

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS – IFCS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA – PPGHC  
ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA REGINA CANDIDO  
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA COMPARADA DAS FORMAS NARRATIVAS

**DISCURSO E FORMAS NARRATIVAS SOBRE O BELO CORPO DO HERÓI EM**  
**HOMERO: A BELA MORTE E A PRESERVAÇÃO DA VIDA NUMA**  
**PERSPECTIVA COMPARADA**

**Alessandra Serra Viegas**

Rio de Janeiro  
Março /2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS – IFCS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA – PPGHC**  
**ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA REGINA CANDIDO**  
**LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA COMPARADA DAS FORMAS NARRATIVAS**

**DISCURSO E FORMAS NARRATIVAS SOBRE O BELO CORPO DO HERÓI EM**  
**HOMERO: A BELA MORTE E A PRESERVAÇÃO DA VIDA NUMA**  
**PERSPECTIVA COMPARADA**

**Alessandra Serra Viegas**

Dissertação apresentada à Coordenação  
do Programa de Pós-Graduação em História  
Comparada da UFRJ, como requisito para  
obtenção do título de Mestre em História.

Rio de Janeiro  
Março /2009

**DISCURSO E FORMAS NARRATIVAS SOBRE O BELO CORPO DO HERÓI EM**  
**HOMERO: A BELA MORTE E A PRESERVAÇÃO DA VIDA NUMA**  
**PERSPECTIVA COMPARADA**

**Alessandra Serra Viegas**

Dissertação submetida ao corpo docente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Maria Regina Candido (orientadora)

---

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

---

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima

---

Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Junior (suplente)

---

Profa. Dra. Dulcileide Virginio do Nascimento (suplente)

Rio de Janeiro  
Março /2009

## RESUMO

### **Discurso e formas narrativas sobre o belo corpo do herói em Homero: a bela morte e a preservação da vida numa perspectiva comparada**

A beleza do corpo, na *Ilíada*, é representada através do guerreiro Pátroclo, companheiro de Aquiles, que cresce no discurso da obra a partir da iminência de sua morte nos – segundo Marc Augé – *lugares antropológicos* em que transita: o campo de batalha e os ritos de suas exéquias. Além disso, Pátroclo representa, nas *linhas* do discurso narrativo, um exemplo emblemático de uma *bela morte*, segundo o conceito de Jean-Pierre Vernant; nas *entrelinhas*, aponta a preponderância da força física e das armas na sociedade que antecede o florescimento da *polis* grega. Na *Odisséia*, opostamente, o belo corpo se mostra em seu protagonista, Odisseu, em dois *lugares antropológicos*: a praia da Terra dos Feaces e a assembléia dos mesmos. Nestes, mostram-se seus sofrimentos e sua luta pela preservação da própria vida e de sua memória e, ainda, um guerreiro que tem como arma a astúcia através de suas palavras. O herói torna-se um paradigma de uma sociedade que prima não pela força física em combate e sim pela força do discurso como um exemplo a ser seguido, condição *sine qua non* para a emergência e estabelecimento da *polis*, isto é, um contexto social de produção posterior àquele apontado na *Ilíada*.

## ABSTRACT

**Discourse and narrative forms about the beautiful body of the hero in Homer: the beautiful death and the preservation of the life in comparative perspective.**

The beauty of the body, in *Iliad*, is represented for the Patroclus warrior, Achilles' comrade, that expands in the discourse of the text as soon as your death approaches in – according Marc Augé – *anthropological places* in which he moves himself: the battle field and the rites for your funeral. Besides that, Patroclus represents, in the lines of the narrative discourse, an emblematic example of a *beautiful death*, according Jean-Pierre Vernant's concept; inside the subway of the narrative discourse appoints the physical force and weapons' preponderance in the society that antecede the beginning of the greek *polis*. In the *Odyssey*, however, the beautiful body shows itself as a principal performer, Odysseus, in two *anthropological places*: the Feaces's beach and in the meeting at the same local. In those, we can see the sufferings and the struggle for the preservation of the owns' life and his memories; instead we face a warrior that has the astuteness as a weapon through his words. The hero become a paradigm from a society that has as the principal value not the physical power in battle, but the power of the discourse as an example that must be followed, situation *sine qua non* for raising and establishing of the *polis*, i.e, this is a posterior social context of production than we find in the *Iliad*.

## FICHA CATALOGRÁFICA

**VIEGAS, Alessandra Serra. Discurso e formas narrativas sobre o belo corpo do herói em Homero: a bela morte e a preservação da vida numa perspectiva comparada.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2009.

1 – História

2 – Homero

3 – Beleza do corpo do herói-guerreiro

4 – *Bela morte* e preservação da vida

## Agradecimentos

A Deus, que me deu a vida.

A meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, que colaboraram com Ele nesta tarefa!

À minha querida orientadora, Maria Regina Candido, por falar as palavras certas nas horas certas, sempre! E por cada indicação bibliográfica, toque, bronca, elogio, sorrisos e enfim, sua rica amizade!

À professora e sempre amiga Fernanda Lemos, por acreditar em mim e me fazer acreditar também!

À professora e sempre amiga Dulci Nascimento, por proporcionar um diálogo constante entre os caminhos “greco-lusos”, pelos elogios e por ser mais do que especial!

Ao professor Álvaro Bragança, por ser tão preciso em suas correções e por me deixar ser merecedora de suas dicas e de seu sorriso!

Ao professor Alexandre Carneiro, simpatia em pessoa, por me acompanhar desde o início da pesquisa e ter a capacidade de me alegrar tanto com cada elogio seu!

Ao professor Fabio Lessa, quase meu co-orientador, emprestando seus livros, seu precioso tempo e seu incentivo a mim, sempre! Muito obrigada mesmo!

À professora Regina Bustamante, por sempre me lembrar que a História Comparada ganha com a interdisciplinaridade e por me dar força para continuar na hora exata!

À professora Cláudia Prata, com quem aprendi e dividi tanta coisa boa no curso!

Ao grande amigo Pe. Geraldo Dôndici, por seu exemplo, suas orações, cada livro presenteado e cada palavra de incentivo!

Ao grande amigo Jean Felipe de Assis, pelo esforço homérico em me auxiliar nos textos em inglês e nos diálogos constantes sobre Homero, por ser um verdadeiro herói grego em busca de suas Ítacas! Amo você meu amigo, meu irmão!

Ao grande amigo Alexandre Moraes, por toda ajuda; não há como enumerar o que fizeste!

À aluna e amiga Luciana Póvoa, incentivo para eu continuar sempre!

Aos meus alunos de Grego Genérico I e II da Faculdade de Letras da UFRJ, onde foi gerada, em 2006, a idéia desta dissertação em meio a uma aula sobre Homero.

Aos meus alunos e colegas professores do Instituto Metodista Bennett, por cada palavra de incentivo, simpatia e compreensão. Amo vocês!



Aos todos os meus amigos que pediram a Deus por mim para que este sonho e este texto se tornassem realidade!

A vocês eu dedico este trabalho homérico!

“Ensinarão-nos que a linguagem dos primeiros homens  
eram línguas de geômetras; entretanto,  
vemos em troca que foram línguas de poetas.”  
(Rousseau)

## SUMÁRIO

Introdução	1
1. Pátroclo, além da <i>mh̄iv</i>	9
1.1. Pátroclo, <i>al̄kimov</i> e <i>īp̄pokel euqe</i> – o valente e o condutor de carros de cavalos	11
1.1.1 <i>Al̄kimov</i>	11
1.1.2 <i>īp̄pokel euqe</i>	15
1.2 <i>Āth e kal ov̄ qah̄atov</i> – a cegueira de Pátroclo aponta para sua bela morte	19
1.3 A beleza do corpo do herói em batalha – antes e depois da morte	26
1.3.1 O belo corpo morto e a preservação de sua imagem	31
1.4 A manutenção da memória através de uma bela morte	35
1.4.1 A morte gloriosa <i>per si</i> ou como corolário de uma bela vida	36
1.4.2 A bela morte como memória e legado às gerações vindouras	41
2. Odisseu além da <i>mh̄iv</i>	48
2.1. Odisseu, <i>pol ut̄ropon</i> e <i>pol um̄htiv</i> – o de muitas voltas e de muita astúcia	49
2.1.1. <i>Pol ut̄ropon</i>	50
2.1.2. <i>Pol um̄htiv</i>	52
2.2. O <i>pol up̄l av dīv Odisseu</i> – o sofrido e divino Odisseu	58
2.3. O corpo belo de Odisseu se mostra: de proscrito a príncipe	65
2.4. O cuidado e a preservação de uma bela vida e a manutenção da memória	74
Conclusão	80
Documentação e Bibliografia	87
1. Documentação textual	87
2. Dicionários	87
3. Bibliografia Instrumental e Específica	88
Anexos	94
Anexo I : Técnica metodológica	95
Grades de análise segundo o modelo de Frontisi-Ducroux (1975)	
Ocorrências dos termos na <i>Ilíada</i> e na <i>Odisséia</i> e seus campos semânticos.	

## Introdução

---

O interesse pelo tema desenvolvido nesta pesquisa surgiu a partir de uma discussão sobre a obra de Homero na disciplina de Grego Genérico II, em 2006, ministrada na Faculdade de Letras da UFRJ, quando me deparei com a dicotomia vida/morte encontrada nas obras homéricas e na vinculação que esses conceitos tinham com a perspectiva do corpo dos seus heróis.

A beleza do corpo do guerreiro homérico, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*, constitui-se como elemento fundamental para a construção narrativa de atributos dos personagens heróicos. Dentre estes heróis destacam-se nas obras, respectivamente, Pátroclo,  $\text{diogene\`s Patrokl eev i\`p\`p\`okel euqe}$  – “o divino Pátroclo, condutor de carros de cavalos”<sup>1</sup>, companheiro de Aquiles,  $\text{qe\`oisi g\`ak a\`nta e\`w\`kei}$  – o “semelhante aos deuses no aspecto”<sup>2</sup> e Odisseu,  $\text{pol ut\`t\`ropon, o\`z\` mal a\` pol l\`a\`pl a\`gxqh}$  – “o de muitos lugares, o qual males em demasia sofreu”<sup>3</sup>. O belo corpo desses heróis mostra-se como elemento *identitário* do segmento social dos bem nascidos – os  $\text{kal oi\`kai\`a\`gaqoi}$  – dos períodos arcaico e clássico, e é imprescindível para a representação do “corpo” social aristocrático.

Chama-nos a atenção como este *belo* corpo do herói, na *Ilíada*, tendo como exemplo paradigmático Pátroclo – está ligado semanticamente ao conceito de *Bela morte*<sup>4</sup>, isto é, ao *belo corpo morto*. Pátroclo é possuidor de um funeral completo no discurso narrativo da *Ilíada*, pois seu combate acaba por tornar-se uma entrega da sua  $\text{yuxh\`k}$  – de sua vida – no campo de batalha (VERNANT, 2002, p.410). Em oposição, na *Odisséia*, ocorre com muita ênfase a luta pela preservação da vida, representada por Odisseu,  $\text{a\`n\`u\`menov h\`r\` te yuxh\`h\` kai\`no\`ston e\`p\`airwn}$  – “empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros”<sup>5</sup>. Odisseu é, no discurso narrativo da obra<sup>6</sup>, a representação do *belo corpo vivo*.

---

<sup>1</sup> *Ilíada*, XVI, 126. As traduções dos textos gregos que compõem o *corpus* da documentação pesquisada e utilizada são da autora.

<sup>2</sup> *Ilíada*, XXIV, 630-631.

<sup>3</sup> “O que jamais se deixou vencer” é a tradução de GOMES (1998), para a carga semântica do verso grego usado como epíteto de Odisseu –  $\text{pol ut\`t\`ropon, o\`z\` mal a\` pol l\`a\`pl a\`gxqh}$  – a qual SCHÜLER (2007) traduz como “o multifacetado, que muitos males padeceu”.

<sup>4</sup> Conceito criado e proposto por Jean-Pierre Vernant.

<sup>5</sup> *Odisséia*, I, 4-5.

<sup>6</sup> Há várias referências no texto grego – com o qual trabalhamos, traduzindo e fazendo o estudo filológico e etimológico – à beleza e à nobreza de Odisseu ao longo dos Cantos I e II (via Telêmaco), VI e VII (no episódio com Nausícaa e com os Feaces). Tais termos serão explorados no capítulo dedicado à *Odisséia* e ao personagem.

Deste modo, a pesquisa se insere na problemática da *Questão Homérica*<sup>7</sup>, formulada a partir da seguinte inquietação: quem é o autor da *Ilíada* e da *Odisséia* e como essas obras chegaram ao texto final? Diógenes de Laércio (I, 57) já fala de interpolações realizadas por Pisístrato<sup>8</sup> no texto homérico. Quanto ao autor das obras, as respostas são variadas, reduzindo-se todas elas a três teses principais: a *unitarista* (um só é o autor principal dos poemas homéricos), a *dualista* (dois poetas diferentes trabalhando na mesma tradição<sup>9</sup>) e a *pluralista* (são vários os autores de cada um dos poemas<sup>10</sup>). Quanto à redação dos textos, as correntes de crítica textual dos modernos (século XIX) dividem-se em *Teoria da Ampliação* (considera-se uma *Ilíada* primitiva, de pequena extensão, a qual cresceu com o decorrer do tempo até alcançar as proporções tradicionais da obra), defendida por G. HERMANN, *Teoria dos Cantos* (a *Ilíada* continha cerca de dezesseis cantos individuais, divididos por K. LACHMANN), e a *Teoria da Compilação* (tanto a *Ilíada* quanto a *Odisséia* não eram cantos, e sim pequenas epopéias de diversas proporções e valor também diverso), desenvolvida a partir da análise de A. KIRCHHOFF (LESKY, 1995, p.51-52), problema que tem preocupado especialistas, desde os gregos eruditos do período helenístico – os primeiros a cogitar a questão – até os nossos dias, ainda que para alguns autores a principal questão não é pensar

---

<sup>7</sup> O conceito de “Questão Homérica” começa a ser discutido no período alexandrino, e é retomado pelos modernos, presente na obra *Prolegomena ad Homerum* de F. A. Wolf, em 1795. Um trabalho analítico anterior foi escrito em 1664, e publicado em 1715, com o título de *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade*, por F.R. D'AUBIGNAC (LESKY, 1995, p.50-51). No século XX, K. Lachman afirma que Homero é apenas um nome coletivo, já que nos poemas não se verifica unidade nem de plano, nem de autor. Ao contrário, G. Hermann defende uma unidade intencional ou ampliação progressiva dos poemas: um núcleo primordial foi concebido e composto por um poeta e desenvolvido posteriormente por outros. Atualmente, predomina a tese da unidade temática e estrutural da *Ilíada* e da *Odisséia*, apesar de certas inconsistências de várias ordens. Esta unidade teria sido guardada pela tradição oral de *aedos* ou cantores, que celebram em versos a gesta heróica. Tudo leva a crer, pois, que à sua composição definitiva, entre 700 e 550 a.C., segundo Eric Havelock, tenha compilado ou composto a maior parte dos poemas um, ou mais provavelmente, dois grandes poetas (HAVELOCK, 1996). Dadas as diferenças do meio e da estrutura social, a diferença de tema e as diferenças vocabulares e estilísticas da *Ilíada* e da *Odisséia*, parece legítimo concluir que os dois poemas foram compostos por diferentes poetas em tempos e lugares distintos. O tema é discutido entre historiadores, literatos e lingüistas, tais como G.S. KIRK (1965), R. AUBRETON (1956), D. SCHÜLER (1972), M. FINLEY (1981), W. BURKERT (1993), A. LESKY (1995) e todos os que vêem o valor da obra homérica para a própria construção e fixação de valores tais como ética, preceitos morais e princípios guerreiros, como a defesa da *timê*(=honra) e, ainda, o conceito de *belo corpo*, junto à sociedade ocidental.

