isso, diz que esperava ser bem-recebido pelos familiares e pelos servos do palácio (XI, 430-434).

Contudo, na conversa em que Odisseu tem com o Atrida, este deixa-nos perceber seu conflito, pois o que ele pensara ser (herói épico) antepõe-se com o que ele veio a ser: um herói trágico, no momento em que desembarca em Argos. Isso porque, apesar de estarmos estudando uma épica, podemos perceber que a configuração de Agamêmnon, já na *Odisséia*, é a de um herói de destino trágico, fato esse que, posteriormente, Ésquilo desenvolveu na tragédia. E esse conflito que o próprio Atrida nos expõe, ao esperar, em casa, ser tratado com as honrarias do herói épico, acentua, ainda mais, a tragicidade desse personagem refletido na *Odisséia*. Isso porque, através da conversa com o Laertida, o Atrida mostra a transposição de como ele se reconhecia épico, e passou a ver-se como trágico, chegando a exclamar “ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ”<sup>130</sup>, isto é, “Assim morri com a morte mais lamentável” (*Odisséia*, Canto XI, v. 412).

Após ter ouvido como o senhor dos heróis morreu pelas mãos da esposa e do amante, Odisseu apieda-se e mostra perceber a ação do *δαίμων* no destino de Agamêmnon, por isso fala que Zeus não destinou coisas boas para os Atridas, pois Menelau tinha uma esposa, Helena, culpada pela morte de muitos homens, em Tróia, e ele tinha Clitemenstra que veio ocasionar sua própria morte (*Odisseia*, XI, 436-439).

Essa percepção que Odisseu tem da ação dos superiores no destino de Agamêmnon é uma habilidade que, em muitos momentos, ele nos mostra. Tanto que, ao decorrer do tópico anterior, vimos que ele sempre percebia quando o *δαίμων* agia sobre ele e seus companheiros. Então, assim também ele faz com o Atrida, exemplificando a ação do *δαίμων* através dos feitos de Helena e Clitmenestra. Observemos que essa ação do divino pode levar o homem ao trágico ou à ventura. No caso de Agamêmnon, leva-o ao destino trágico; no caso de Odisseu, como foi visto no tópico anterior, leva-o às situações trágicas. E o seu destino só não é trágico por causa da ação divina, especificamente pela proteção de Atena. E isso o herói de Ítaca também observa. Assim, ao desembarcar em sua cidade e ser avisado pela deusa do perigo dos pretendentes, ele diz que, se não fosse pelos avisos de Atena, ele teria, em casa, o destino funesto, assim como Agamêmnon. (XIII, 383-386).

Na continuidade do diálogo entre Odisseu e Agamêmnon, este pergunta sobre notícias do filho. O esposo de Penélope diz não saber. E, insistentemente, o Atrida repete para

<sup>130</sup> Texto disponível em: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_ante08/Homeros/hom\\_od11.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante08/Homeros/hom_od11.html), às 15:33hs, ded 12 de julho de 2010.

que Odisseu não confie na esposa e tenha cuidado ao retornar, pois um grande mal pode estar aguardando-o. E ficam conversando e chorando, um por seu destino trágico e o outro pelas situações trágicas que, até então, vinha sofrendo.

A dor manifestada por ambos é fruto do enlace trágico em que se assemelham, um no destino, o outro nas circunstâncias da vida. E, assim, percebemos a presença do trágico na vida desses personagens. Contudo, para Odisseu, este contato reserva-lhe não apenas o protagonismo do trágico, como analisamos no tópico anterior, mas também a experiência do trágico como espectador. Pois, apesar de o fato não ocorrer aos seus olhos, a descrição detalhada dos fatos torna possível a visualização de todo o ocorrido. Além do mais, já nos diz Aristóteles:

τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν (...) <sup>131</sup> (Poética, VI, 1450b, 18-20)

Assim, mesmo sem atores e sem encenação, a tragédia, por si própria, é convincente, além do mais, para a montagem mais importante são os intérpretes do que os poetas.

Assim, como espectador do trágico cantado, são suscitados em Odisseu tanto a *ἔλεος*, como já explicamos, assim também como o *φόβος*, levando-o à *κάθαρσις*. Para que compreendamos tal afirmação, assim como fizemos para entender a *ἔλεος*, recorramos também à *Retórica das Paixões* para entendermos o *φόβος*. Em nosso estudo da *Poética*, no segundo capítulo, vimos que Aristóteles afirma que o sentimento de temor é gerado para com nosso semelhante (*Poética*, XIII, 1453a, 5-6). Então, para que esse sentimento seja melhor compreendido, buscamos na *Retórica das Paixões* um maior esclarecimento sobre o *φόβος*, o que ele significa, como ele é suscitado, enfim. Assim, Aristóteles (2003) define o *φόβος*:

ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ: οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτα ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν. <sup>132</sup>  
(Retórica das Paixões, II, 5, 21-25)

<sup>131</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1450b>, retirado às 09:00h, em 18 de outubro de 2010.

<sup>132</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0059%3Abook%3D2%3Achapter%3D5%3Asection%3D1>, retirado às 20:12h, em 15 de outubro de 2010.