<sup>8</sup> Um texto de Cícero (*De oratore*, III, 34) afirma que no tempo de Pisístrato (VI séc. a.C.) a *Ilíada* foi posta em ordem (apud. VIDAL-NAQUET, 1993, p.35).

<sup>9</sup> Essa é a posição defendida por FINLEY, M. Veja, por exemplo, *Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 89.

<sup>10</sup> Os maiores expoentes desta posição são P. MAZON, K. REINHARDT e M. PARRY.

quem foi Homero e quando as obras foram convertidas da tradição oral e compiladas na tradição escrita, e, sim, o que foi Homero<sup>11</sup>.

A pesquisa, portanto, tem como objetivos, que serão trabalhados ao longo dos dois capítulos que se seguem:

- Analisar comparativamente as ocorrências dos vocábulos atrelados sintática e semanticamente à beleza do corpo dos heróis-guerreiros, beleza esta ligada ao corpo morto na *Ilíada* e ao corpo vivo na *Odisséia*, e a carga semântica dos mesmos, como elemento contundente e condição *sine qua non* para a reafirmação do contexto social de produção de cada uma das obras;

- Demonstrar que a beleza do corpo do herói-guerreiro homérico é o elemento de ligação entre as duas obras, pois, tanto o corpo vivo como o morto, são representados de modo belo no texto homérico, como referência para a construção da imagem do herói e a manutenção da sua memória na narrativa;

- Compreender que a beleza do corpo do herói-guerreiro está sempre ligada aos *afístoi* - os melhores - e visa a atender à proclamação de um ideal de beleza paradigmático aos seus leitores-ouvintes, seja através da tradição oral - o canto dos *aedos*, ou da tradição escrita - o texto homérico.

Creemos ser relevante para a pesquisa apontar o que se tem debatido e escrito sobre o tema da morte em oposição à vida, e como essa questão é parte integrante do pensamento humano<sup>12</sup>. O mesmo é válido para o modo como o corpo tem sido abordado, e como os estudos sobre o corpo têm tomado “corpo” (o pleonasma é estritamente necessário!) nas

---

<sup>11</sup> Quando dizemos “o que foi Homero”, referimo-nos ao modo de narrar do autor que ressalta as questões humanísticas subjacentes ao texto, ao, por exemplo, mostrar, em lugar de um acontecimento como o da Guerra de Tróia, a cólera de Aquiles, um detalhe na guerra, ou no pós-guerra, os sofrimentos de Odisseu, em sua busca desenfreada para salvar a vida e voltar a casa. Esta é posição de H.D.F. KITTO (1980), R. AUBRETON (1956), B. SNELL (2005), W. BURKERT (1993) e M.I. FINLEY (1981, 1986).

<sup>12</sup> Um trabalho importante que queremos aqui citar e que contribui em muito para nossa pesquisa é a dissertação de Adriana Magdaleno - *Thánatos e Psyché: entre a morte do herói e do hoplita (séc.VIII a.C. - VI a.C.)*, na qual a autora faz uma análise bastante significativa a respeito da morte através de documentação textual e de vasos ao longo do período arcaico e clássico. No Capítulo I, ao mostrar as leituras da morte grega, A. Magdaleno se utiliza principalmente da *Ilíada* de Homero e das abordagens de Vernant quanto à análise da ligação vida-morte na epopéia. Tal ligação é interpretada por ela como uma “*continuidade das almas como uma imagem refletida no espelho, uma sombra-pessoa que geme e em alguns momentos pode lembrar o que fora em sua existência*”. Assim, ela mostra a importância da estirpe à qual pertence o ser quando está vivo e quando estiver morto, mas vivo na memória coletiva de sua comunidade. A autora também nos auxilia quanto ao nosso crucial questionamento, recortando a morte em Homero como uma faca de dois gumes, um momento de dor e de perda, um “manto de trevas que cobria os olhos e o nariz” dos guerreiros dos campos de batalha na *Ilíada*, um implacável destino reservado a todos - a *moira*. A mesma morte, já conceituada como a *bela morte (kalòs thánatos)* garante a glória ao guerreiro caído, é o ápice da sua virtude, da sua *areté*.

últimas décadas desde os estudos de Marcel Mauss, os quais, unindo Antropologia e Sociologia, demonstram que o corpo, inserido na sociedade, e participante ativo dela, é “*o primeiro e mais natural instrumento e/ou meio técnico do homem*” (MAUSS, 2003, p.407) para lidar com o outro nessa sociedade. O antropólogo José Carlos Rodrigues traz o corpo para o centro da cena em seus estudos, mostrando-o como sendo muito mais do que um dado biológico, mas o objeto de uma reflexão da índole sociológica e simbólica sobre o mesmo. Assim, afirma que “o corpo é sempre uma representação da sociedade” e “como parte do comportamento social humano, o corpo é um fato social” (RODRIGUES, 2006, p.117).

Deste modo, para desenvolver o tema ao qual nos propusemos, partimos do *belo corpo* como elemento *identitário* do herói-guerreiro em Homero, seja através do corpo do herói Pátroclo, que entrega sua vida em combate (VERNANT, 2002, p.409-410; CAMPOS, 2003, p.12), para matar e ser morto<sup>13</sup> na *Ilíada*<sup>14</sup>, seja por meio do corpo do guerreiro Odisseu, que, na *Odisséia*, luta, a todo custo, por manter-se vivo (VERNANT, 1989, p.88)<sup>15</sup>. Associado ao estudo, tomamos por base teórica o conceito de “*lugar antropológico*” de Marc Augé (2004), que nos possibilita efetuar a comparação a partir da singularidade dos lugares onde transitam o *corpo morto* e o *corpo vivo* dos heróis nos textos, respectivamente.

O *lugar antropológico* aponta para a construção ao mesmo tempo concreta e simbólica de algo que ocupa o espaço, servindo de referência para todos aqueles que são destinados por esse lugar a uma posição no sistema dos valores, da hierarquia, do poder (AUGÉ, 2004, p.53). Assim, podemos conceber o corpo do herói e do guerreiro como símbolo de poder ligado aos *afístoi* – os melhores – através da beleza das formas, do *kal oij*, que se mostra na própria representação da sua posição social. Aqui, podemos inferir o pensamento de Mauss e Durkheim, os quais defendiam a representação do corpo do indivíduo como “corpo social”, pensamento do qual compartilha José Carlos Rodrigues ao afirmar que a maneira como vemos o corpo é construída socialmente.

Buscamos relacionar nos dois capítulos o *lugar antropológico identitário, relacional, histórico e geométrico* propostos por Augé. Como *identitário*, o *lugar antropológico* é o

---

<sup>13</sup> Essa é a posição defendida por Vernant, em *A Bela Morte de Aquiles*, texto em que trata especificamente do conceito que ele mesmo criara, conhecido como *Bela Morte*, no qual trabalha com a interligação desta aos valores da *timé* (*honra*) e da *kléos aphthitón* (*glória imperecível*) na imagem que Homero constrói para o herói-guerreiro da *Ilíada*. Com esta concorda Haroldo de Campos, no estudo introdutório que realiza em sua tradução da obra para a língua portuguesa.

<sup>14</sup> Canto IX, 321-322.

<sup>15</sup> Posição também de Vernant, em *Mort grecque mort à deux faces*, ao designar Odisseu, no contexto literário da *Odisséia*, como “*o herói da fidelidade à vida*”, diametralmente oposto a Aquiles, considerando-se sua posição no discurso narrativo da *Ilíada*.

espaço onde se dá o princípio defendido por Augé já em *Le sens des autres (O sentido dos outros)* ao citar que neste espaço habitado as relações de identidade e alteridade não cessam de atuar; por conseguinte, estas duas não são concebidas uma sem a outra. Pois só se pode perceber a identidade e reafirmá-la a partir da alteridade (AUGÉ, 1999, p.140-141). O *lugar antropológico* também mostra-se *relacional* ao apontarmos, junto ao discurso narrativo, como se estabelecem as relações sociais internas no grupo dos *afístoi* e externas, ou seja, com os demais segmentos sociais presentes na sociedade delineada por Homero. Através das assembléias narradas nos Cantos I e II das duas obras, percebe-se o valor da argumentação para as relações internas dos *afístoi*. Nestas, todos possuem o direito de igualdade no que diz respeito à sua fala, pronunciam-se e são ouvidos.

O *lugar antropológico* configura-se como *histórico* porque a análise nos aponta para um lugar que foi construído e que serve de referencial e fonte de interpretações para seu presente. Ainda, o *lugar antropológico* também pode ser demarcado como *geométrico*, dentro do espaço social, podendo ser mapeável por meio de linhas (vias ou eixos), as quais se aplicam ao lugar do preparo do corpo para a batalha, cuja luta é de forma individual, fato que privilegia a construção do herói e de suas vitórias cantadas nos versos épicos. O uso da armadura completa como quase simbiose com o corpo do herói<sup>16</sup> também complementa o conceito geométrico. Ele também se dá nas intersecções de linhas (AUGÉ, 2004, p.55), isto é, nas esquinas ou encruzilhadas, nos espaços abertos, os lugares de passagem ou reunião, como nos momentos na assembléia, em que só os guerreiros – portadores de belos corpos – têm o direito à *isegoria* para se manifestarem, e manifestam-se em igualdade de direitos, de pé, eretos como uma *linha reta*, o que não é oferecido aos homens do *dh#ov*, sempre representados nas imagens como seres curvados ou de menor estatura. Por último, temos os pontos de intersecção, lugares nos quais os homens se cruzam, e, para estes, veja-se os combates singulares e as batalhas, cujos trechos encontramos tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*. Tais elementos não são noções independentes, pelo contrário, superpõem-se. Assim, o espaço dado ao corpo pode ligar outros corpos entre si ou pelo menos passar por eles. É possível até mesmo estabelecer no corpo esse espaço antropológico, pois, *o próprio corpo humano é concebido como uma porção do espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos* (AUGÉ, 2004, p.58).

---

<sup>16</sup> Texto emblemático para tal aplicação é a exaltação e a descrição detalhada da armadura do rei Agamêmnon, perfeitamente sobreposta ao corpo, no canto XI, 16-45.



A pesquisa levou-nos a formular as seguintes hipóteses de trabalho:

1. Na *Ilíada*, a ocorrência de termos gregos e figurações de linguagem ligados ao campo semântico em torno dos signos *combate/ morte/ corpo morto* deixa transparecer que há uma sociedade composta por uma realeza palaciana baseada nos *basileis*, chefes guerreiros, na qual a força das armas e a força física são fatores preponderantes para a manutenção desta sociedade. Para tanto, ligada ao combate, a narrativa mítica do belo corpo dos heróis, fortes e robustos, aponta para o discurso formador de identidade dos *αἰῆστοι*, reafirmado pela recorrência dos vocábulos ligados ao campo semântico da beleza do corpo dos mesmos. Pátroclo é o paradigma desta sociedade, já que cresce na narrativa a partir do momento em que parte para o campo de batalha e terá seu ápice em suas exéquias, dois espaços determinantes como *lugares antropológicos* pelos quais o herói transita.

2. Na *Odisséia*, os termos gregos e seus derivativos em torno dos signos *astúcia/ vida/ corpo vivo* demonstram que entra em trânsito uma aristocracia com novos códigos de honra que apontam para a emergência da estrutura políade, a qual prima pela negociação e pela força do discurso. Nesse contexto, o herói Odisseu, com seus ardis e sua busca desenfreada em manter a sua vida é emblemático. Sua *métis* e seu belo corpo são elementos que, por onde transitam, constroem um *lugar antropológico* dentro da estrutura e da cultura dessa sociedade em transição que o constitui e o mantém como símbolo e *locus* permanente das relações de dominação e poder ligados à aristocracia.

A documentação com a qual trabalharemos são as edições do texto grego de *Les Belles Lettres*, com tradução própria. A tradução se faz necessária, já que por meio dela percebemos as nuances das escolhas vocabulares do poeta épico e entramos no contexto vital da produção do texto. Até o momento, a datação das obras tem sido estabelecida da seguinte forma: *Ilíada* – escrita entre os séculos IX e VIII a.C. a partir de um texto oral que pode remontar ao século XII a.C.; *Odisséia* – datada entre os séculos VII e VI a.C., que também se fixa como literatura homérica, pertencente a um universo espacial e temporal diverso da obra anterior.

Para o discurso narrativo, referente à documentação textual supracitada – trechos da *Ilíada* e *Odisséia* de Homero –, utilizaremos como metodologia os estudos da pesquisadora Eni Pulcinelli Orlandi, que comenta os pressupostos da Escola Francesa de Análise do Discurso e lhe acrescenta dados. O dado mais relevante para a pesquisa é o traço de união que é feito entre o discurso e sua historicidade, proposto por ela: “a relação da Análise de Discurso com o texto não é extrair o sentido, mas apreender a sua historicidade, que significa

se colocar no interior de uma relação de confronto de sentidos” (ORLANDI, 1990, p.35). Segundo a pesquisadora, a língua não é só um instrumento nem um dado, mas um trabalho humano, um produto histórico-social. Há um caráter histórico da língua, o qual está em ela ser um fato social no qual entram o caráter de processo, a intervenção da memória, a relativa estabilidade do sistema e das funções sociais e normas de comportamento. Desta forma, podemos, pela perspectiva do estudo da língua como ação (trabalho), recuperar a sua historicidade assim como sua função social (ORLANDI, 1996, p.99).

Partindo do pressuposto de que uma obra literária pode e quer apontar o contexto social de produção em que está inserida, tomamos as peculiaridades de termos gregos utilizados em cada uma das obras para fundamentar nossa argumentação. Ainda trabalhamos nas grades de análise em anexo – segundo o modelo de Frontisi-Ducroux – com as várias repetições (= característica da oralidade conservada no texto escrito) dos termos pertencentes ao mesmo campo semântico. Nosso propósito não é trazer à baila as discussões que levaram às argumentações em torno da questão homérica, mas trazer mais uma pesquisa, numa proposta interdisciplinar, em um campo de experimentação que procura conjugar estudos principalmente entre História e Literatura, passando pelo viés da Filologia e da Semiótica da Análise do Discurso. O que nos interessa é apresentarmos, principalmente através dos elementos do discurso narrativo, a situação de enunciação (MAINGUENEAU, 2001, p.6)<sup>17</sup> na qual este discurso é construído.

O conceito básico para a Análise de Discurso de Eni Orlandi é o de *condições de produção*. São estas que caracterizam o discurso, o constituem e como tal são objeto de análise (ORLANDI, 1996, p.110). Partindo dessa perspectiva trabalhamos com o discurso homérico, através da articulação entre sintaxe e semântica, a fim de apontarmos as condições sociais de produção desse discurso e a historicidade do sujeito na sociedade em que está inserido.

Como estamos trabalhando de forma interdisciplinar, a base filológica de nossa pesquisa toma como uma “técnica metodológica”<sup>18</sup> os quadros semânticos de Françoise Frontisi-Ducroux (1975), postos em anexo, apreendido por nós como uma ferramenta auxiliar e necessária para o trabalho, que nos permite a comparação de vocábulos/seus derivativos e

---

<sup>17</sup> Termo cunhado pelos lingüistas da escola francesa dos estudos de Análise do discurso, vertente metodológica pela qual pretendemos conduzir nossas pesquisas e aplicar ao *corpus* do trabalho. Este termo diz respeito aos vestígios observáveis que o acontecimento enunciativo deixa no enunciado (MAINGUENEAU, 2001).

<sup>18</sup> Já que não utilizamos nem desenvolvemos os conceitos da autora, apenas utilizamos o modelo de suas grades de análise para criarmos as nossas, que podem ser vistas nos anexos.

sua utilização, nos quais verificamos as recorrências no texto homérico, em primeiro lugar: da própria palavra *morte* e de termos relacionados no texto iliádico, como *nekroŷ/nekuov* - “*corpo (do) morto*” e “*cadáver*”, e, ainda, o uso excessivo de figurações de linguagem das quais o(s) autor(es) se utiliza(m) para compor seu estilo literário. O mesmo fazemos com relação ao sintagma “*corpo vivo*” que possui, em Homero, duas designações - *xrooŷ* e *deŷav* - e vários termos relacionados. Em segundo lugar aplicaremos o mesmo método, agora nos dois textos concomitantemente, quanto aos vocábulos que adjetivam o corpo e a aparência dos heróis ou à ocorrência do próprio substantivo “*beleza*” - *kal lei* - o qual, para o texto homérico, não possui conotação abstrata, e à semântica dos sintagmas referentes à beleza corporal, assim como suas representações e figurações. Queremos, através do contraste e da comparação das duas obras literárias, e do uso dos termos no corpo das mesmas, demonstrar similitudes, quanto ao uso dos termos relacionados ao corpo, e diferenças, no que diz respeito aos termos relacionados à *vida* e à *morte* e a ênfase dada a cada uma em cada obra.

## 1. Pátroclo, além da *mḥaiv*

---

“... αὐτὸν ἀἰεὶ, διογενὲς Πάτροκλιν εὖν, ...”

“... porém eis, de origem divina, Pátroclo, ...”  
(*Ilíada*, I, 337)

O título deste capítulo parece-nos ser, no mínimo, provocativo. A palavra que abre a *Ilíada* em seu primeiro verso é *mḥaiv* – *Mḥaiv* ἄϊδε, θεῶν, Πηλεΐδῳ Ἀχιλῆος... – *A ira canta, ó Deusa, do filho de Peleu, Aquiles...* (*Ilíada* I, 1). Entretanto, a verdadeira ira de Aquiles e a sua desenvoltura como guerreiro dar-se-ão através do herói Pátroclo, seu companheiro. Desta forma, iniciar com tal título é a maneira encontrada para tratarmos do herói-guerreiro sem desvencilharmos sua figura daquela do melhor entre os Aqueus, Aquiles, e ao mesmo tempo, apresentarmos a importância de Pátroclo como personagem que provoca realmente a retomada das peripécias da ação narrativa da *Ilíada* a partir de sua efetiva participação (CARLIER, 2008, p.86). É ele que acrescenta uma dupla perfeição ao poema, pois, por sua morte, Pátroclo motiva a reconciliação de Aquiles com Agamêmnon, provocando os feitos heróicos de Aquiles e, ainda, permite-nos descobrir a alma deste herói-guerreiro (AUBRETON, 1968, p.163).

A profunda antropologia na qual Homero nos faz mergulhar é consenso entre alguns helenistas<sup>19</sup>. O poeta faz um estudo das almas de suas personagens e aí se revela apontando a complexidade do ser. Os heróis homéricos são profundamente humanos e só a assistência divina os torna capazes de ações extraordinárias (AUBRETON, 1968, p.156-157). É o que ocorre também com Pátroclo.

Pátroclo é, na *Ilíada*, uma espécie de duplo de Aquiles. Ele é, segundo a fala deste, o seu igual, já que, no início de suas lamentações pelo amigo, transmite-nos tal equiparação:

“... εἶμι φίλον κείνον, εἶμι φίλον,  
Πάτροκλον, τὸν ἐγὼ περιπαύων τινα εἶμι φίλον,  
ἰσον ἐν κεφαλῇ.”

“... se perdi o meu companheiro querido,  
Pátroclo, o melhor de todos os meus parceiros,  
o meu cabeça igual...”

(*Ilíada*, XVIII, 80-82)

---

<sup>19</sup> Como Aubreton (1968), Romilly (1979), Vernant (2002), Carlier (2008), Detienne (2008).

Tal síntese de Pátroclo pela boca de Aquiles conduz o ouvinte-leitor da epopéia a ver Pátroclo como a personagem totalmente atrelada ao melhor dos guerreiros aqueus, fato que se comprova no início do Canto XVI, quando o herói pede a Aquiles a armadura deste a fim de que os troianos, tomando-o por Aquiles, fujam e haja um descanso na guerra.

Outro fato que merece destaque é Pátroclo ser uma personagem que cresce a partir da iminência de sua morte, já que a questão apontada acima – pedir a armadura de Aquiles para ir à batalha, que seria fatidicamente a última batalha de Pátroclo – é confirmada pelo narrador como sendo a sua cegueira, já nos preparando para a morte do guerreiro, cujo desenvolvimento é o que discutiremos neste capítulo, discorrendo sobre a importância dessa iminência da morte para os subterrâneos do discurso narrativo no qual se processa toda a ação desta primeira obra de Homero. É o corpo morto de Pátroclo que está por trás da ação narrativa ao longo da *Ilíada* desde o fim do Canto XVI até o final da obra, no Canto XXIV. Assim, o ambiente das batalhas com o corpo vivo e morto do herói, bem como seu funeral acabam por tornar-se *o lugar antropológico* deste herói, segundo os pressupostos de Marc Augé (AUGÉ, 2004), com quem trabalhamos teoricamente ao longo do texto. Mais: ainda que Aquiles não se encontre morto na trama da *Ilíada*, a todo tempo seu combate torna-se uma entrega recorrente da sua *yuxhãno* campo de batalha (VERNANT, 2002, p.410), o que reforça a idéia do ambiente dos embates nos quais transitam os guerreiros e sua conseqüente morte como *lugares antropológicos*.

Nesse ínterim, isto é, a morte de Pátroclo, discutiremos o que Jean-Pierre Vernant cunhou como a Bela Morte do guerreiro (VERNANT, 2002, p.408-412) em relações de contraposição e complementaridade com Nicole Loraux, que desvincula a abstração de uma “bela morte” do corpo e propõe que um “belo morto” em sua concretude, mostra-se mais adequado e coerente com a sociedade apontada por Homero (LORAUX, 1994, p.12). Fato é que as implicações de uma “bela morte” como o fechamento e o ápice de uma bela vida do guerreiro, heróica (ASSUNÇÃO, 1995, p.54), aponta-nos e até mesmo abre-nos para uma sociedade que prima pela força das armas, pela superioridade física nas batalhas. Segundo os estudos em Análise do Discurso de Eni Orlandi, dos quais nos utilizamos como metodologia para a pesquisa, é no discurso que constatamos o modo social de produção da linguagem (ORLANDI, 1988, p.17); neste caso, da épica homérica, para determinarmos o contexto social de produção da *Ilíada*, isto é, de uma sociedade em que os valores guerreiros de força e virilidade sobrepujam quaisquer outros.

O *locus* da *Ilíada* é o campo de batalha, propício para que a morte seja iminente. A descrição detalhada da morte de cada guerreiro acende-nos uma luz para refletirmos: por que é tão importante que a sociedade homérica na *Ilíada* seja apresentada como aquela que é composta de tantas batalhas e de tantas mortes? E por que os relatos de morte, principalmente o de Sarpédon, morto por Pátroclo (*Ilíada*, XVI, 419-520) possuem uma descrição tão bela e demonstram que, por um momento, faz-se mister que a cena seja mais lenta e até mesmo dê-nos a impressão de estar havendo um *close* para que nós, leitores, sejamos chamados à atenção para tal momento? A própria morte de Pátroclo é emblemática como uma *Bela Morte*, já que o herói recebe todas as honras possíveis através de um funeral completo, que vai desde o cuidado para que seu corpo permaneça belo antes mesmo de ser preparado para os ritos até a abertura dos jogos em sua homenagem, os quais sempre remetem à bela vida que o herói possuía e ao seu exemplo de um guerreiro completo.

O que se pretende nas páginas a seguir é descobrir a partir da ênfase que é dada a Pátroclo a partir do Canto XVI, quando se dá a sua morte e em algumas referências anteriores, que este herói não é um simples servidor de Aquiles, mas uma personagem peculiar e mui necessária à construção do texto (=tecido) integral da *Ilíada* se a lermos atentamente.

### 1.1 Pátroclo, ἀλκίμων e ἵπποκλες εὐχε – o valente e o condutor de carros de cavalos

O Canto XVI da *Ilíada* traz o herói para o centro da cena e apresenta-nos um guerreiro revestido de força e de coragem, bem diferente de como se apresenta o herói nos cantos anteriores, em que nem fala possui. Dos epítetos destinados a ele, um especificamente é o mais utilizado – ἀλκίμων – *um valente*, fato que continuará ocorrendo nos cantos seguintes, ao rememorar-se o herói já morto. Em segundo lugar, Pátroclo recebe um epíteto que nos instiga – ele é um ἵπποκλες εὐχε – um condutor de cavalos, habilidade dada aos troianos na trama da *Ilíada*. Tais epítetos apontam, de certa forma, para o herói como um ser completo, alguém realmente digno de culto póstumo e de ser mantido na memória coletiva de seu povo.

#### 1.1.1 Ἀλκίμων

Como Aquiles e os heróis-guerreiros de maior destaque, Pátroclo é, na *Ilíada*, aquele que é ὁμοίων τούτων θεῶν – semelhante aos deuses. E como tal, possui um epíteto que o identifica com uma virtude guerreira necessária ao herói. Pátroclo é o Μενoitibu ἀλκίμων

υἱὸν<sup>20</sup>, o filho valente de Menoécio. O vocábulo ἀκῆ, que denota *defesa, valentia, coragem, força defensiva, valor, poder* (AUTENRIETH, 1961, p.16) é essencial para designar o guerreiro na sociedade homérica apresentada na *Ilíada*. Ele é, até mesmo, formador do nome<sup>21</sup> de um dos mais valorosos guerreiros aqueus, Ἀλκίμεδων<sup>22</sup>, Alcimedonte, que demonstra, junto a Pátroclo, sua força nas batalhas, sendo um dos chefes dos mirmidões que encabeçava o quinto dos batalhões destes guerreiros (*Ilíada*, XVI, 197-198). Ἀκῆ é, ainda, a própria valentia personificada como uma das divindades evocadas e presentes na égide de Atena quando a deusa se veste e se arma preparando-se para lutar, à vista de Zeus (*Ilíada*, V, 740).

O fato de o guerreiro homérico ser ἀκίμων dá a este valor pessoal e proeminência social perante o outro que o vê. Os vocábulos ἀκῆ/e ἀκῆth/estão profundamente ligados à vida e à imagem do guerreiro na sociedade em que está inserido. Neste contexto, ἀκῆth/não é o conceito puramente abstrato a respeito da virtude, mas essencialmente a excelência, a superioridade, o alvo supremo do herói homérico, que se revela concretamente no campo de batalha, através da coragem e da força (PEREIRA, 2006, p.135-136). O conceito de ἀκῆth/-intrínseco<sup>23</sup> ao grupo dos ἀκίστοι - que se desenvolve neste momento não pode ser dissociado do espírito heróico que se mostra nas lutas e vitórias de cada guerreiro. Esta é a mais alta distinção e o próprio conteúdo da vida desses heróis. Apresentando os pressupostos de sua linha de estudos em *Análise do Discurso*, Eni Orlandi utiliza-se de uma fala de Rimbaud para dizer que há uma determinação histórica que faz com que alguns sentidos dos vocábulos sejam lidos e outros não (ORLANDI, 1988, p.12). Isto é, o contexto histórico-social de produção aplica aos vocábulos do discurso limites de interpretação<sup>24</sup> ligados ao

<sup>20</sup> Presente em XVI, 278, 307, 626, 665, 827; XVIII, 12, 455; XIX, 24.

<sup>21</sup> Dentre outros do mundo homérico como Alcínoo (*Odisséia*, VII, 61) e Alcímenes (*Odisséia*, X, 235), Alcandro (*Ilíada*, V, 678). O vocábulo ἀκῆ/também é formador do nome de Alceste, citada na própria *Ilíada* (II, 715), protagonista feminina da tragédia de Eurípides, apresentada em Atenas nas Dionísias Urbanas de 438 a.C. Seu nome evoca a sua própria força, valentia e coragem: *Alceste* relata a lenda de Admeto, rei de Feras, o amigo de Apolo que escapou da morte graças à dedicação e sacrifício de sua esposa, Alceste, que se oferecera para tomar o seu lugar. Mas tudo acaba bem quando o poderoso Hércules, a caminho de seu oitavo trabalho, intervém e consegue trazer Alceste de volta, depois de lutar contra o próprio Κάητος.

<sup>22</sup> Após a morte de Pátroclo, Alcimedonte, o filho de Laércio, tornar-se-á o auriga e companheiro de Aquiles substituindo o guerreiro morto. Diomedes, um dos mais valentes chefes aqueus, censurará Agamêmnon, por este propor que os guerreiros voltem para o mar perante uma derrota. Note-se os termos de sua censura: “Zeus, o astuto Cronida, concedeu-te pela metade os dons: honrou-te, sobre todos, dando-te o cetro, porém, não te deu a valentia (ἀκῆth), a maior das forças” (IX, 38-39).

<sup>23</sup> Os vocábulos ἀκίστον e ἀκῆth/pertencem à mesma família semântica. Estaremos abordando melhor no segundo capítulo, referente a Odisseu.

<sup>24</sup> Para saber mais, veja ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008. O autor trabalha a ligação entre o contexto social do leitor e a interpretação da leitura que é feita, defendendo o conceito de *Obra aberta*, presente em seus outros livros, porém prevendo que há limites impostos pela própria obra e pelo re-conhecimento de mundo do leitor.

modo como a sociedade em questão os utiliza. A associação da  $\alpha\theta\eta\theta$  à valentia do guerreiro, é, então, um irrefutável exemplo da aplicabilidade do pressuposto apresentado por Orlandi.

Ao tratar da  $\alpha\theta\eta\theta$ /associada à  $\alpha\theta\kappa$ /no contexto iliádico, Werner Jaeger demonstra que a mesma – a  $\alpha\theta\eta\theta$ / – está intrinsecamente vinculada à valentia do herói:

O mais antigo dos dois poemas mostra-nos o predomínio absoluto do estado de guerra, tal como devia ser no tempo das grandes migrações das tribos gregas. A *Ilíada* [...] corporifica o ideal heróico da *arete* em todos os seus heróis. O valente é sempre o nobre, o homem de posição<sup>25</sup>. A *Odisséia*, ao contrário, tem poucas ocasiões para descrever o comportamento dos heróis na luta. [...] Os heróis da *Ilíada*, que se revelam no seu gosto pela guerra e na sua aspiração à honra como autênticos representantes de sua classe, são, todavia, quanto ao resto de sua conduta, acima de tudo grandes senhores, com todas as suas excelências, mas também com todas as suas imprescindíveis debilidades. É impossível imaginá-los vivendo em paz: pertencem ao campo de batalha (JAEGER, 2003, p.40-41).

Assinalado como pertencente ao grupo dos  $\alpha\theta\iota\sigma\tau\omicron\iota$ , isto é, dos melhores, outros epítetos de Pátroclo chamam-nos a atenção. Referente à sua estirpe, como apontado na epígrafe deste capítulo, o guerreiro é designado como  $\delta\iota\omicron\gamma\epsilon\eta\eta$ , etimologicamente, *aquele que de Zeus é nascido* (*Ilíada* XVI, 49, 126, 707). Na sociedade apresentada na *Ilíada*, a estirpe à qual o guerreiro pertence é o que importa no campo de batalha, para que ambos que estão em confronto se reconheçam um ao outro. Do mesmo modo, o fato de ser bem nascido é um elemento imprescindível que compõe o material utilizado pelos *aedos* para cantar a glória dos heróis mortais. Assim, Heitor diz a Aquiles que ambos reconhecem a estirpe – a  $\gamma\epsilon\eta\eta$  – um do outro de ouvir os cantos laudatórios dos dois (*Ilíada*, XX, 203-205).