Seja, então, o temor certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes<sup>133</sup>.  
(ARISTÓTELES, 2003, p.31)

Pela definição, observamos que o *φόβος* é suscitado por um mal que, injustamente, acarreta danos graves a uma pessoa e, além do mais, aparece na iminência de ocorrer também para outrem - assim, este verá em si surgir o *φόβος*. Aristóteles (2003) completa ainda que são temíveis os danos sem solução, gerados por força superior, e que só tememos por aquilo que também podemos vir a sofrer. Além disso, o temor surge quando o ouvinte presencia o sofrimento de alguém mais forte, superior ou semelhante a ele. Explicamos Aristóteles:

ὥστε δεῖ τοιούτους παρασκευάζειν, ὅταν ἢ βέλτιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτούς, ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἷον παθεῖν (καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον) , καὶ τοὺς τοιούτους δεικνύναι πάσχοντας ἢ πεπονθότας, καὶ ὑπὸ τοιούτων ὑφ' ὧν οὐκ ᾔοντο, καὶ ταῦτα <ᾗ> καὶ τότε ὅτε οὐκ ᾔοντο. (Retórica das Paixões, II, 5, 8-12)

Assim, quando é melhor que os ouvintes sintam temor é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal, pois outros mais fortes que eles sofreram; e mostrar-lhes que pessoas como eles sofrem ou sofreram, por parte de que não imaginavam, essas provações e em circunstâncias que não esperavam. (p. 35)

Diante das definições e explicações acima, podemos sugerir, então, que o *φόβος* é suscitado em Odisseu, através do canto de Agamêmnon, tendo em vista que o Laertida é colocado a defrontar-se com um grande mal, imerecido, injusto que, ao mesmo tempo, aparece-lhe iminente, já que ele pode vir a passar pelo mesmo quando voltar a Ítaca. Além disso, esse mal é sofrido por um superior que padeceu de um mal inesperado. Assim, constatamos que Odisseu, além de ser inspirado pela compaixão (*ἔλεος*), também o é pelo temor (*φόβος*), podendo, desta forma, chegar à *κάθαρσις* dos seus sofrimentos (Poética, VI, 1449b, 24-28).

No Canto XI da *Odisséia*, por meio do diálogo de Odisseu e Agamêmnon, no Hades, percebemos o trágico circundar a vida dos dois personagens. O primeiro visualiza, como um espectador trágico, a dolorosa e indigna morte do Atrida, através de sua narração.

<sup>133</sup> (Trad. FONSECA, 2003, P.31)

Essa visualização do trágico permite que em Odisseu sejam suscitados o *φόβος* e a *έλέος*, que o levam à *κάθαρσις*, ou seja, a purificação/purgação de todos seus padecimentos. Já em relação a Agamêmnon, percebemos, através da narração que ele mesmo faz de sua morte, que ele não é mais um herói épico, como já fora na *Ilíada* (2009), e sim bem mais próximo do herói trágico, através do qual Ésquilo (2004) desenvolveu na tragédia. Herói esse envolto com os elementos mais comuns de tragicidade: o imerecido, injusto, *άμαρτία*, a *ύβρις*, a ação do *δαίμων*, fazendo surgir a *έλέος* e o *φόβος*, para desencadear na *κάθαρσις*.

No transcorrer da conversa lamuriosa entre Odisseu e o Atrida, aparece o *είδωλον* de Aquiles. O Pelida questiona ao filho de Laertes o porquê dessa nova empreitada e, principalmente, porque teve que ser logo no Hades, local dos mortos sem consciência em que há apenas os simulacros dos homens que um dia viveram (XI, 467-472). Já podemos perceber por essa fala de Aquiles a condição miserável das sombras no Hades, em que a inconsciência supera todas as glórias que tiveram em vida. O Laertida responde ao Pelida que, desde que saiu de Tróia, não retornou à pátria, ao contrário, sofre a vagar pelas terras, e que sua visita ao Hades foi para consultar Tirésias, para que este pudesse orientar-lhe sobre o retorno para casa. Odisseu, depois de ter visto a lamentável situação de Agamêmnon, espera, enfim, ver que, pelo menos o Pelida, encontra-se glorificado após a morte, por isso exclama:

οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιΐδος, οὐδέ πω ἀμῆς  
 γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχω κακά. σεῖο δ' Ἀχιλλεῦ,  
 οὐ τις ἀνὴρ προπάρειθε μακάρτατος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω.  
 πρὶν μὲν γάρ σε ζῶν ἐτίομεν ἴσα θεοῖσιν  
 Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν  
 ἐνθάδ' ἐόν· τῷ μὴ τι θανάων ἀκαχίζεω, Ἀχιλλεῦ.<sup>134</sup>  
 (Odisséia, XI, 481-486)

Pois, até esse momento, nunca fui próximo dos Acaios, nem ainda pus o pé em nossa terra e sempre tenho enfrentado coisas más. Contudo, nenhum guerreiro, Aquiles, é mais abençoado do que tudo no passado e no futuro] Antes, quando eras vivo, eu e os Argivos honravamo-te tanto quanto aos deuses,] agora, aqui entre os mortos, exerces grande poder. Assim sendo, não sofra por ter morrido, Aquiles.

Aquiles, o maior e mais temido herói grego na guerra de Tróia, desceu ao Hades com o destino que ele mesmo escolhera: viver pouco, mas ser honrado e glorificado em

<sup>134</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D440>, retirado às 18:28h, em 15 de outubro de 2010.

campo de batalha<sup>135</sup>. É por isso que, no Canto I da *Ilíada* (2009), ao ter perdido Briseida, seu prêmio de guerra (*γέρας*), ele pede à mãe que cobre de Zeus a sua honra, a *τιμή*, pois, já que morrerá jovem, ao menos que tenha uma curta existência, porém gloriosa. Vejamos o que ele dissera a sua mãe, cobrando a vida curta, mas honrada:

μη̄τερ ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἔόντα,  
**τιμήν** πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι  
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·  
 (*Ilíada*, I, 353-355)

Mãe, como me geraste de curta existência,  
 seria justo o Olímpio Zeus a minha honra fazer aumentar,  
 aquele que ressoa do alto céu!