O exemplo de Diomedes mostra-nos o lugar e o valor do herói. No Canto V, ele acaba de ferir Afrodite e se lança sobre Enéas, o único herói troiano destinado a sobreviver. Mas Enéas está protegido por Apolo que grita a Diomedes:

“ $\phi\alpha\lambda\epsilon\omicron$ ,  $\tau\upsilon\delta\epsilon\iota\theta\eta$ ,  $\kappa\alpha\iota\ \chi\alpha\lambda\epsilon\omicron$ ,  $\mu\eta\delta\epsilon\ \chi\epsilon\omicron\iota\sigma\iota\eta$   
 $\iota\delta\prime\ \epsilon\gamma\epsilon\lambda\ \epsilon\ \phi\alpha\lambda\epsilon\iota\eta$ ,  $\epsilon\phi\epsilon\iota\ \upsilon\upsilon\ \rho\omicron\tau\epsilon\ \phi\upsilon\lambda\omicron\eta\ \omicron\theta\epsilon\iota\omega\eta$   
 $\alpha\phi\alpha\eta\alpha\tau\omega\eta\ \tau\epsilon\ \gamma\epsilon\omega\mu\alpha\ \chi\alpha\mu\alpha\iota\ \epsilon\theta\omicron\mu\epsilon\eta\omega\eta\ \tau\prime\ \alpha\theta\eta\omega\eta\ \rho\omega\eta\omega\eta$ .”

“Tem cuidado de ti, filho de Tideu: para trás! E não pretendas aos deuses igualar os teus desígnios; serão sempre duas raças distintas, a dos deuses imortais e a dos humanos que caminham na terra.”

(*Ilíada*, V, 440-442)

<sup>25</sup> Grifo nosso a fim de destacar a importância da  $\alpha\theta\kappa$ /para o guerreiro na citação de Jaeger.



Em relação aos deuses, Diomedes é um ἀνθρωπῶν, *um humano*; em relação aos outros homens, é ὁμοίῳ τῷ θεῷ, *semelhante a um deus*. É esta dupla relação que permite definir o estatuto do herói<sup>26</sup>. Ainda, as relações de parentesco dos heróis com os deuses também podem ser observadas nas genealogias, já que Zeus é sempre designado “o pai dos deuses e dos heróis”. Alguns, como Sarpédon, são seus filhos diretos, porém, na terceira ou quarta geração, todo o herói descende de um Olímpico (VIDAL-NAQUET, 1993, p.41).

Pátroclo, como um διογενής, é o guerreiro que se vai mostrando, ao longo da trama, como um herói completo, pois é alguém dotado igualmente de força suficiente para comandar os mirmidões na ausência de Aquiles ou como se fora o próprio herói, já revestido da armadura deste. Por outro lado, Pátroclo também é dotado de doçura e de piedade, como explicita Jacqueline de Romilly em seu livro *La douceur dans la pensée grecque* (ROMILLY, 1979, p.19-20)<sup>27</sup>. Tais conceitos – a doçura e a piedade – funcionam como contraponto de Aquiles, pois é a piedade de Pátroclo que fará com que aquele pague por sua impiedade; mostrando-se justo onde Aquiles foi injusto Pátroclo concentra sua benevolência (MALTA, 2006, p.216). O poeta da *Ilíada* retrata-o como εὐθεῖα τε κρατερόη τε, ou seja, o herói é, na mesma proporção<sup>28</sup>, tanto *gentil, amável, benévolo* quanto *forte, poderoso, cheio de vigor* (XVII, 204). Quanto à docilidade do guerreiro, Homero chega a apontá-lo, pela boca de Briseis, como μεῖλ ἰξον αἰῶν<sup>29</sup>, isto é, aquele que é *sempre [αἰῶν] doce, suave, agradável* (AUTENRIETH, 1961, p.184).

A partir dessa escolha vocabular para o epíteto de Pátroclo mais utilizado a partir do canto XVI da *Ilíada* – ἀλκίμων – remetendo à valentia dos chefes aqueus, isto é, dos βασιλῆων, é possível estabelecer o *sitz im leben*<sup>30</sup> da narrativa em sua temporalidade imediata ou como obra de uma temporalidade posterior que volta para trás, cujos termos utilizados e sua ênfase no canto dos *aedos* são compreensíveis aos ouvidos de seu público. Em *As Realezas em Homero: géras e timé*, a pesquisadora Neyde Thémel (THEML, 1995, p.147-155) aponta a construção de três modelos de realezas a partir dos poemas homéricos – Realeza

<sup>26</sup> Quanto à estirpe divina dos heróis, é importante dizer ainda que é a própria sociedade que os reconhece como heróis, devido aos seus feitos gloriosos e/ou a um traço de sua personalidade ou de sua força física que, cantados pelos *aedos*, continua celebrando-os até mesmo e principalmente, após a morte daqueles.

<sup>27</sup> Especificamente sobre Pátroclo no texto homérico.

<sup>28</sup> Construídos pela disposição do conectivo ... τε... τε.

<sup>29</sup> Haroldo de Campos traduz como um vocativo – *ó sempre-doce...*

<sup>30</sup> *Sitz im leben* é uma expressão alemã utilizada na exegese de textos bíblicos. Traduz-se comumente por "contexto vital". De uma forma simples, o *Sitz im leben* descreve em que ocasião uma determinada passagem da Bíblia foi escrita. O uso da expressão é perfeitamente plausível à exegese e à hermenêutica dos textos literários, já que une filologia, literatura e história, tônica da metodologia aplicada ao *corpus* da pesquisa.

Imaginária, Realeza Micênica-Palaciana e Realeza Heróica Guerreira, as quais são configuradas pelos conjuntos de permanência no que toca a valores, símbolos, instituições e ideologias. Trabalhando com a *gefav* (os privilégios concretos que distinguiam o *añac* do *basil eu/v*) e com a *timh/* (a parte da honra sobre o despojo), Thémel estabelece os seguintes cortes temporais: Micênico – século XIII/VIII a.C., Heróico – XIII/VIII a.C., e Imaginário – o tempo da narração, da sucessão dos acontecimentos nos textos. No que concerne à Realeza Imaginária, admite que o tempo desta na narrativa sobreponha três tempos convergentes: um tempo passado longínquo, de uma sociedade palaciana, um tempo passado, heróico, da guerra de Tróia e um tempo presente, do enunciado – a fúria de Aquiles e seus desdobramentos. Thémel, ainda, identifica nas realezas três dimensões, a saber: a poética, a fictícia e a histórica e defende que as duas primeiras são históricas, já que o real e o imaginário se entrelaçam formando representações da realidade que, na maior parte dos casos, são compreendidas por aqueles que ouviram os poemas e transmitidas por aqueles que os cantam. Deste modo,

“o poeta, dentre os artistas, observa, entende e compreende sua época. Na elaboração de sua obra, ele cria o que no fundo representa uma síntese dos movimentos sociais de seu tempo. A criação artística é ao mesmo tempo resultado e motor da dinâmica social. Se entendermos que a sociedade é o conjunto de relações estruturais, cada objeto, cada desenho, cada poema tem uma significação histórica pelas relações que estabelecem com o conjunto” (THEML, 1995, p.148).

Assim, a dimensão histórica dos mesmos pode ser compreendida através da análise crítica da significação, da função e das representações da poesia naquela sociedade de comunicação oral, na qual aquela, a poesia, preserva o passado da sociedade que apresenta. Os poemas homéricos, em sua dimensão histórica inserem-se no conjunto de fenômenos de mudança da sociedade durante o VIII século a.C., quando a expressão da língua e da fala tiveram como resultado inovador a forma épica (THEML, 1995, p.147).

### 1.1.2 Ἰπποκλή euqe

Dando continuidade à proposição de que as escolhas vocabulares do poeta da primeira obra homérica corroboram o *sitz im leben* da narrativa, pensemos no segundo epíteto mais utilizado para nosso herói<sup>31</sup> – *Patrokl eev Ἰπποκλή euqe* (*Ilíada*, XVI, 126 pela primeira vez, unido a *diogene/v*) – Pátroclo, *o que vai em carros de cavalos*, que também significa *o que*

<sup>31</sup> Segundo a pesquisa feita a partir do Canto XVI da *Ilíada*, utilizando como técnica metodológica as grades de análise conforme o modelo de Frontisi-Ducroux que podem ser vistas em anexo.

*doma os corcéis em carros ou aquele que põe os cavalos no caminho [que designa/ ordena para aqueles]*<sup>32</sup>.

Por que tal epíteto nos chama a atenção? Como sabemos, os troianos são o único povo que Homero frequentemente nomeia como “domadores de cavalos”. Tal habilidade é característica peculiar dos inimigos dos aqueus. E não somente isso. Interessante perceber que, assim como há nomes derivados de ἀόκη/ na sociedade apresentada por Homero, o mesmo ocorre com os derivados de ἵππων, todos citados na *Ilíada*: Hipodamas (XX, 401), Hipódamos (XI, 335), Hipómacos (XII, 189) e Hipólocos (XI, 122; VI, 206). Com exceção de Hipólocos citado no Canto VI, aliado dos troianos, lício, irmão de Belerofonte, pai de Glauco, todos os outros são troianos escravizados pelos chefes aqueus. Outro dado: Posídon<sup>33</sup> é considerado o deus que doma os cavalos – e é interessante notar como os troianos são destruídos a partir de uma oferenda ao deus que possui a mesma habilidade que lhes é concedida. Os estudos do arqueólogo Carl Blegen<sup>34</sup> mostravam que a civilização da Tróia VI trouxera consigo a domesticação do cavalo e parecia ter agüentado um longo cerco, a avaliar pelas precauções tomadas para preservar alimentos (apud. PEREIRA, 2006, p.57). Os primeiros documentos gregos que esclarecem sobre o lugar, a importância e o prestígio do cavalo e de sua utilização para fins militares são as estelas funerárias descobertas no círculo de sepulturas de Micenas (1580-1500 a.C.) em que há cenas de batalha ou de caça com um guerreiro de pé no seu carro conduzido por cavalos a galope (VERNANT, 1987, p.13-14). Vernant ainda atesta que a utilização do carro com cavalos

“revela também as analogias entre o mundo micénico (*sic*) ou aqueu, em vias de edificação, e o reino dos Hititas, que por volta do século XVI adopta (*sic*) essa tática de combate, copiando-a de seus vizinhos de Leste, os Hurritas de Mittani, população não indo-europeia mas que reconhece a suserania de uma dinastia indo-ariana. A utilização do carro deve ter colocado novos problemas de selecção (*sic*) e de treino aos povos que se dedicavam à criação de cavalos. É o que consta no tratado de hipologia redigido por um certo Kikkuli, do país de Mittani, e que foi traduzido em hitita. Nas relações que se estabeleceram no início do século XIV entre os hititas e aqueles a quem chamavam *Achaiwoi* (os

<sup>32</sup> O vocábulo ἵπποκελευεῖν é composto (ἵππων – cavalo; κελεῖν – dirigir, conduzir, ordenar a). Tal significação é possível porque o substantivo κελεῖν significa *caminho, rota, trajeto, viagem [a ser designado por alguém]* (CHANTRAINE, 1990, p.512).

<sup>33</sup> A pré-história do deus Posídon mostra que, antes de reinar no mar, um Posídon de aspecto cavalariço, *Hippos* ou *Hippios*, associava, no espírito dos primeiros helenos e no de outros povos, o tema do cavalo a um complexo mítico: cavalo – elemento úmido, águas subterrâneas, mundo infernal, fecundidade, vento, tempestade... (apud. VERNANT, 1987, p.14).

<sup>34</sup> Publicados em quatro grandes volumes no livro *Troy and the Trojans* (Londres, 1963) com os resultados das escavações inclusive do chamado Palácio de Nestor, em Pilos, cuja riqueza em tabuinhas em Linear B só é superada pelos achados de Cnossos.

Aqueus ou Micênicos), as preocupações de ordem equestre terão um papel a desempenhar. Os arquivos reais hititas de Hatusa, para além de várias referências à *Ahhiyaiwa* (a Acaia), dão conta da estada de príncipes aqueus, entre os quais *Tawagalawas* (Etéocles?), que vinham à corte para se treinarem a guiar o carro” (VERNANT, 1987, p.15).

Pátroclo é quem cuida, doma e guia os cavalos imortais Xanto e Bálio, presenteados por Posídon a Peleu, pai de Aquiles, e repassados ao herói. Voltando à tese de Romilly, é a doçura do herói que permite tal feito (ROMILLY, 1979, p.18) a ponto de os cavalos chorarem copiosamente a morte de seu domador ao receberem a notícia (XXIII, 279-284). A partir do canto XVI, o espaço do herói começa a alargar-se a partir de sua descrição e sua fala que o encerram como um chefe corajoso e de palavras firmes e a narrativa passa a ser focada nele, tendo-o como personagem principal. Antes disso, o herói possui algumas referências anteriores como cuidador dos guerreiros feridos e portador de boas palavras (XI, 806-848), embora permaneça mudo dos Cantos I ao IX e tenha sua primeira fala em XI, 606, perguntando a Aquiles porque este o chama (MALTA, 2006, p.214). O herói que vislumbramos a partir do Canto XVI já é apresentado de outra forma. Pátroclo ganha corpo e forma a partir do momento em que mostra quem realmente ele é: um guerreiro cuja personalidade e motivação para a batalha são totalmente discrepantes das de Aquiles. Pátroclo é um guerreiro que luta pela coletividade, por patriotismo, porque seus “irmãos” estão feridos e outros mortos, e é necessária ajuda urgente no campo de batalha (XVI, 1-46). Ao mesmo tempo em que é vigoroso, é também comedido, sábio em conselhos, amigo, e, portanto, devido a tais características, um homem mais velho.

No transfundo histórico da *Ilíada* é possível entrever algo sobre a essência das grandes linhas que pautavam a organização dos Estados Palacianos micênicos. A decifração das tabuinhas em linear B permite a reconstrução do quadro social encontrado na corte e no palácio micênicos. À sua cabeça, temos um soberano que usa o título de *anac* (*wa-na-ka* ou *wanax*) cuja autoridade parece exercer-se a todos os níveis da vida militar, pois é o palácio que determina os fornecimentos de armas, o equipamento dos carros, os recrutamentos de soldados, o enquadramento, a composição e o movimento das unidades (VERNANT, 1987, p.30). O *anac* é responsável também pela vida religiosa, no que se refere à elaboração de seu calendário, ao cumprimento dos rituais, à celebração em honra aos deuses, à estipulação dos sacrifícios, oblações e oferendas (VERNANT, 1987, p.30). O próprio Agamêmnon possui referências de ser *anac twn andrwn* – o condutor (=rei) dos homens – no epíteto destinado a ele. Dentre os outros personagens que detém uma posição de relevo, as decifrações das

tabuinhas apontam os *lawagetas*<sup>35</sup>, isto é, os chefes do *Ἴαοί* (povo), que são o grupo dos guerreiros, os *terestes* (*te-re-ta*) não referidos na *Ilíada* (VERNANT, 1987, p.31-32; MOSSÉ, 2006, p.26).

Quanto aos *basileis* (*pa-si-reu*), para Claude Mossé, são vistos como membros de uma aristocracia militar, a qual viveria no palácio, na órbita da figura do rei (MOSSÉ, 2006, p.26). Na obra homérica, cada um dos chefes é um *basileus* que se incumbe de cuidar do bem-estar dos guerreiros sobre os quais exerce poder e incitar-lhes coragem para o enfrentamento das batalhas. Veja-se como exemplo Pátroclo, em lugar de Aquiles, assumindo esta posição e animando os mirmidões com grande voz, encorajando seus ânimos para aquele que seria seu último combate (XVI, 269-275). Já para Jean-Pierre Vernant, o *basileus* é um tipo de senhor feudal, dono de uma propriedade rural e vassalo do *anax*, cujo laço de vassalagem assume a forma de uma responsabilidade administrativa: o *basileus* vigia a distribuição dos fornecimentos em bronze destinados aos ferreiros que, no seu território, trabalham para o palácio. Junto ao *basileus*, um conselho de anciãos, a *gerousia* (*ke-ro-si-ja*) confirma essa relativa autonomia da comunidade rural (VERNANT, 1987, p.34).

Outro metal – o ferro – leva-nos a apontar o valor de um outro epíteto de Pátroclo ligado a *ἵπποκελ* euqe: *ἵππευ*, o guerreiro que luta utilizando cavalos. Podemos pressupor tal fato como dado importante a partir do momento em que tanto os carros de cavalos quanto as armaduras dos guerreiros, suas lanças e escudos têm como matéria-prima o elemento metalúrgico. Nos jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo, Aquiles oferece como prêmio do arremesso uma quantidade de ferro bruto, a qual durará aproximadamente cinco anos para ser utilizada nos campos férteis do ganhador (XXIII, 832-835). O modo de Hefestos trabalhar o escudo de Aquiles, forjando-o, como se fosse de ferro, fazendo-lhe incrustações de ouro e de prata, à maneira micênica, é fato que deve pôr-nos de sobreaviso de que o ouvinte-leitor da *Ilíada* conhece tais práticas. Por outro lado, a insistência do texto ao referir-se às armas dos guerreiros sendo de bronze explica-se como um processo de criar distanciamento entre a época em que o poema é escrito e a do tempo dos heróis cujos feitos evocam (PEREIRA, 2006, p.65-66). Para estabelecer uma cronologia aproximada, no século IX se pode verificar a passagem efetiva da Idade do Bronze à Idade do Ferro, que traz em seu bojo importantes processos de transformação, como

---

<sup>35</sup> Literalmente, “o povo em armas”.

“uma aceleração de práticas guerreiras, uma militarização da sociedade, um reforço do domínio dos chefes de guerra (os nobres), em ligação com as novas técnicas de guerra devidas à substituição do anterior armamento em bronze por armas de ferro mais percucientes” (LÉVÊQUE, 1996, p. 166).

Pátroclo possui papel essencial no desenvolvimento psicológico do poema. Sem a *Patroclia*, não teríamos as peripécias dessa épica, nem um retrato profundo do próprio comportamento de Aquiles para a conclusão da trama narrativa (AUBRETON, 1968, p.162). Além disso, pudemos perceber através de seus epítetos a determinação de um contexto social de produção próximo ou laudatório do passado do(s) herói(s). O público que ouvia a *Ilíada* sabia que certos costumes da ‘idade heróica’ diferia dos hábitos da sua época. Também os *aedos* acautelavam-se para não cometer um anacronismo flagrante, pois não podiam abstrair-se totalmente da civilização material que lhes era familiar e precisavam referi-la para serem perfeitamente compreendidos (CARLIER, 2008, p.239).

## 1.2 ἄθῃ e καλὸν γῆρατον – a *cegueira* de Pátroclo aponta para sua *bela morte*

O Canto XVI iniciar-se-á com a cena em que o herói benevolente e firme em suas palavras insurge na narrativa com as idiossincrasias da sua virtude. Pátroclo está profundamente comovido com a situação dos guerreiros aqueus no campo de batalha. O herói “chora como uma menina, que corre atrás da mãe e puxa-lhe a veste pedindo-lhe colo” pelas palavras irônicas de Aquiles (7-11). Aquiles não vira o que Pátroclo presenciara. Este ouvira de Nestor, nas sábias palavras deste, o mesmo conselho – a ida de Aquiles para o campo de batalha; mas na corrida para dizer isso ao melhor dos aqueus pára a fim de cuidar de Eurípilo, o companheiro ferido (XI, 806-848). Este fato contribuirá para reforçar seu sentimento de compaixão e de temor diante da crescente força dos troianos (MALTA, 2006, p.217). O herói só será citado novamente no Canto XV (390-404), partindo da cabana de Eurípilo e indo ao encontro de Aquiles, preparando-nos para o Canto XVI. Ele relata a Aquiles todos os detalhes dos corpos dos guerreiros feridos, inclusive a presença dos médicos e a dele próprio no cuidado aos companheiros, citando-os um a um pelos seus nomes (25-29).

Ainda, neste *locus* em que o que mais importa é a força física, Pátroclo, até o momento anterior à iminência de sua morte, é alguém que faz os serviços de um

θεραπευῶν<sup>36</sup>. Ele cuida não só de Aquiles, seu companheiro, mas dos feridos do campo de batalha. Nessa sociedade de guerreiros, importa que cada um ofereça proteção e cuidado ao seu parceiro, isto é, preze por sua integridade física, por seu corpo, que, como de um guerreiro, deve ser belo e forte. Deste modo, no campo de batalha não há distinção entre médicos e guerreiros, já que as duas funções são cumpridas. Os grandes heróis foram ensinados nas artes da medicina por Quíron<sup>37</sup> – Jasão, Peleu, Aquiles e Asclépio, entre outros. A fala de Eurípilo a Pátroclo confirma o mito: o guerreiro lhe pede que extraia de sua coxa o dardo que o ferira, lave-a com água morna e aplique no ferimento as poções secretas que Quíron ensinou a Aquiles e este lhe repassou (*Ilíada*, XI, 829-834).

À semelhança dos guerreiros aqueus, que dispõem de dois médicos, Polidaríos e Macaón (*Ilíada*, XII, 833), o Olimpo dispõe de um, Peon, para cuidar dos ferimentos dos deuses que entram no campo de batalha. Após ser atingido por Diomedes, sob a égide de Atena, Ares é cuidado por Peon, que espalha sobre a ferida do deus drogas que tiram a dor e o deixa são. Logo após, Hebe o banha e o envolve com belas vestes (*Ilíada*, V, 899-906).

O cuidado, que sensibiliza Pátroclo, é retratado no tratamento dos médicos ao corpo dos guerreiros a fim de que voltem à batalha<sup>38</sup>. Nisto, tanto a força do discurso de Pátroclo quanto a sua humildade nos são apresentadas como virtudes: o herói acusa Aquiles de frio e omissos com o intuito de persuadi-lo a retornar às batalhas. Como não consegue, usa como último recurso o passar-se pelo companheiro: sabendo que não é um dos melhores guerreiros, pede a armadura de Aquiles a fim de que, passando-se por este, amedronte seus oponentes:

“...δοὺν δὲ μοι ἄλλοι ἰν ταῖσ’ ἀτεύκεα κωφὸν ἔχουσι,  
αἰὲρ ἐμὸν σὸν ἰσθόντες ἀποσῶνται πολέμοιο  
Τρῶων, ἀπαρνεύσῃ δ’ ἀχλὺ βιβλίῃν Ἀχαιῶν  
τεῖρομένοιο: οὐδὲ γὰρ δέ τ’ ἀπαρνεύσῃ πολέμοιο.

<sup>36</sup> Aquile que aplica a terapia, que cuida.

<sup>37</sup> Quíron – Χείρων – nome que é, possivelmente, uma abreviatura de *xeirourgos* – *que trabalha ou age com as mãos, cirurgião* (BRANDÃO, 2007, p.90). O mais célebre, sábio e sensato dos centauros, filho de Cronos e de Fílira, filha de Oceano. É ele quem cuida de Aquiles quando, segundo o mito, Peleu se separa de sua mulher, Tétis. Aquiles, por sua vez, aprende, entre outras artes, os cuidados médicos e, conseqüentemente, repassa-os a Pátroclo, quando da estada deste com o herói (GRIMAL, 1999, p.403).

<sup>38</sup> Os cuidados com o corpo do herói vivo são retratados tanto no texto homérico quanto em pinturas vermelhas do período clássico. Uma representação importante destas é uma pintura em que Aquiles enfaixa o braço de Pátroclo, demonstrando o cuidado com o companheiro (um cálice ático de figuras vermelhas do Pintor de Sósias, datado em torno de 500 a.C., pertencente ao Staatliche Museen Antikensammlung, em Berlim). Parece um episódio pouco conhecido da Guerra de Tróia, não relatado por Homero e nem pelos poetas cíclicos. Deve ter ocorrido, possivelmente, nos primeiros anos da luta. Esta cena é, talvez, a mais antiga representação de um tratamento médico que chegou até nós. O atendimento prestado caracteriza, ademais, uma “cortesia entre os parceiros”: Aquiles, na pintura, é representado como um guerreiro-médico. Quanto à autoria da pintura, o Pintor de Sósias é um dos últimos representantes do grupo dos *Pioneiros*, os primeiros decoradores de vasos de figuras vermelhas.

ῥῶα δὲ κ' ἀνὴρ ἐν κελυφοῖσιν ἀνδρῶν ἀπὸ τῆς  
 ὠψάμεν προτιᾶσθαι νεωτᾶ ἀποκαίσειαί μιν.”

“...pelo menos permite-me que eu vá e que sigam  
 comigo os Mirmidões, levando luz aos Dânaos.  
 Dá-me que eu encourace os ombros com tuas armas.  
 Tomando-me por ti, os Troianos fugiriam,  
 dando descanso aos Gregos. Retomar o fôlego  
 na guerra custa pouco. Tropas não cansadas,  
 fácil, repelirão os fatigados Troianos  
 das naus para seus muros.”

(*Ilíada*, XVI, 39-46)

A questão se acirra e o narrador se insere no texto a dialogar com Pátroclo: toda a sua compaixão e força levaram-no a não medir as conseqüências das palavras que pronunciara e do ato que praticaria, ou seja, levaram-no à sua *ἄθη*, à sua cegueira. Eis o narrador:

“...μέγα νηπίον: ἡγάκῃ μὲν ἴεν  
 οἰ[αυ]οῦνται ἄηατοῦ τε καὶ κῆρα ἰτεῖσαι.”

“... grande louco! Falou  
 e para si a morte e a má sorte chamou.”

(XVI, 46-47)

A semântica do vernáculo de Homero é pautada em grande parte por vocábulos que designam a concretude, não a abstração. A *ἄθη* em Homero apresenta-se como a própria ruína ou perdição, um comando ruinoso, geralmente uma conseqüência da cegueira, uma intensa atração por algo que faz com que as conseqüências não sejam medidas (AUTENRIETH, 1961, p.52). Quanto à *ἄθη* de Pátroclo, ela só terá seu ápice quando o herói se vir envolto na névoa na qual Apolo o encobre e o poeta nos dirá que a perdição se apossou do seu espírito. Deste modo, a descrição da *ἄθη* é física, a começar pela não-percepção de Apolo no combate entre o herói e Heitor. A *ἄθη* põe Pátroclo na escuridão, literalmente, fazendo com que não veja. Outro fato que se deve notar é que a *ἄθη* transita entre os companheiros Aquiles e Pátroclo, pois a perdição do primeiro em não auxiliar na guerra tornar-se-á a do segundo pelo motivo oposto, fazendo-se passar pelo primeiro (MALTA, 2006, p.235-236).

É importante notar que, a partir da *ἄθη* de Pátroclo, a cena se volta para Aquiles e é este que lhe dará conselhos prudentes, de modo que o companheiro não se fira no campo de batalha, estabelecendo para ele os limites que, se obedecidos, podem preservar-lhe a vida (XVI, 93-96). Mas o herói não o ouve...

A fala do narrador novamente será retomada no episódio em que Sarpédon, filho de Zeus, cai no campo de batalha, ferido e morto por Pátroclo. Cabe-nos dizer que o relato da



morte do lício Sarpédon é um dos mais detalhados e belos em toda a *Iliáda*. Conforme os estudos de estrutura lingüística e literária de Donaldo Schüler (1976), neste momento há uma lentidão na narrativa a fim de evidenciar a morte do herói guerreiro e a consternação do próprio Zeus ao presenciar a cena que ele mesmo previra e comentara com Hera (XV, 64-87). Esta lentidão, como se fosse uma câmera lenta na filmografia atual, é chamada bradiritmia<sup>39</sup> e ocorre tanto na *Iliáda* como na *Odisséia* com o mesmo fim: chamar a atenção do leitor para a personagem em evidência na cena e conduzi-lo ao ápice da mesma. Neste momento, isto é, em que Sarpédon cai morto em batalha, e ao perceber a proximidade da morte de Pátroclo devido à sua ἀῖθ, mais uma vez o narrador ganha fala:

“... kai`meg' aθsqh  
nhpiov: eiθe`eθov Phl hi`hδiao ful acen,  
h]t' aθuθekfuge kh`a<sup>40</sup> kakhñ mel anov qana/toio.”

“... e como causaste uma desgraça,  
louco! Se pois o que o filho de Peleu falou tivesses ouvido,  
talvez de ti fugiria a má Sorte e a negra Morte.”

(XVI, 684-686)

A iminência da morte ao ser estabelecida devido ao “erro” do herói vai preparando o ouvinte-leitor para o fato conseqüente e consumado. Conhecendo a gesta dos heróis-guerreiros homéricos, a profunda antropologia destes e as peculiaridades daquela, já se prepara, a partir das virtudes e vicissitudes do herói, para reconhecê-lo como um ser paradoxal. Pátroclo não foge à regra. Concomitantemente, a glória do divino repousa no imutável que há nele e é obscurecida pelo destino. Ele realiza as tarefas que o destino lhe atribuiu por meio desse elemento imutável, de que o culto ainda dará testemunho em sua

<sup>39</sup>A esta lentidão da narrativa que permite perceber a plasticidade da cena dá-se o nome de *bradiritmia* (braduñ – lento). Tal procedimento é freqüente na *Iliáda* e na *Odisséia* e alterna o fluxo do discurso narrativo (em complementaridade à *taquirritmia* – aceleração do ritmo narrativo para demonstrar a habilidade guerreira), como se Homero fizesse uma parada, uma espécie de *close* e não tivesse pressa de chegar (SCHÜLER, 1976, p.94-95). Consequentemente, a narrativa abarca uma plasticidade visual, na qual a imagética se faz presente. Na *Iliáda*, o melhor exemplo de *bradiritmia* é o momento no qual é apresentado o escudo de Aquiles na obra de Hefestos. Note-se que a cena não é imóvel, descritiva, pois para isso deveria ser uma imagem, mas a imagética se faz pela sucessão de todos os detalhes da obra de metalurgia do deus que Homero vai narrando.

<sup>40</sup> Khf, khrov – é um vocábulo que significa *destino, sorte, morte, infortúnio, desonra*. Ao mesmo tempo, *Queres* são as Filhas da Noite. Segundo Junito Brandão, é difícil determinar com exatidão o conceito de *Queres* no mito grego. Ora confundem-se com a Moira, o Destino Cego, ora com as Erinias, as Vingadoras do sangue derramado. Por isso mesmo, aparecem nas cenas de batalha e nos momentos de grande violência. Na *Iliáda* surgem como “destinadas” a cada ser humano, personificando-lhe não só o gênero de morte, mas também o gênero de vida que a cada um é predeterminado. Assim, Aquiles pôde escolher entre duas *Queres*: a que lhe daria vida longa, tranqüila, porém inglória e a que escolheu, que lhe daria um renome imperecível, mas cujo preço era a morte prematura (BRANDÃO, 2007, p.229-230). Desta forma, podemos dizer que Pátroclo desafiou tanto Khf (uma das *Queres*) como Qaha tov, a própria morte, ao desobedecer às palavras de Aquiles, seu companheiro.

morte. É a mais rara das exceções (somente Hércules) não sucumbir ele à morte; como os outros guerreiros homéricos, o herói está sempre em contato com ela e o culto que lhe é prestado o testifica até o último momento da sua vida, pois é, afinal de contas, um culto dos mortos (KERÉNYI, 1998, p.25), o que ocorrerá de modo magnífico em suas exéquias.

Os heróis homéricos se mostram, alguns mais e outros menos, entrelaçados com a história, com os acontecimentos, não de um tempo remoto que está fora do tempo, mas do tempo histórico, e que lhe toca as fronteiras tão intimamente como se já fossem história propriamente dita. Sua existência é um tipo especial de quase-existência, a um tempo mais do que os seres humanos em sua existência comum porque a eles – aos heróis – é incluída também a vida póstuma no culto – o culto dos heróis (KERÉNYI, 1998, p.17). Antes de todo o desenrolar da cena em questão, o próprio Zeus, no Canto XV (51-57) já preparará o ouvinte-leitor para a vida póstuma dos heróis Pátroclo e Heitor, sorrindo e expondo todo o seu plano: Apolo encorajará Heitor, Pátroclo intervirá na batalha e será morto por Heitor, em seguida Aquiles matará Heitor e conduzirá uma ofensiva que terminará com a tomada de Tróia.