O discurso de Odisseu ao encontrar o Pelida mostra que seu desejo foi cumprido, uma existência curta, porém gloriosa, tanto que o filho de Laertes reforça que, enquanto esteve vivo, foi honrado como um deus (XI, 483). Como vemos, Aquiles teve todas as honrarias em vida, sendo, inclusive, comparado a uma figura divina. Assim, já que Zeus concedeu-lhe o destino cobrado (ver Canto I da *Ilíada*), então é de se imaginar que, agora morto, Aquiles continua feliz, até mesmo porque realiza domínio sobre os mortos. Esta razão faz com que Odisseu entenda que de nada poderia o Pelida se queixar (XI, 485-486). Odisseu, após tanto ter sofrido ao ouvir a desonrosa morte que teve o seu comandante, Agamêmnon, imagina que, enfim, verá um de seus heróicos companheiros satisfeito com a vida e com o pós-morte que teve. Vimos que, na conversa com o Atrida, ele se encheu de *ἔλεος* e *φόβος*, mas agora, com o Pelida, pensa ser diferente, atenuando todo o seu temor, ao ver que um de seus companheiros tivera a vida e o destino que almejava, que é desejo de todo o herói, ter glória e honra, tanto em vida quanto em morte. Contudo, mais uma vez, sua expectativa será desconstruída e Aquiles responde-lhe:

“ὡς ἐφάμην, ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε:  
 ‘μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
 βουλοίμην<sup>136</sup> κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,

<sup>135</sup> No primeiro capítulo do nosso trabalho, fizemos uma explanação sobre o destino de Aquiles e a sua escolha, fato que está narrado no Canto I da *Ilíada* (2009).

<sup>136</sup> Através dos optativos *βουλοίμην*, *δεβούλομαι* – desejar, preferir, e *εἶη*- infinitivo optativo de *εἶμι*-ser, exprime-se o desejo de Aquiles, pois ele bem sabe que não pode ser mais realizado, pois seu destino já foi selado.

ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,  
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.<sup>137</sup>  
(*Odisséia*, XI, 487-491)

Desse modo dizia; ele, imediatamente, mudando falou:  
Não me convença da morte, ilustre Odisseu,  
Pois eu preferiria viver sendo trabalhador de campo para um  
Homem, até mesmo, sem recursos, se bem vivo eu estivesse,  
a ser rei de todos estes cadáveres dos que morreram.

Aquiles, como mostra a passagem acima, mostra-se arrependido da escolha que fizera em ter uma vida guerreira curta, ao invés de uma vida longa e comum. Esse discurso põe em questão o valor da vida guerreira e toda a sua nobreza, por isso Platão considera perigosas passagens como essas elaboradas por Homero (*República*, III – 386c-d). O Pelida, ao levantar o arrependimento da vida guerreira que tivera, põe em questão os maiores valores para o mundo grego. E essa tomada de decisão, que eleva o homem, mais tarde, ao arrependimento, aflige-no e torna-o um sujeito trágico, vítima de sua própria escolha. Por isso, diz-nos Vernant (2008), em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, que o fato trágico relaciona-se a deliberar, tomar decisão, vindo, desta sua própria escolha, todo seu mal, daí o fato trágico. Isso também nos lembra a exposição, no capítulo anterior, de Romilly (2008), em *A tragédia Grega*, de que o trágico implica uma ação, e esta, seja boa ou má, irá sempre trazer ao herói graves consequências. Em decorrência disso, a autora acredita na existência de uma inocência do personagem trágico, assegurando, mesmo após a catástrofe, o seu heroísmo.

Aflito por sua própria escolha e vítima inocente de sua própria ação, o Aquiles com o qual Odisseu depara-se, no Hades, não é mais o herói épico, honrado e glorificado, como um deus, ele é agora se assemelha a um herói trágico. Naquele instante, o Laertida enxerga em Aquiles o arrependimento comum aos heróis trágicos, “βουλοίμην κ’ ἐπάρουρος ἐὼν θητερέμεν” (*Odisséia*, Canto XI, 489), ou seja, “pois eu preferiria viver sendo trabalhador do campo”, mas para o qual não há mais solução, pois o destino já foi selado.

Sandra Luna (2005) afirma-nos que, no Hades, Aquiles “põe em questão os valores mais aclamados entre os gregos: a honra, a nobreza e a riqueza.” (LUNA, 2005, p. 182). Valores estes que, naturalmente, também aclamados por Odisseu, fazem-no conflitar-se não apenas em ver Aquiles infeliz, mas por vê-lo desprezar os valores que distinguem a honra do guerreiro, pela qual ele tanto lutou em Tróia. Diante do espetáculo inesperado, Odisseu vê

<sup>137</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D486>, retirado às 19:24h, em 16 de novembro de 2010.

o maior herói grego em Tróia preferindo ser um simples trabalhador do campo. E esse destino injusto e imerecido para um herói tão valoroso e distinto, faz Odisseu apiedar-se para com seu semelhante, ao mesmo tempo em que também sente temor de vir a ter a mesma trajetória. Todo esse cenário suscita-lhe o *φόβος* e a *ἐλέος*, sentimentos responsáveis por proporcionar-lhe a *κάθαρσις*.

A respeito de todo esse “espetáculo/cenário trágico” realizado perante os olhos de Odisseu, queremos esclarecer que, estruturalmente, há dois fatos que permitem-nos essa interpretação no Canto XI. O primeiro deles é a riqueza de detalhes, como ilustramos, no caso do diálogo de Odisseu com Agamêmnon. Detalhes esses utilizados como recurso na epopéia homérica, que também influenciaram as tragédias. Até porque sabemos que, nas encenações das tragédias gregas, as mortes não eram realizadas na frente do público, cabendo aos espectadores saber da ocorrência das mortes por outros meios, a exemplo da fala do coro. Daí a necessidade de detalhes para proporcionar ao público o entendimento da ação trágica.

Mas, além dessa riqueza de detalhes, para presentificação da cena narrada, temos, no Canto XI, outro elemento fundamental para representação dramática e que foi alicerce para as tragédias gregas: os diálogos. Podemos observar que a estrutura do Canto XI é baseada nos diálogos que Odisseu terá com as sombras de sua mãe, Agamêmnon, Aquiles, Ajax, enfim. Sobre o diálogo, Anatol Rosenfeld (1985), em *A teoria dos gêneros*, diz-nos que é através dele que a ação dramática é manifestada, além de ser o responsável por levar a ação dramática ao conflito. Este que, por sua vez, é base para o trágico, pois o protagonista deve estar em conflito com algo, seja consigo mesmo, com os outros, ou com o seu destino. A necessidade do conflito para a ação trágica pode ser ilustrada nos diálogos acima, pois, como vimos, Agamêmnon conflitua-se com o destino imposto pelos deuses: a morte indigna pelas mãos da esposa; e Aquiles está em conflito com a decisão de destino que ele próprio fez: morrer jovem em campo de batalha, mas que agora preferia viver como “*ἐπάρουρος θητευέμεν*” (XI, 489), ou seja, um trabalhador do campo. E, para além desses importantes elementos, numa construção dramática, mesmo que esteja sendo analisada sua presença numa épica, Aristóteles diz-nos que o *φόβος* e a *ἐλέος* podem ser suscitados não só através da encenação teatral. Vejamos o porquê:

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν [5]  
ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν

συμβαινόντων: ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον.<sup>138</sup>  
(*Poética*, XIV, 1453b, 4-7)

Pois é preciso que, tendo o mito manifestado-se, os ouvintes, mesmo sem ver os trabalhos, venham a arrepiar-se e apiedar-se dos acontecimentos, é o que sofreria alguém ouvindo o mito de Édipo.

Assim, Odisseu, ao presenciar os fatos trágicos na vida de seus companheiros, se apieda, como também sente temor. E, após ter-lhe revelado ser infeliz, mesmo reinando sobre os mortos, Aquiles diz ser melhor saber notícias do filho e do pai, a ficar falando desses assuntos. O Pelida pergunta se o filho Neoptólemo, nas batalhas, fica à frente ou atrás, e se o pai, Peleu, vive ainda honrado junto aos Mirmidões. Odisseu diz não poder dar notícias de Peleu, mas sobre Neoptólemo diz que o conduziu e que, nas assembléias, era o primeiro a falar, sempre de modo adequado. No discurso, só perdia para Nestor e Odisseu, mas, nas batalhas, a todos vencia, saindo de Tróia sem nenhum ferimento. Aquiles alegra-se; contudo, o cenário trágico não é atenuado, apesar da alegria momentânea de Aquiles, pois ao seu redor o quadro é destoante:

αἱ δ' ἄλλαι ψυχὰι νεκύων κατατεθνηώτων  
ἔστασαν ἀχνύμεναι, εἶροντο δὲ κήδε' ἐκάστη.<sup>139</sup>  
(*Odisséia*, XI, 541-542)

Mas, as outras sombras dos que foram pegos para baixar a morte, tristes mantiveram-se, a narrarem sua infelicidade.

Discutimos, no segundo capítulo, à luz de Sandra Luna (2005), que Homero dissolve as cenas trágicas presentes em suas epopéias, exemplificando, inclusive, os momentos dessa diluição do trágico. Contudo, através do que estamos analisando no Canto XI da *Odisséia*, percebemos que as cenas trágicas são sobrepostas, sem atenuante. Assim, o Laertida dialoga com Agamêmnon, depois com Aquiles, e, em cada um desses diálogos, depara-se com a manifestação do sentimento trágico. E, no fim do diálogo com o Pelida, ao vermos este ter um instante de alegria, logo pensamos que haveria uma dissolução do trágico, mas, ao contrário, a alegria momentânea do Pelida contrasta com o quadro de dor e sofrimento de muitas almas tristes, narrando umas para as outras seus próprios infortúnios.

<sup>138</sup> Texto disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1453b>, retirado às 20:35h, em 02 de dezembro de 2010.

<sup>139</sup> Texto disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D538>, retirado às 20:52h, em 02 de dezembro de 2010.

Isso nos mostra a presença marcante da tragicidade no canto XI da *Odisséia*, e que não é dissolvida por atenuantes, como banquetes, confraternizações, soluções para o conflito, cortes de cena, enfim. Recursos atenuantes estes que vimos serem comuns na épica homérica e, inclusive, ao longo da própria *Odisséia*, como analisamos no tópico primeiro deste capítulo. O que observamos, ao longo do diálogo, é o trágico mediado, em que Odisseu é o espectador.

Odisseu, na continuidade da narrativa, ao ter-se deparado com a cena das almas tristes a lamentarem seu destino, observa Ajax afastado das outras almas. Este aparenta ainda estar inconformado com a disputa pelas armas de Aquiles, da qual foram juízes os filhos dos troianos e a deusa Palas Atena. Contudo, Ajax não consegue ver que a ação do *δαίμων* foi responsável por esta decisão, por isso, ainda alimenta raiva de Odisseu, fazendo com que este, imerecidamente, sintasse culpado pelo seu mal. Assim, o filho de Laertes exclama que desejaria nunca ter ganhado a disputa pelas armas de Aquiles, já que essa decisão fez com que Ajax, o mais valoroso dos gregos depois de Aquiles, viesse a morrer tragicamente (*Odisséia*, XI, 548-551).