Aos poucos, vai-se tornando claro que os três heróis – os companheiros Aquiles e Pátroclo e o seu oponente troiano Heitor – estão ligados pela armadura do primeiro, que tem implícita a figuração da morte, ou seja, a morte dos três é tecida no mesmo fio narrativo. Quanto à ligação entre Aquiles e Pátroclo, cogita-se a hipótese de que o poeta da *Ilíada* inspirou-se num poema anterior para descrever a morte de Pátroclo – a *Aquileida*<sup>41</sup>, que descreve a morte de Aquiles (CARLIER, 2008, p.122). Se a admitimos como Pierre Carlier, podemos afirmar que os ouvintes da *Ilíada* viam Pátroclo não só como amigo e duplo de Aquiles, mas como um vicário que morre em seu lugar, um pouco antes dele.

A partir desse gesto que mostra a não-perfeição de Pátroclo, a sua *ath* – sua cegueira e sua loucura, o momento em que lhe falta o equilíbrio e o discernimento – culminando em sua morte, o discurso para o herói-guerreiro passa a ser laudatório, nos choros e nas falas de seus companheiros e de Briseis e, ainda, no sofrimento profundo de Aquiles e na consternação de Xanto e Bálío perante seu corpo morto. A narrativa, então, estará olhando preteritamente o

---

<sup>41</sup> Há uma *Aquileida* escrita por *Publius Papinius Statius* (Públio Papínio Estácio, c. 40-50 – 95-96 d.C.), autor do período flaviano, constituída de dois livros em celebração de Aquiles. Os críticos são concordes em admitir como data de sua composição o ano que coincide com o retorno de Estácio à região da Campânia, região que compreende sua terra natal, Nápoles, no ano de 95 d.C. Porém, há indícios, como Pierre Carlier aponta, da existência de uma *Aquileida* anterior ao escrito na *Patroclia*, apesar de não encontrarmos, durante a pesquisa, o material literário que possa provar sua existência.

herói e descrevendo os feitos da sua bela vida a fim de, logo após, descrever-lhe a *bela morte* segundo o conceito de Jean-Pierre Vernant<sup>42</sup>, e todas as implicações que abarcam a mesma, seja no aspecto estético, seja no aspecto social, no intuito de preservar e manter a memória do herói morto.

Ao pensar no campo de batalha em que se concretiza a *ath* de Pátroclo e sua *akhe* demonstrada, pode-se delimitar este ambiente no qual o herói transita e considerá-lo como *lugar antropológico*, o qual nos aponta para a construção ao mesmo tempo concreta e simbólica de algo que ocupa o espaço, servindo de referência para todos aqueles que são destinados por esse lugar a uma posição no sistema dos valores, da hierarquia, do poder (AUGÉ, 2004, p.53). O campo de batalha é o *hábitat* natural do guerreiro iliádico. Assim, podemos conceber esse espaço em que se manifestam as virtudes do herói-guerreiro como um lugar em que os símbolos de poder ligados aos *afistoi* estão presentes. Esse *lugar antropológico* fixa um grupo social na sociedade apresentada por Homero na *Ilíada*, a saber, a aristocracia guerreira formada pelos *basileis* que acompanham o *anax* e dividem com ele o poder. Isto aponta para o fato de que o *lugar antropológico* do guerreiro se mostra na própria representação da sua posição social.

O *lugar antropológico* pode, ainda, ser *identitário*, demarcando os lugares abertos onde só os guerreiros, portadores das virtudes de força, valentia e poder podem se encontrar (AUGÉ, 2004, p.53). Assim, trabalhando com jogos de oposição, podemos contrapor, na construção da personalidade e do *corpo belo* do herói-guerreiro homérico, pertencente ao grupo dos *afistoi*, com os homens do *dhmiov* (povo) ou com aqueles a quem o narrador quer, de certa forma, diminuir, para, pela antítese, fazer crescer o elemento que se quer – nesse caso, o herói.

Como exemplo emblemático, temos a figura de Tersites, um homem do povo, registrado no Canto II da *Ilíada* (212-222), figurando como elemento antitético dos heróis-guerreiros, e que traz, em sua descrição corporal pelo narrador, o olhar ao diferente, a máxima representação da alteridade na sociedade retratada por Homero. O narrador vai descrevendo-o como o homem mais feio que fora a Ílion, a fim de, na verdade, reforçar o valor da beleza que se vê, externa, estética, como elemento constitutivo e configurador da figura do herói homérico, que, por ser guerreiro, pode estar no campo de batalha ou falar na assembléia, sendo reconhecido como tal – um guerreiro – sem ser ridicularizado. No capítulo dedicado à

---

<sup>42</sup> Abordado no item 1.4.

aristocracia, Scheid-Tissinier explica-nos em *Le droit à la parole (O direito à fala)* que o direito de fazer parte dos oradores que intervêm em público, que participam das deliberações e das tomadas de decisão, constitui em uma das prerrogativas fundamentais dos chefes (*basileis*), o que os diferencia radicalmente da massa dos homens do povo (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.79). Para tanto, cita, como nós também, a fala de Odisseu na assembléia dirigindo-se a Tersites, e repreendendo-o:

“daimohi’, aOremav h̄so kai\allwn um̄on aKoue  
oīseb ferteroi/eīsi, su\ d’ aPtol emov kai\an̄al kiv,  
oute pot’ eD pol emw|eD ariqm̄iov out’ eD\ Boul h̄f’

“Homem de deus, acalma-te e calado escuta dos outros  
a voz, dos que valem mais do que tu, ruim de guerra e sem força,  
não pertences ao número dos que vão à luta, nem aos da assembléia.”

(*Ilíada*, II, 200-202)

Para enfatizar a feia figura de Tersites, o narrador utiliza, após a fala de Odisseu (verso 216), não o termo *kakos* (*o feio*), e sim, um termo muito mais forte e pungente, *aisxistos*, superlativo de *aischos*– termo poético, empregado na prosa ática para indicar a *deformidade*, *a feiúra repulsante* (CHANTRAINE, 1990, p.40):

“Qersithv d’ eti mourov aDetroephv̄ ekol w̄h,  
o4 epea fresi\h̄sin aKosma/te pol l a/te h̄dh,  
maiy, aDak ouData\kosmon, eDizemenai basil eusin,  
aDl’ o3i oīsīsaito gel oil̄on Argeibisin  
en̄menai: aisxistov de\an̄k uPov\ll ion h̄l qe:  
fol kov̄ ehn, xwl̄ ov̄ d’ eBeron poda: tw\de/oīv̄nw  
kurtw/, ePi\sth̄ov sunoxwko/te: auDak uPerge  
focov̄ ehn kefal h̄h, yednh\ d’ ePenh̄hoqe l aknh.”

“Tersites ainda sozinho fala, charlatão sem fim,  
que pensamentos desordeados têm na [sua] mente, muitos e agora,  
em vão, assim pois sem tino, questionando os reis,  
porém para atizar o riso dos Argivos  
persiste; era o homem *mais feio* que a Ílion viera:  
vesgo, manco de diferentes pés, os ombros  
curvados em arco, sobre o peito comprimido; volta-se sobre  
a cabeça pontiaguda, calva à mostra sobre a pouca cabeleira”

(*Ilíada*, II, 212-219)

A ênfase na feiúra de Tersites através dessa antítese hiperbólica é o meio utilizado pelo poeta épico para que possamos entender quão importante para a construção da figura do herói grego é a sua beleza física. Ao mesmo tempo, aplicarmos, na assembléia, o conceito de *lugar antropológico* defendido por Augé em seu aspecto *identitário*, já que fica claro pelo estudo dos versos supra a demarcação de que, assim como o campo de batalha para os heróis

guerreiros e principalmente para o guerreiro Pátroclo, que estamos analisando, a assembléia na *Ilíada* não permite a fala das classes sociais distintas dos *afístoi*.

### 1.3 A beleza do corpo do herói em batalha – antes e depois da morte

Como se pode notar é nos campos de batalha que os heróis-guerreiros homéricos são consagrados e vistos pelo olhar do outro nesta sociedade em que a identidade é marcada não só pelas virtudes heróicas, mas também pela aparência do guerreiro. O corpo é sua marca *identitária*, é por ele que se percebe quem é cada um e a que classe pertence. Na verdade, o corpo torna-se uma metáfora do ‘corpo’ social em que cada um está inserido, demarcando sua posição neste. Também na sociedade apresentada por Homero, o corpo humano é a reprodução orgânica do cosmos, um conjunto de corpos em que a ordem e a organização devem trazer estabilidade e coesão. Por extensão, o corpo político sadio é aquele cujos corpos constituintes se completam, funcionam e se reúnem perfeitamente, sem nenhuma disfunção (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.18).

Da mesma forma, assim como a corporeidade do corpo é quem o identifica, e cada membro tem seu valor, e se falta algum membro ele perde sua identidade, assim também quando os cidadãos se opõem ao corpo político ou o renegam, a própria identidade da *polis* está em causa (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.21). Assim, tanto os homens do *dh#ov* que trabalham a terra, quanto os guerreiros que vão às batalhas são elementos constituintes desta sociedade que se vai organizando, respeitando os espaços demarcados por cada um de seus membros. Se os espaços demarcados são desrespeitados, isto é, se se comete uma *uβriv*, uma *desmesura*, toda a estabilidade construída no corpo sócio-político sofre. A *desmesura* chocava os gregos no plano político, moral e estético. No plano político, demarcam-se na *Ilíada* os chefes guerreiros, os homens livres do *dh#ov* e as mulheres, numa hierarquia de valores que não se toca. No plano moral, a *uβriv* cometida por Aquiles ao matar doze jovens troianos na pira de Pátroclo e ao arrastar o corpo morto de Heitor para desfigurá-lo ultrapassam o *metron*, a *medida* dos limites estabelecidos pela sociedade retratada por Homero. No plano estético, a figura de Tersites é o exemplo de um corpo em que as formas não são equilibradas e, mais ainda, sua postura é indisciplinada na assembléia, dois fatos que acabam causando até mesmo a repulsa daqueles que olham para ele e o ouvem. Deste último decorre o conceito de corpo humano onde a própria idéia de *desmesura* está excluída, porque, mais do que qualquer

defeito, ela se opunha ao ideal de disciplina do indivíduo (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.17).

Pátroclo é um membro dessa sociedade que prima pela força física do guerreiro em batalha e pela supremacia das armas em relação ao inimigo. A passagem a seguir deixa claro o valor da “luta feita com as próprias mãos”<sup>43</sup>. Em meio ao combate renhido e diante do bravo guerreiro Meríones, que luta com Enéias utilizando-se de palavras de injúria, assim diz Pátroclo, reprovando-o:

“εὐγαὶ χερσὶ τὲλ' ὄν πολ' ἐμῶν, ἐπέων δ' ἐὼν βούλῃ  
τῶν αὐτῆι χερῶν οὐκ εἰν, ἀλλ' ἀμακῆσαι.”

“nas mãos [está] a finalidade da guerra, na assembléia a das palavras;  
convém que cessemos de falar, mas lutemos!”<sup>44</sup>

(XVI, 630-631)

O corpo forte e vigoroso do guerreiro Pátroclo é apresentado em sua beleza em um detalhe no mínimo interessante. É o seu peito – local da força e da doçura do herói – que é descrito pelo poeta em meio a uma narrativa de intenso combate. A estrutura peitoral do herói serve como sua armadura natural que o representa como guerreiro e como um diogeneú, tanto vivo, reconhecido no campo de batalha, quanto após a sua morte. Tanto na épica grega, quando Homero se refere aos heróis aqueus como homens de “largas espáduas” quanto nas pinturas da cerâmica do Dypilon, nas quais os homens são retratados com o tórax em formato triangular inverso, a evidência e a ênfase recaem sobre a estrutura peitoral. Utilizando-nos da intertextualidade, no *Gilgamesh*<sup>45</sup> ocorre a consagração da enorme força do herói através da parte da armadura que cobre seu peito. O herói “vestia um peitoral que pesava trinta ‘shekels’<sup>46</sup> como se se tratasse de algo leve” (apud. FINLEY, 1998, p.88). Na *Iliáda*, Sarpédon está morto e Heitor aproxima-se, irado pela morte do aliado, a fim de matar Pátroclo. Nesse ínterim, o poeta é preciso em apontar a estrutura peitoral deste último:

“...αὐτὰρ ἄξειον  
ῥῆσε Μενoitιάδew Patrokli hev labion khe:...”<sup>47</sup>,”

“...por sua vez dos Aqueus

<sup>43</sup> Em contraste com o transfundo da *Odisséia*, que aponta a força do discurso sobrepujando a força das armas, a força física.

<sup>44</sup> A fala de Pátroclo na tradução de Haroldo de Campos é bem mais enfática que a nossa “À guerra, o braço; à ágora, a fala. Basta de parolar! É tempo de bater-se!” (CAMPOS, 2002, p.173)

<sup>45</sup> O *Gilgamesh* do Oriente Próximo é uma epopéia primitiva voltada para uma época muito mais remota e tida como a literatura mais importante do arco mesopotâmico.

<sup>46</sup> Unidade de peso hebraica.

<sup>47</sup> Grifo nosso.

levanta-se o filho de Menoécio, Pátroclo, peito espesso, cabeludo...”  
(XVI, 553-554)

O corpo representado na *Ilíada* muitas vezes aparece numa relação quase simbiótica entre o corpo e armadura do herói-guerreiro, como se ela fosse uma espécie de prolongamento e embelezamento deste corpo, tal é o nível descritivo das partes da armadura e acessórios do guerreiro. Assim, o corpo do herói passa a ser visto como um corpo que carrega em si não só uma indumentária específica de sua classe que o distingue e lhe dá *status*, mas a própria representação social frente ao seu oponente. Do mesmo modo que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e por outros intervenientes sociais e culturais (RODRIGUES, 2006, p.48), assim ocorre com o corpo do herói-guerreiro, revestido pela armadura, seja a dele, seja a do guerreiro que acabara de ferir, seja a do companheiro íntimo, como é o caso de Pátroclo. Ao vestir-se com a armadura de Aquiles, cada peça vai-se adequando ao seu corpo (de Pátroclo), como se fora sua própria. Pode-se pensar, a nível simbólico<sup>48</sup>, que neste momento a armadura de Aquiles encaixa-se perfeitamente ao corpo de Pátroclo como uma representação de que a partir de então Pátroclo é Aquiles, e a *αἴη* deste foi transferida ao companheiro, a ponto de não ouvi-lo e caminhar em direção à sua fatídica batalha. Veja-se a descrição do poeta:

“ὡς φάτο, Πάτροκλ' ὄνδε κούρυσσέτο νῦν ῥοπι καὶ κωφῆ  
κνήμια β' ἀνὰ πρῶτα περικνημῆσιν ἐθήκε  
καὶ ἄν', ἀγυρεβίσιν ἐπισφύριβ' ἀβραυιάβ:  
deuteron αἰὲρ κωφῆκα περικνημῆσιν ἐθήκε  
poikil on aSteroenta podwkeov Ai@kidao.  
ἀμφὶ δ' αἴη νῦν ἵσιν βαλ' ἐτο κύβω ἀγυροῦ ἰόν  
καὶ κέον, ἀβραυιάβ ἐπέτα σάκον μέγα τε στίβωρον τε:  
krati'd' ep' i@qimw|kunehn eutukton ethken  
i@pourin: deinon de\ ofov kaquberqen eteuen.  
eiBeto d' alkima doure, ta/oi@al amhfin achrei.”

“desse modo, Pátroclo armou-se de bronze.  
primeiro prende às pernas esplêndidas cnêmides;  
ajusta-as com fivelas de prata.,  
Depois em torno do tórax veste a couraça de muitas cores  
do filho de Eaco, de pés-ligeiros, brilhando estrelas.  
Às espáduas suspende a espada: bronze e cravos  
de prata; então, maciço, um grande escudo. À testa  
altiva coloca o elmo bem trabalhado; cauda  
de corcel o adorna, e o sobre ele um ondulante penacho

<sup>48</sup> E esta é a posição de André Malta ao tratar da *αἴη* de Pátroclo (MALTA, 2006, p.233-236).

temível. Segura duas hastes vigorosas, afeitas a seus punhos.”<sup>49</sup>  
(XVI, 130-139)

Esta representação do belo corpo em uma bela armadura, ligados à que se sobrepõe a Pátroclo são dois elementos que funcionam como a antevisão do reconhecimento daquilo que se dará no desenrolar das cenas seguintes. A *αἴθε* e a fala do narrador preparam o ouvinte-leitor para a morte do herói; a beleza da armadura e de seu corpo, para a sua *bela morte*. Suas virtudes heróicas, por sua vez, mostram sua bela vida como um guerreiro ideal. A força de Pátroclo é então ressaltada: ele vence e mata, em pouco espaço de tempo, um grande número de guerreiros troianos. Donaldo Schüller (SCHÜLER, 1976, p.95) entende esse momento do discurso épico como *taquirritmia*<sup>50</sup> (ταχυῶς – rápido) – força da narrativa rápida, uma espécie de precursora do drama, para demonstrar a habilidade do guerreiro:

“ Ἐνθα κεν ὑπὸ πύλοισιν Τροίης ἐβόηεν Ἀχαιῶν  
Πάτροκλος ὑπὸ βραχίονος περιπρογὰκ ἐγχεῖ κτεν.”

“Já teriam conquistado Ílion de altos portais os filhos dos Aqueus  
pelas mãos de Pátroclo, [do modo vigoroso] como o herói brandia a lança;”  
(XVI, 698-699)

“... τριῶν δ’ ἐνεῖα φωκᾶν ἐπέφνην.”

“...três vezes nove homens trucidou...”  
(XVI,785)

Como uma sociedade completa e independente vislumbrada pelo ouvinte-leitor de Homero, a história dos acontecimentos que ocorrem com os olímpicos repousa em um mesmo sistema de comportamentos e representações, pois eles obedecem a regras e seguem os mesmos costumes dos mortais (SISSA; DETIENNE, 1990, p.31-32). É como se Homero criasse um “humanismo divino” como marca de sua poesia, em uma obra através da qual o homem entalha e concebe os deuses à sua imagem e semelhança. Além do mais, os deuses

<sup>49</sup> Em um outro trecho, as armas de Agamêmnon são assim apontadas, em consonância com as partes de seu corpo, numa descrição detalhada esteticamente do rei-guerreiro por Homero: “O guerreiro-chefe reveste-se de bronze que cintila. Primeiro, ele coloca ricas perneiras presas com fivelas de prata. Depois, cobre o peito com uma bela couraça, a qual fora presente de um rei como aliança de uma boa amizade. Ela possui dez estrias de esmalte escuro, doze de couro e vinte de estanho. Três dragões de esmalte brilham até o pescoço... Em torno das espáduas, lança a sua espada cintilante de frestas de ouro, posta em bainha de prata presa por um cinto de ouro. Cobre-se inteiramente de um bonito escudo fácil de manejar, um trabalho maravilhoso: dez círculos de bronze formam-lhe o debrum, depois vêm vinte saliências de estanho brancas, e no centro uma saliência de estanho enegrecido, coroada pela Górgone de olhar feroz, cercada pelo Medo e pelo Terror. Um talabarte sulcado por uma serpente de esmalte cujo pescoço termina com três cabeças, sustenta o escudo. Sobre a cabeça, Agamêmnon coloca um elmo de rebordado, de quatro cones e crina flutuante; o penacho que o encimava agita-se em terríveis ondulações. Finalmente, ele segura dois fortes dardos cuja ponta de bronze rebrilha até o céu” (Ilíada XI, 16-45, tradução livre em forma de narrativa).

<sup>50</sup> Vide na p.20, nota 36, o desenvolvimento dos conceitos de *bradirritmia* e *taquirritmia* por Schüller.



que perpassam os poemas homéricos não são a totalidade dos deuses e sua religião também não abarca toda a religião. O que se tem são deuses e religião cuja projeção é a de uma sociedade heróica e aristocrática e cuja poesia é destinada a homens voltados para as armas e para o mar, isto é, uma aristocracia política e uma militar (BRANDÃO, 2007, p.121-123). O antropomorfismo dos deuses e suas intervenções no plano humano, principalmente para proteger seus queridos ou para entrar nos combates do campo de batalha a todo tempo ocorrem na *Ilíada*. No tocante ao corpo dos deuses, um acontecimento é interessante: o corte em Afrodite pelas mãos de Diomedes<sup>51</sup>, que fere o belo corpo da deusa, não sem antes censurá-la por estar na batalha protegendo Enéas, apresenta-nos dois fatos importantes: o estabelecimento de limites entre deuses e homens, e a abertura das portas do Olimpo, desvendando as relações entre os deuses e informando-nos sobre seu corpo vulnerável, seu sangue e suas lágrimas (SISSA; DETIENNE, 1990, p.40):

“ἀλλ’ ἤν’ οὐτ’ ἄγε χεῖρα μεταλ’ ἐμὴν οὐρανὸν  
ἀλλ’ ἔχρησ’.”

“No alto feriu a mão fraca [da deusa] lançando-se contra ela  
com a aguda lança.”

(*Ilíada*, V, 336-337)

Tanto este exemplo, em que uma deusa, mesmo fora de seu ambiente de atuação (a guerra não é lugar de Afrodite!) apresenta-se para combater, quanto a *Teomaquia*<sup>52</sup> principalmente entre Atena e Ares são mais dois marcos que nos apontam que valores estão em voga na sociedade em tela, isto é, os valores heróicos e guerreiros, vividos no campo de batalha, que não estarão presentes na *Odisséia*. Mais um momento de *teomaquia* restrito ao próprio Pátroclo, é aquele que prefigura sua morte, através da luta com Heitor, na qual é vencido não somente por este, mas com a clara intervenção de Apolo, que o poeta faz questão de demonstrar:

“...εἴη’ αἴψα τοι, Πάτροκλε, φαῖη βίωτοιο τελευτή  
ἠήτεο γὰρ τοι Φοῖβον ἐνὶ κρητέρῃ σμῖνῃ  
δεινόν· ὄψεσθ’ ἰδὴτα κατὰ κλῶνον οὐρανῶσεν·  
ἠέρι γὰρ πολὶ ἠέκαλ’ ἑμμέθων ἀντεβόλῃσεν...”

“...então o fim tu vislumbraste, Pátroclo  
Em meio ao torvelinho, Apolo vem-lhe ao encontro,  
temível; Pátroclo não o vê, rompendo em meio à turba,  
se eclipsara o deus em névoa espessa...” (XVI, 787-790)

<sup>51</sup> Como analisamos em outro momento, Diomedes também fere Ares, que é tratado por Peon, o médico do Olimpo (vide p. 20).

<sup>52</sup> Literalmente, a guerra dos deuses (θεός - deus; μάκα - guerra, batalha).

Mais uma vez, Pátroclo torna-se emblemático, porque seu corpo jaz morto enquanto os guerreiros lutam e disputam o corpo do herói em um dia que perpassa os Cantos XVI (o herói morre no fim deste canto), XVII e XVIII. Quanto ao cuidado com o corpo do herói morto que jaz em meio aos combates é importante notar a preocupação dos aqueus (e também a dos troianos, em outros momentos) em cuidar do corpo de seu(s) companheiro(s) morto(s) para que não seja(m) mutilado(s) nem tomado(s) pelo inimigo. Entre os guerreiros, tal atitude é questão de honra. Nas ações dos combates o corpo morto de Pátroclo está presente como elemento principal do cenário. A extensão do episódio sublinha a importância do herói e também é possível que o poeta da *Ilíada* tenha procurado rivalizar com outros poemas evocando combates em torno de mortos ilustres (CARLIER, 2008, p.122).

### 1.3.1 O belo corpo morto e a preservação de sua imagem

O cuidado com o corpo é necessário para que o outro que vê, mesmo na morte, consiga identificar no que é vislumbrado, o belo, o herói, o semelhante aos deuses. Daí a necessidade dos ritos, de cada detalhe ritual, para que as pessoas vejam e guardem a imagem do morto, a sua identidade (KÜBLER-ROSS, 1996, p.17). Tal preocupação no mundo hodierno remonta aos costumes de nossos heróis na *Ilíada*. No Canto XIX, Aquiles se preocupa com o corpo de Pátroclo e pede à Tétis que cuide do corpo do companheiro para que as moscas não venham nele pousar e fazer a carne apodrecer. Atente para o que Tétis diz quanto à aparência do morto, à sua pele, que traduzimos por *carne*:

“...αιὲ\`tw|g’ εἰσται xrwv empedov, h2ai\`a0eiwn.”

“...sempre para ele estará a carne firme, mais bela ainda.”  
(XIX, 33)

As escolhas vocabulares do autor para as palavras que traduzimos como *carne*, *firme*, *pele*, ao tratar de Pátroclo nesta cena são muito significativas. Para carne, a palavra utilizada é xrho0w ou xrwv – *pele, corpo, aparência do corpo, carne*<sup>53</sup>. O poeta não usa nekro0w (palavra mais utilizada para cadáver nos cantos XVI a XIX) embora o corpo do herói jaza morto, mas utiliza xrho0w ou xrwv – o mesmo vocábulo que representará o corpo belo de Odisseu ao ser vislumbrado por Nausícaa e pelos próprios Feaces<sup>54</sup>. Epedov (e0 pedon), palavra

<sup>53</sup> Há várias ocorrências seguidas (no acusativo nos versos 761, 814 – xrho0a e no nominativo no Canto XIX, 26, 33, 39 – xrho0w).

<sup>54</sup> Como veremos no próximo capítulo, é o mesmo vocábulo que corresponde ao corpo/aparência de Odisseu, designando não só o sofrimento do corpo do herói, mas também ligado à sua beleza.

preposicionada, significará etimologicamente, *algo donde é firme, que repousa solidamente sobre o solo firme, sólido, constante, imutável* (BAILLY, 2000, p.656). Por seu turno, *afēiōwn* é um comparativo de superioridade de *αἰσχροῦ* e pertencente à mesma família semântica de *αἰσχροῦ*, significando *o melhor, o mais forte, o mais bravo, aquilo que se reporta a todos os méritos do corpo, do nascimento, da [própria] sorte, do destino* (CHANTRAINE, 1990, p.106). O corpo morto de Pátroclo, então, é um belo corpo morto, que precisa ser e será preservado belo a fim de que sua imagem, a de um corpo em sua aparência firme, seja preparado para as exéquias e visto por todos aqueles que participarão de seu funeral. Logo abaixo, para reforçar a idéia de preservação da firmeza e beleza do corpo morto do herói, o poeta repete dois dos termos utilizados (*κρῶν, ἐμπεδov*), demonstrando que a carne de Pátroclo se mantém firme devido aos cuidados da deusa, Tétis, que lho instilará ambrosia e néctar:

“Patrokl w|d’aujt’ a**mbrosi**hn kai’nektar e**Euq**ron  
state kata **v**rhwa, isa oi **κρῶν** **ἐμπεδov** eih.”

“Em Pátroclo pois, ela [a deusa], ambrosia e néctar vermelho  
goteja pelas narinas, para que a carne firme esteja.”  
(XIX, 38-39)

O belo corpo morto do herói são o corolário e a culminância de sua bela vida: assim como, nessa sociedade de confronto na qual, para ser reconhecido, é preciso derrotar os rivais em uma competição incessante pela *κλέβη* - glória (VERNANT, 2002, p.407), a morte guerreira unifica no mesmo conjunto os múltiplos aspectos da proeminência social e do valor pessoal (MAGDALENO, 1995, p.14), pois é ela que propiciará a honra devida ao herói e, mais tarde, o seu culto. O corpo de Pátroclo, personagem que temos analisado, não pode de modo algum ser capturado ou mutilado pelos troianos, a fim de que sua memória e sua imagem permaneçam belas diante de todos que com ele conviveram, enquanto vivo. Íris, por este motivo, é enviada por Hera a Aquiles, pedindo-lhe que defenda o corpo do companheiro, chamando-lhe a atenção:

“soi**N** w**bh**, ai **keh** ti nekuv h**ε**xummehov ellq**h**!”

“para ti [será] a vergonha, se o cadáver [de Pátroclo] for ultrajado.”  
(XVIII, 180)

A preservação da imagem do guerreiro Pátroclo também se manifesta por meio do lamento dos companheiros e do preparo do seu corpo para os ritos iniciais de seu funeral. A

luta pela posse do corpo do herói durante todo o Canto XVII encerra-se no Canto XVIII, 231-233 quando “os aqueus, jubilosos, Pátroclo lamentam e o transportam para bem longe dos dardos em um leito”. A partir daí, inicia-se a preparação de seu corpo:

“οἱ δὲ λῶτροξοβὸν τρίποδ’ ἱστᾶσαν ἐὼ πύριϋ κλέω,  
 ἐὼ δ’ αἶψ’ ὑδῶρ ἔχεαν, ὑποδέϋοντα δαίην ἐπόντεν.  
 γαστήρην μὲν τρίποδov πυρὸς ἀμφεπέ, κερμετὸ δ’ ὑδῶρ:  
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ ζῆσσαν ὑδῶρ ἐὼ νῆπι χάλκω=  
 καὶ τότε δὴ νῶσα ἑ τε καὶ ἠλῆϊαν ἱπ’ ἐδαίω,  
 ἐὼ δ’ ὠκυπέτην ἀπὸ πύρῃσιν ἀδείφατον ἐνὼντοιο:  
 ἐὼ λῆξι δὲ κῆτεν ἐνὼντι κἀλῦαν  
 ἐὼ ποδᾶν ἐὼ κεφαλῆς, κακῆρκε δὲ φάει λῆκω=  
 πᾶννυκίοι μὲν ἐπέητα ποδᾶν ταχὺν ἀψ’ Ἀχιλῆα  
 Μυρμιδόνων Πατρόκλον ἀένεον ἀκόντο γῶντεν:”

“posta na pira a trípole depuradora  
 nela verteram água e com lenha escaldaram  
 em fogo ardente a grande trípole. Quando  
 o líquido ferve no bronze brilhante,  
 limpam o cruento cadáver e untam as chagas  
 com unguento de nove anos. No leito funéreo  
 o recobrem, com linho fino, da cabeça  
 aos pés. Lançam por cima um manto todo branco.  
 Noite adentro o deploram os mirmidões, juntos,  
 pranteando-o com o heróico Aquiles, pés-ligeiros.”  
 (XVIII, 346-355)

A presença das lamentações junto ao corpo morto e cuidado do herói representa um dos mais importantes ritos de preservação não só da sua imagem, mas do que ela representa – a identidade do próprio Pátroclo, ou seja, quem ele é. O último verso da passagem supra finaliza com as palavras ἀένεον ἀκόντο γῶντεν – *gemiam sobre ele, lamentando-o*. Junto ao verbo ἀένεον<sup>55</sup>, temos o particípio γῶντεν, de γῶν – *lamentação, gemido, especialmente pelo morto*. São estas lamentações rituais e formais que, além de destacarem os feitos do morto, falam do momento de sua morte e da diferença que criará a sua ausência junto àqueles que fazem parte de sua rede de relações (REDFELD, 1992, p.322). Pátroclo é emblemático neste sentido: o número de guerreiros e de mulheres que chora por ele nos mostra quão grande é o seu valor, sua presença e agora sua ausência no exército dos Mirmidões. Por conseguinte, esta ausência/perda merece cuidados mortuários, através de ritos que comuniquem o impacto que provocou a ausência do indivíduo (MAGDALENO, 1995, p.9). Ainda, o detalhamento na descrição de cada elemento utilizado para limpar o corpo

<sup>55</sup> O verbo ἀένεον aparece também em XVIII, 315; XXIII, 211, com o sentido de *gemer sobre* (BAILLY, 2000, p.141).

morto de Pátroclo e cobri-lo e as lamentações anteriores e posteriores a este rito evocam a morte heróica do guerreiro mostrando-a não como um evento isolado, mas representando tantas relações quantas o herói mantivera, como amizade, paternidade, filiação, aliança, propriedade, inimizade, compromissos, entre outras (MAGDALENO, 1995, p.9).