Contudo, o ressentimento era tão grande para com Odisseu, que o Telemônio não percebia que a força superior fizera-o padecer. E, segundo Walter Friedrich Otto, em *Teofania*, o reconhecimento de que uma força maior levou-o ao trágico, acaba por enobrecê-lo, pois “Por mais que o homem perceba ter cometido um erro, e por graves que sejam para si as consequências, isso não o rebaixa enquanto ele reconhece estar nas mãos da divindade.” (OTTO, 2006, p. 80) Mas Ajax não percebe a ação do *δαίμων*, ao contrário: responsabiliza Odisseu, que, injustamente, sofre a culpa da morte de um antigo e valoroso companheiro. Não bastasse ter sido posto como responsável pela morte da mãe e pelos sofrimentos de seus familiares, o Laertida tem que carregar o trágico fardo do suicídio de Ajax.

O peso dessa imerecida culpa faz Odisseu lamentar-se por ter ficado com as armas de Aquiles. Entendamos a gravidade do desejo de Odisseu de não ter sido contemplado com as armas, pois a disputa das armas do herói que morria mostrava a distinção do herói que as herdava, daí a inconformidade de Ajax. Imaginemos, então, o valor das armas de Aquiles, que, naturalmente, simbolizaria para o seu herdeiro todo o prestígio do maior herói grego que combateu em Tróia. Desse modo, as armas de Aquiles muito significavam. Por obra divina, elas ficaram com Odisseu, aí este encontra a grande queixa de Ajax. Pois, como era considerado o maior depois de Aquiles, considerava que ele deveria ser o detentor das armas do Pelida. Mas não é o que ocorre. Diante do sofrer do companheiro no Hades, Odisseu

amargura-se, desejando, inclusive, nunca ter ficado com aquelas armas, apesar de todo o valor delas.

Ao não reconhecer o desejo divino, voltando toda a sua raiva para Odisseu, Ájax acaba sendo rebaixado ainda mais, por não ter, como diz-nos Otto (2006), o “reconhecimento do erro que é enobrecido pela consciência do divino e isso lhe preserva a grandeza de alma (...) (Ibidem)”. Sem a consciência da ação divina, Ájax culpa Odisseu por todo o seu mal. Sabemos que, a partir dessa cena, Sófocles inspira-se para composição da peça *Ájax*, em que se narra a morte deste. Morte esta que ele mesmo efetuou, na busca de preservar ainda alguma glória, depois de ter matado animais, pensando que matara os guerreiros gregos, como Agamêmnon, Menelau, Odisseu. Essa loucura, como vemos na peça, foi-lhe imposta para sua catástrofe, por Atena, a fim de proteger os demais de todo o seu ódio. Mas Ájax não se convence; por isso, a peça irá refletir também, como já o vemos neste Canto XI, essa responsabilidade dada por Ájax a Odisseu, acusando este como culpado do seu mal<sup>140</sup>. Assim, culpado imerecidamente, o filho de Laertes observa-se como aquele herói trágico, explicitado por Vernant (2008), em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, que traz o mal não só para si, como também para os outros.

Surpreendido pelo fato de Ájax ter-lhe rancor, mesmo ali no Hades, entre os mortos, Odisseu continua a falar ao Telamônio que as armas, pelos deuses, tornaram-se malditas, por isso que por elas veio a padecer o baluarte dos Aqueus. Diz ainda que, assim como sofreram pela morte do Pelida, sentiram também profundamente a sua morte. E, mais uma vez, Odisseu tenta fazer com que Ájax reconheça a ação divina e, enobrecido por esse reconhecimento, venha a abrandar o coração. Vejamos:

αἴτιος, ἀλλὰ Ζεὺς Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν  
ἐκπάγλως ἤχθηρε, τεῖν δ' ἐπὶ μοῖραν ἔθηκεν.  
ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσῃς  
ἡμέτερον: δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν.<sup>7</sup>

<sup>140</sup> Na *Odisséia*, Ájax não reconhece ter sofrido pela ação divina, tanto que Odisseu enfatizará isso várias vezes, para que ele não lhe tenha ódio, já que ambos, seja para o bem, seja para o mal, foram vítimas do desejo divino. Contudo, por termos a leitura da peça, sabemos que Ájax irá responsabilizar tanto Odisseu, acusando-o de ser o mais canalha do exército, como também a deusa. Vejamos o momento em que ele, reconhecendo que caíra no trágico, percebe a ação de Atena:

ἀλλά μ' ἄ Διὸς  
ἄλκίμα θεὸς  
ὄλεθρι' αἰκίζει.<sup>140</sup>  
(*Ájax*, 394-403)

Todavia a filha de Zeus,  
o poderoso deus,  
atormenta-me para destruição.

“ὄς ἐφάμην, ὁ δέ μ’ οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ’ ἄλλας  
 ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκύων κατατεθνηώτων.<sup>141</sup>  
 (Odisséia, XI, 559-564)

Todavia a culpa é de Zeus que terrivelmente odiou o exército dos guerreiros Dânaos; ele te colocou o destino funesto. Porém, conduzi-te para aqui, herói, para que possas ouvir a minha palavra e a minha história; domina a ira do teu valoroso coração. Assim eu falava; ele nada respondia e caminhou com as outras almas que haviam morrido para o Érebo.

Como percebemos, apesar de todas as tentativas de Odisseu de abrandar o rancor de Ajax, tudo é em vão e este parte sem nada dizer-lhe, desprezando o astuto guerreiro. Para entendermos essa reação de desprezo de Ajax para com Odisseu, recorremos a Aristóteles (2003), em *Retórica das Paixões*. Para o filósofo, o sentimento de desprezo “(..) é a atualização de uma opinião acerca do que não parece digno de consideração (...)”, e diz ainda que “três são as espécies de desprezo: o desdém, a difamação e o ultraje.” (ARISTÓTELES, 2003, p.7). Assim, Ajax mostra desprezar Odisseu, negando-lhe, inclusive, a palavra, mostrando-se indiferente para com toda a tentativa de Odisseu de reaproximação. E, se “desprezamos o que não tem valor algum” (Ibidem, p.9), Ajax não apenas culpa Odisseu por todo seu mal, como também o desdenha e desmerece todo seu valor. Desse modo, vemos que o Telemônio desconsidera os combates em que juntos trouxeram a glória para os gregos, como também a ação conjunta nas empreitadas, a exemplo da que os dois fizeram, ao lado de Fenice, para convencer Aquiles a voltar a lutar com os gregos. (*Ilíada*, IX, 167-169).

Culpado pela humilhação e pelo fim da vida de seu companheiro e, além do mais, desprezado por ele mesmo no Hades, em que o seu destino já fora selado, Odisseu aproxima-se da representação do herói trágico, sem a glória e sem a honra consagrada ao herói épico. Como todo herói trágico, o filho de Laertes carrega a culpa pelo seu mal e pelo mal dos outros, mesmo quando foram os deuses que assim determinaram, mesmo quando a necessidade impelia-o a agir, mesmo quando tentava agir bem. Trágico também é para Odisseu observar que, nem no Hades, Ajax pôde ficar bem, livrando-se do mal que cercara sua morte. Ao contrário, não bastasse o destino trágico que os deuses lhe reservaram, ele levou consigo para o Hades todo o rancor e o ódio pelo mal que lhe fizeram, não podendo assim ficar em paz e gozar dos gloriosos feitos que fizera em vida. Como vemos, no Hades, toda a glória é esquecida, as conquistas no campo de batalha, as honrarias, comuns ao herói

<sup>141</sup> Texto disponível em

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D11%3Acard%3D538>, retirado às 22:14h, em 02 de dezembro de 2010.

épico, são apagadas. Em vez da honra, Odisseu vê que para Ajax não há glória, nem consagração épica, mas apenas a amargura e o ressentimento do herói trágico na escuridão do Hades.

Após a saída de Ajax, Odisseu deseja ver outros mortos. Então, vê primeiro Minos, o filho de Zeus, a distribuir a justiça; depois vê Orião, cercado por feras; Tício, tendo seu fígado devorado por dois abutres; Tântalo, castigado com sede e com fome, diante de lago cheio de água, que seca quando ele vai beber, e, quando quer comer, as frutas são levadas pelo vento no momento em que ele vai pegá-las das árvores; vê Sísifo que carrega uma enorme pedra que cai, quando ele alcança o topo do penhasco; depois, Odisseu vê a sombra de Hércules.

O filho de Zeus reconhece-o e fala-lhe, entre gemidos, dos grandes trabalhos que enfrentou. Chega a associar os seus trabalhos com a nova empreitada de Odisseu (XI, 618-619), pois Hércules teve que não apenas ir ao Hades, mas pegar o cão e depois devolvê-lo, tarefa que fez com ajuda de Atena e Hermes. Esse encontro é importante, pois serve de imagem alegórica para Odisseu do destino no qual deve espelhar-se. O contato que tivera com seus companheiros em Tróia foi suficiente para ele observar que eles não são mais modelos de vida, como eram quando heróis épicos. Figurados neste Canto XI como heróis trágicos, Odisseu não pode espelhar-se em seus destinos, muito menos dos castigados (Tântalo, Sísifo etc.). Deve, então, ter Hércules como o protótipo heróico daquele que, apesar dos muitos trabalhos, e das vivências trágicas, veio alcançar, no fim da vida, a glória eterna e, recompensado pelos sofrimentos, foi morar ao lado dos deuses no Olimpo. Depois, Hércules parte.

Odisseu permanece, até que muitas almas aparecem em tumulto, fazendo com que ele se sinta tomado pelo medo (XI, 633), amedrontado de que Perséfone enviase-lhe a cabeça de Górgona. Impelido pelo *φόβος*, no imediato instante, Odisseu sobe à nau e exorta os sócios a embarcarem para que pudessem logo partir. E assim o fazem, terminando o Canto XI.

Como pudemos ver, ao longo de nossa análise do Canto XI da *Odisséia*, muitos são os seus momentos de tragicidade, justificando a nossa escolha desse Canto para a análise central deste trabalho dissertativo. Assim, pudemos analisar a configuração trágica do herói, observada a partir de Agamêmnon, Aquiles e Ajax. E, reforçando a forte presença trágica contida nesse Canto, viemos ter, alguns séculos após a produção dessa epopéia, a peça *Agamêmnon*, primeiro livro da *Orestéia*, de Ésquilo, como também *Ajax*, de Sófocles. A

primeira baseada na trágica morte do Atrida e em suas graves consequências, e a segunda sobre o suicídio de Ajax. Ambos os fatos já prenunciados e tragicamente desenvolvidos no Canto XI da *Odisséia*.

Isso ocorre porque mesmo o herói épico está facilmente propenso à *ὕβρις*, já que ele “está sempre numa situação limite, e a *areté*, a excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo *métron*, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência (*hýbris*)”. (BRANDÃO, 1998, p. 67). Ou seja, inerentemente à estrutura do herói, seja épico ou trágico, encontramos certa disposição que lhe permite cometer a desmedida, esta que, por sua vez, irá encaminhá-lo definitivamente para *ἀμαρτία* – tornando-o de protagonista épico, em um herói com relevantes semelhanças de um protagonista trágico.

A tarefa de ir ao Hades e voltar já era para Odisseu considerada impossível, daí seu desespero no momento em que Circe anuncia seu novo trabalho (X, 496-498). Contudo, ele não esperava que, para acentuar ainda mais essa empreitada, ele iria encontrar-se com a mãe, que ele não sabia que morrera, e com seus antigos companheiros em estado trágico de insatisfação com o destino acionado pelos deuses, como é o caso de Agamêmnon, ou com o destino escolhido por ele próprio, como é exemplificado através de Aquiles; ou ainda, como ocorre com Ajax, inconformado e rancoroso com Odisseu, sobre quem ele descarrega toda a culpa do seu mal. Aqueles valorosos heróis épicos, no Hades, não passam de sombras, de *εἶδωλον*, a vagarem pálidas, sem consciência, sem nome, sem honra. E, no instante em que têm a razão, por causa do ritual feito por Odisseu, não recordam nada da glória e das conquistas que tiveram quando heróis épicos, ao contrário, restam-lhes apenas a lembrança e a dor dos heróis trágicos que se tornaram no final da vida. E nesses, como vimos, o Laertida não pode espelhar-se, pois, como diz-nos Sandra Luna (2005):

Não é por acaso que, no aproveitamento da literatura grega como instrumento de educação humanista, o herói trágico desenha uma trajetória a ser evitada, enquanto a do herói das epopéias, por seus gloriosos feitos, mas, sobretudo, porque consegue vencer o trágico, projeta uma imagem a ser emulada. Por tudo isso, é possível enquadrar a tragédia grega como uma estratégia poética de racionalização do trágico. (LUNA, 2005, p. 383)

Configurados, no Canto XI da *Odisséia*, como heróis trágicos, Agamêmnon, Aquiles e Ajax não mais podem servir para Odisseu como exemplo, ao contrário, como todo e qualquer herói trágico, seus caminhos devem ser evitados. Desse modo, em Odisseu, como espectador de todo esse cenário trágico, são suscitados os sentimentos de *φόβος* e *ἔλεος*. O primeiro porque todos eles são seus semelhantes e ele está suscetível a vivenciar o mesmo,

tendo que, portanto, procurar fugir<sup>142</sup> desses destinos. Consequentemente, a inspiração desses sentimentos levará Odisseu à *κάθαρσις*, a fim de que tenha a purificação/purgação desses males (*Poética*, 1449b). E, após toda a vivência trágica que o leva à *κάθαρσις*, Odisseu pode, enfim, prosseguir purificado em seu caminho de retorno ao lar e da busca da glória doméstica. Pois, como ele bem viu, no Hades, não há lembrança das épicas vitórias e glórias, resta aos mortos apenas o lamúrio pelo destino ingrato e a recordação da trágica morte.

Desse modo, considerando-se que a *κάθαρσις* como resultado da ação trágica, constatamos, que, no Canto XI da *Odisséia*, a *κάθαρσις* realiza-se, no momento em que Odisseu presencia situações trágicas de sua mãe e dos seus companheiros, assim como também as escuta. Assim, essa narrativa permeada por elementos trágicos como *ἄτη*, *Μοῖρα*, *ἀνάγκη*, *δαίμων*, *ἀμαρτία*, *ὕβρις*, *φόβος*, *ἔλεος* e *ἀναγνώρισις*, propicia a Odisseu ser um espectador do trágico, através do que vê e ouve, levando-o a *κάθαρσις*. Ao longo deste trabalho, pode-se observar a experiência trágica vivida por Odisseu como rito de passagem, instrumento para o herói passar pela *κάθαρσις* e, assim, estar preparado para finalizar sua jornada em Ítaca. Com a realização da *κάθαρσις*, arriscamos a afirmar que, especificamente no Canto XI da *Odisséia*, Homero lega-nos não apenas os germes trágicos (Lesky, 2006), mas a primeira representação de um espectador trágico que é levado a *κάθαρσις*. Assim, tendo vivido e presenciado experiências trágicas e também tendo purificado e purgado os sentimentos que foram suscitados, com a *κάθαρσις*, Odisseu pôde seguir seu caminho de retorno a pátria- seu objetivo maior, desde que saíra de Tróia.

---

<sup>142</sup> Verificar a explicação dada, no segundo capítulo, sobre *φόβος*, que etimologicamente, indica o medo que faz fugir.

## Considerações finais

Em nosso trabalho dissertativo, “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Agamêmnon, Aquiles, Ájax”, analisamos o teor trágico que percorre a épica *Odisséia*, mais especificamente, no Canto XI, em que Odisseu encontra-se com sua mãe e com alguns que foram seus companheiros na Guerra de Tróia. A partir dos diálogos desenvolvidos entre o filho de Laertes com os demais personagens, pudemos identificar diversos elementos trágicos, que, inclusive, serão responsáveis por desencadear em Odisseu a *κάθαρσις*, como resultado dos sentimentos de *φόβος* e *έλέος* que lhe foram inspirados.

A fim de alcançar o objetivo pretendido, desenvolvemos em nosso trabalho três capítulos. No primeiro, intitulado “Contextualização mítica e religiosa da *Odisséia*”, fizemos uma explanação a respeito das representações míticas e seus significados para o mundo homérico, como também realizamos uma apresentação da *Odisséia*. Ainda discorremos sobre a estrutura do poema épico a ser estudado e do perfil multifacetado do seu herói, Odisseu. Todas essas informações contribuíram para entendermos em qual contexto o trágico pôde despontar, em meio a esse contorno épico.

No segundo capítulo, “Trágico: aspectos teóricos e conceituais”, discorremos sobre a ação trágica, sua origem, formação, seus elementos constitutivos e seus meios de efetivação literária. Para tanto, expusemos a relação do trágico com a tragédia, gênero através do qual foi consagrado, além de discutirmos também a configuração do trágico na *Poética*, através de Aristóteles, como também por meio de outros autores que se dedicaram ao estudo da ação trágica: Jean Pierre Vernant, Pierre Grimal, Jacqueline de Romilly, Anatol Rosenfeld, Junito Brandão e Sandra Luna.

No terceiro capítulo, “Tragicidade no Canto XI da *Odisséia*: Anticléia, Aquiles, Agamêmnon e Ájax”, fizemos uma análise da realização do trágico dentro do contexto épico, especificamente no Canto XI da *Odisséia*. Contudo, para entendermos que essa tragicidade não era um fato isolado dentro da obra, primeiro realizamos a identificação e análise da tragicidade presente ao longo da *Odisséia*, no primeiro tópico, nomeado “*Odisséia*: momentos de tragicidade”. No segundo tópico, depois de compreender que o trágico permeia toda a *Odisséia*, analisamos o Canto XI, a partir dos encontros de Odisseu, no Hades, com sua mãe, que ele não sabia que morreria, e com os antigos companheiros Agamêmnon, Aquiles e Ájax, todos sofrendo pelo destino trágico que a vida lhes reservou. Como espectador das cenas

trágicas, no Hades, Odisseu, ao mesmo tempo em que se apieda, também fica amedrontado de vir a ter o mesmo destino trágico de seus companheiros em Tróia. E todos esses encontros proporcionam ao herói de Ítaca vivenciar fatos trágicos e, através deles, ser inspirado pelo *φόβος* e pela *ἐλέος*, levando-o à *κάθαρσις*.

## REFERÊNCIAS

- ARISTOTE. **Poétique**. Trad. J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- \_\_\_\_\_. *et. al.* **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Poética**. TRAD. EUDORO DE SOUSA. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Retórica das Paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAILLY. **Le grand Bailly**; Dictionnaire Grec Français. Paris: Hachette, 2000.
- BEYE, Charles Rowan. **Odisseu**; uma vida. Trad. André Malta. São Paulo: Odysseus, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Homero e seus poemas: deuses, mitos e escatologia”. In: **Mitologia grega**. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Introdução ao mito dos heróis”. In: **Mitologia grega**. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CAPUTI, Anthony. **The drama of classical greece**. American School of Classical Studies at Athens, 1968.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- ÉSQUILO. “Prometeu Cadeeiro”. In: **Tragédias**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Orestéia**. *Agamémnon*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPEDES. **Alceste**. Trad. J.S. BRANDÃO. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Hipólito**. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: UNB, 1997.
- EURÍPEDES. **Medéia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Iphigénie à Aulis**. Trad. François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- FARIA, ERNESTO. **Gramática Superior da Língua Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.
- FINLEY, M. I. **Los griegos de la antigüedad**. Trad. J. M. Garcia de la Mora. Barcelona: Labor, 1970.

GEORGES, Dumézil. **Mythe et Epopée**. Paris: Gallimard, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo. 6 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HOMÈRE. **L' Odyssée**. Trad. Victor Bérard. 12 ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Edioro, 2009.

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. Trad. Jaime Bruna. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Tradução do grego, prefácios e notas pelos Padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Edição revista por E. Dias Palmeira. 5. Ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980.

JAEGER, Werner. **Paidéia**; a formação do homem grego. , 4 ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Historia da Literatura Grega**. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIDDEL, Henry George and SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. New York: Oxford University Press, 1996.

LLOYD-JONES, Hugh; PAGE, Denys (Org.). "O Mundo Homérico". In: **O mundo Grego**. 2. ed. Rio De Janeiro: Zahar, 1965.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica**: o legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

MOISÉIS, Massoud. **Dicionário de Termos Literários**. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MURACHO, Henrique. **Língua Grega**; visão semântica, lógica, orgânica e funcional. Vol 1. 3 ed. São Paulo: Discurso editorial/ Editora Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Língua Grega**; visão semântica, lógica, orgânica e funcional. Vol 2. 3 ed. São Paulo: Discurso editorial/ Editora Vozes, 2007.

OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia**. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teofania**; o espírito da religião dos gregos antigos. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

PLATONE. “Repubblica”. In: **Tutte le opere**. Roma: I mammut, 2009.

\_\_\_\_\_. “Livro III/X”. In: **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2.ed. Belém: Graf. e Ed. Universitária UFPA, 2000.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Trad. Leonor Santa. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROMIZI, Renato. **Greco antico**; vocabolario greco italiano etimológico e ragionato. Bologna: Zanichelli, 2007.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15-36.

SNODGRASS, Anthony. **Homero e os artistas**; texto e pintura na arte grega antiga. Trad. Luiz Aberto e Ordep José. São Paulo: Odysseus, 2004.

SÓFOCLES. **Áias**. Trad. Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Antígona**. Trad. Domingos Paschoal. São Paulo: DIFEL, 2001.

\_\_\_\_\_. **Edipo Rei**. Trad. Vieira Trajano. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VERGÍLIO. **Eneida**. Trad. Tassilo Orpheu. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha Edições, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mito e religião na Grécia antiga**. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, Pierre. **La Grèce ancienne: Du mythe à la raison**. Paris: Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_; **L’ individu, la mort, l’ amour**; Soi-ême et l’ autre en Grèce ancienne. Paris : Gallimard, 1989.

WILAMOWITZ-MOELLEENDORFF, Ulrich Von. **Qu'est-ce qu'une tragédie attique?**  
Trad. Alexandre Hasnaoui. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

João Pessoa, \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

---

Michelle Bianca Santos Dantas