Nesse contexto bélico da épica homérica, o discurso relacional aponta-nos para o *embate*, o *confronto* e a *negociação*. Na *Ilíada*, o confronto físico dos heróis para com seus oponentes<sup>56</sup>, onde se mata e se permite morrer a fim de obter a *kléōv* (*glória*); na *Odisséia*, o confronto, por meio da negociação e argumentação a fim de manter a esperança de que o herói, vivo, está retornando a casa, e tem o seu espaço garantido. Além disso, quanto ao lugar em que o corpo do herói transita como *relacional*, pode-se pensar nos cuidados com o corpo vivo dos guerreiros na preparação para e no campo de batalha, pois cada um é responsável pela integridade física de seu companheiro mais próximo. O mesmo se aplica às relações com o corpo morto no momento do preparo para o funeral, como o de Pátroclo (*Ilíada*, XVIII; XXIII), ou aos cuidados de Afrodite e Apolo para com Heitor, a fim de que não ficasse deformado e tivesse garantida a beleza de seu corpo para os ritos fúnebres (*Ilíada*, XXIV, 411-424). Desse modo, *podem coexistir, num mesmo lugar, elementos distintos e singulares, sem dúvida, sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum* (AUGÉ, 2004, p.53).

Esse corpo possui a possibilidade de se tornar objeto de culto do herói, pois a modificação do corpo ou a edificação de um túmulo concluem, após a morte, a transformação do próprio corpo em monumento (AUGÉ, 2004, p.59). Corpo e imagem que precisam permanecer na memória do povo, pois o monumento pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. Por este motivo, é preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às contingências temporais (AUGÉ, 2004, p.58).

Não só em relação a Pátroclo, mas também a Heitor, a pira fúnebre e os componentes do ambiente em que se dá seu preparo, juntamente com cada rito como representantes do lugar do funeral destinado ao herói morto tornam-se, segundo Marc Augé, um *lugar antropológico* que se configura como *histórico* porque a sua análise nos aponta para um lugar que foi construído pela sociedade para este momento – o da morte. Tal lugar possui uma

---

<sup>56</sup> *Ilíada*, XVII. Este canto é central para o que é proposto, visto que mostra, ao mesmo tempo, os confrontos físicos no campo de batalha, narrados de forma hiperbólica e bastante descritiva e, concomitantemente, a luta por guardar e proteger da posse dos troianos o corpo de Pátroclo, morto por Heitor.

construção dos antepassados que contém signos que devem ser, em seu presente, interpretados. Esse lugar viveu perdas e transformações que o levam a conjugar identidade e relação e a marcar um espaço no tempo, espaço este que pode ser determinado. Deste modo, segundo Augé, o habitante do *lugar antropológico* não faz história, mas vive na história (AUGÉ, 2004, p.53). Ele deixa transparecer que o enunciador do discurso histórico nos aponta para o contexto social de produção – a guerra de Tróia de Homero nos leva diretamente aos momentos da luta pela terra e de migrações, isto é, aos momentos em que esses homens, que vivem num tempo e espaço próprios, têm consigo os contextos de guerra, embate, conflito social, o que nos permite explicar as motivações que levaram a tal confronto.

A cerâmica do Dypilon (aproximadamente século IX a.C.) aponta-nos para um momento histórico em que a figura humana e seus embates estão em evidência: vêem-se guerreiros em seus carros de combate, cenas de funerais, homens remando em navios de guerra. A “Idade Heróica” dos gregos, narrada por Homero, corresponde ao que foi primeiramente convencionado como “Idade das Trevas”, período longo que vai de 1200 a 800 a.C. (FINLEY, 1990, p.79-80), porque até então pouco material fora descoberto arqueologicamente<sup>57</sup>. No entanto, uma descoberta importante, e da qual Homero se apropria, é a substituição da inumação pela cremação, iniciada aproximadamente a partir de 1050 em Atenas (FINLEY, 1990, p.81). O termo “Idade das Trevas” foi atualmente substituído por “Período Geométrico” devido às características da pintura dos exemplares de utensílios de cerâmica encontrados e datados mais especificamente entre 900 e 750 a.C.. Os poemas homéricos foram redigidos nos finais desta “época geométrica”, ao tempo em que as cidades eubéias de Cálcis e de Erétria fundam novas cidades gregas na Itália do Sul e na Sicília. A *Odisséia* faz talvez uma alusão discreta a essa colonização ocidental (IX, 130-135)<sup>58</sup>, mas o mundo da *Ilíada* é mais especificamente o asiático da Jônia (VIDAL-NAQUET, 1993, p.31).

#### 1.4 A manutenção da memória através de uma bela morte

A *Ilíada* tem seu prólogo e seu epílogo marcados pela morte, pois a temática dos funerais perpassa toda a obra. Em seu início, encontra-se a presença da morte antes mesmo da ação. Apolo está irado e uma terrível cena se dá: “os mulos e os cães são feridos,

<sup>57</sup> Finley deixa no ar que a designação “Idade das Trevas”, bastante questionada atualmente, dá-se não devido ao momento histórico, mas porque havia, até o momento de suas pesquisas, pouco material encontrado.

<sup>58</sup> A descrição é da Ilha dos Ciclopes, apontando os portos, a terra fofa e boa para o plantio em todas as estações. Parece-nos um relato de viagem de descobertas e conquistas, que Vidal-Naquet interpreta como sendo alusiva à colonização ocidental.

respectivamente, e suas [de Apolo] setas pontiagudas miram os homens, e ardem incessantemente as piras fúnebres” (I, 49-52). Em seu término, temos a trégua e os detalhes do que o último verso nos fala: “as exéquias de honra que são dadas a Heitor, o domador de cavalos” (XXIV, 804). Não só Heitor recebe tais exéquias de honra, mas o relato aponta para um costume propício aos heróis por sua vida exemplar como guerreiro, pois ele sofreu uma morte em combate, prematura e, como ganho, recebe a glória imperecível.

#### 1.4.1 A morte gloriosa *per si* ou como corolário de uma bela vida

Esta morte gloriosa, ou *bela morte*, expressão cunhada por Jean-Pierre Vernant, é a morte do guerreiro em batalha, na plenitude de sua virilidade e juventude, na eminente qualidade de homem valoroso, nobre, de ἀνὴρ ἀγαθός (VERNANT, 2002, p.412-413). Partindo da morte, o discurso para o herói-guerreiro passa a ser laudatório, descrevendo os feitos da sua bela vida preteritamente a fim de, logo após, descrever-lhe a *bela morte*, segundo Vernant. Nesta, o guerreiro, jovem, belo de se ver esteticamente, e possuidor das virtudes e feitos que também lhe tornam belo, cai no campo de batalha, após combater e matar muitos outros guerreiros inimigos. Sua bela vida de combates e vitórias culminará em uma *bela morte*. Continuando com o exemplo de Pátroclo, a passagem a seguir demonstra com clareza os componentes de uma *bela morte*:

“...yuxhḗ ἄρῳ ἔειπεν πταμέη· Αἰδοῦσε βεβηκεῖ,  
ὄβ πότμον γούωσα, ἴππους ἀδροθῆα καὶ ἄβηη...”

“... A psiquê se esvaiu dos seus membros. Desceu  
ao Hades deplorando a juventude e a força<sup>59</sup> perdidas...”  
(XVI, 856-858)

Visto por outro prisma, saindo da abstração para a concretude, temos a posição de Nicole Loraux (LORAUX, 1994, p.11), que defende não uma *bela morte*, mas o *belo morto*. Suas pesquisas apontam que a bela morte do nobre é um conceito abstrato, o qual só será desenvolvido na *polis* clássica, que conhece uma noção do belo que é ética e política, tanto quanto estética. Assim, Loraux sustenta o enraizamento cívico do conceito de *bela morte* na Atenas dos séculos V e IV, distinguindo a concepção de morte heróica centrada na beleza do corpo morto daquela que envolve a *bela morte*. A partir daí, tomando como base seu pensamento, podemos unir a importância da morte no interior dos discursos e atitudes desta

<sup>59</sup> Grifos nossos.

sociedade ao valor do corpo belo no momento em que a morte se dá. Em seus estudos sobre o valor dos mortos na sociedade grega já do período clássico, e que recebem a épica homérica também como padrão do comportamento do ato fúnebre para a aristocracia, Loraux transfere, de modo sutil, mas bastante coerente, a defesa do conceito de *bela morte* de Vernant, para o conceito de *belos mortos*, preferindo a concretude<sup>60</sup> (do corpo morto belo) à abstração (da morte bela):

“... não poderia haver *kalós thánatos* épico: por mais eloqüentes que sejam as páginas que Jean-Pierre Vernant consagrou à beleza do morto homérico, colocando-as sob o signo da bela morte, não é a bela morte que está em questão quando, na *Ilíada*, caem Pátroclo ou Sarpedon, mas de belos mortos, cujo corpo imóvel, magnificado pela última vibração do feito extremo, se opõe, em todo rigor, ao cadáver ultrajado que os homens mutilam e que os cães devoram” (LORAUX, 1994, p.12).

Nesta discussão, o pesquisador Teodoro Rennó Assunção traz um questionamento ao conceito de Vernant, em sua *Nota crítica à “bela morte” vernantiana* (ASSUNÇÃO, 1994/1995, p.53-62). Ele comenta que Vernant faz um deslocamento de contextos: ele retira a denominação *bela morte* das orações fúnebres atenienses (com as quais Nicole Loreaux pesquisa e expõe em seu livro) e aplica-a na epopéia homérica. Nesse ínterim, Homero traz uma resposta (ou não!) quando Glauco e Sarpédon falam sobre quem receberá a glória diante dos lícios (XII, 310-328), pois fica implícito o desejo de validar a estima em que os dois heróis-guerreiros estão conectados ao seu povo. A passagem é, no mínimo, ambígua: “Vamos ver se daremos a glória a outro ou se ele se nos dará” (328). Se realmente Vernant está fora do contexto, havemos de concordar com Rennó para proceder à hermenêutica da fala de Glauco: a glória (κλέβη) não está associada à morte na *Ilíada*, e sim, à quantidade de guerreiros que o herói pode matar no decurso da narrativa, pois esse é o feito heróico por excelência na *Ilíada*. É nesse contexto que se insere a fala de Heitor “*Que eu não morra sem luta nem glória, mas realizando algum grande feito para ser ouvido até pelos que virão*” (*Ilíada*, XXII, 304-305). Rennó precisa que é o relato de algo grandioso (μεγα τι) que ele [Heitor] faz (ῥέειν), no ‘instante da morte’, que chegará às gerações futuras e não a própria morte (ASSUNÇÃO, 1994/1995, p.54). E acrescenta que o herói iliádico, em sua interpretação, define-se por seu fazer, e a morte, pois, é o que impede de fazer o que quer que seja. É necessário conservar em mente que o texto homérico, principalmente na *Ilíada*, faz

<sup>60</sup> Bruno Snell, através de seus estudos com os vocábulos utilizados na épica homérica, corrobora e complementa o argumento de Loraux no que diz respeito à preponderância e preferência do poeta pela concretude à abstração (SNELL, 2005).



referência à belicosidade dos aqueus. Assim, o *aedo* canta, com a ajuda da *qea* as glórias que se referem ao grande período do império aqueu e que agradam aos ouvintes, trazendo-lhes as lembranças heróicas do que pode ser somente um discurso laudatório de afirmação da identidade (AUBRETON, 1968, p.96-97).

A *bela morte* do herói bem como as honras que recebe por seus feitos gloriosos são demonstradas através da opulência de seu funeral. Neste momento, através de cada rito o herói é glorificado por sua vida e em sua morte. Durante a inumação são mortos e queimados animais sobre a pira fúnebre. Na pira de Pátroclo (XXIII, 166-176), além dos animais, pois “muitos bois mugiram sob o ferro, ao serem mortos, muitos carneiros e cabras, e muitos porcos de alvos dentes, repletos de gordura, foram chamuscados nas chamas de Hefestos” (XXIII, 166-168), são sacrificados por Aquiles doze jovens troianos, o que pode ser entendido como uma ira desamparada, a sua *uβriv*, sua desmedida: “se jazes morto, outros também não devem viver” (BURKERT, 1993, p.135-136).

Devido a este dado, Évelyne Scheid-Tissinier considera o funeral de Pátroclo um rito atípico, com base no cotejo entre a narrativa homérica e suas pesquisas com a arqueologia, já que este costume não é atestado nas tumbas, nem da Idade Média grega, nem Arcaica. (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.53). Tanto suas pesquisas como as de Walter Burkert atestam que o sangue humano derramado como sacrifício é atribuído pelos gregos à sua origem bárbara. Para Burkert, sobretudo a imagem de Ártemis Táurica, que preside aos sacrifícios humanos na Cólgnide, e que foi depois trazida por Orestes com Ifigênia para a Grécia, é referida como pretexto para esse tipo de ritos (BURKERT, 1993, p.134).

Quanto às práticas fúnebres é possível afirmar que a incineração dos mortos é regra quase geral na *Ilíada*. Há, contudo, um texto considerado como alusão à prática da inumação. Quando Agamêmnon receia que Menelau sucumba ao ferimento infligido por Pândaro, declara que os ossos do irmão “apodrecerão em Tróia e que os troianos pisarão orgulhosos seu túmulo” (IV, 174-175). A incineração homérica queima a carne, entretanto não reduz os ossos a cinzas. Pierre Carlier comenta que

“num impulso de exagero macabro, Agamêmnon pode imaginar que os ossos incinerados do irmão, embora colocados numa urna, acabarão por apodrecer, vítimas da hostilidade da terra troiana. É, assim, razoável admitir que os heróis homéricos praticam sempre a incineração” (CARLIER, 2008, p.239).

Scheid-Tissinier, em seu livro *L'homme grec aux origines de la cité* comenta em *Le rôle des funérailles (O papel dos funerais)* que os *basileis* (reis, chefes) têm direito a uma cerimônia individual, na qual sua honra é invocada e alcançam o estatuto excepcional de um herói (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.49). Assim se dá o funeral de Pátroclo, e mais ainda, potencializado, pois comporta elementos não encontrados em nenhum outro cerimonial no texto iliádico. Os outros heróis mortos têm seus funerais, porém, “a cerimônia funerária reservada aos chefes comportam um certo número de operações que não se diferem fundamentalmente das práticas que caracterizam os funerais dos simples guerreiros” (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.51). Conforme apontam os materiais encontrados pelas pesquisas arqueológicas, os funerais dos homens comuns, mesmo sendo guerreiros, eram feitos de forma coletiva e constavam de armas e artefatos de combate que figuravam junto às ossadas.

Moses Finley explica que há elementos que aproximam e que distanciam a narrativa homérica da chamada, por ele, de Idade das Trevas<sup>61</sup> (1200-800 a.C.) quanto aos ritos fúnebres:

“o mundo micênico sepultava seus mortos; os poemas homéricos cremavam-nos, sem exceção. Por volta de 1050, a cremação dos adultos tornara-se universal na maior parte do mundo grego (com exceção da Argólida), mas 200 ou 250 anos depois, a inumação voltou ao continente, enquanto que a cremação prosseguiu em Creta, nas Cíclades, Rodes e Jônia. Nesse ponto, a *Iliada* e a *Odisséia* continuam firmemente ancoradas na Idade das Trevas, embora a parafernália e os ritos de luto possam ser ilustrados por sepulturas do final da Idade das Trevas e por cenas retratadas na cerâmica ‘geométrica’ posterior a 800, aproximadamente” (FINLEY, 1990, p.92).

Os funerais de Pátroclo possuem a mais detalhada e completa narração na *Iliada*. Como se pode ver, Pátroclo é citado como personagem principal nos cantos XVI (vivo, mas já sob a égide da morte), XVII e XVIII (já morto). Há uma pausa para a descrição da obra de Hefestos no escudo de Aquiles, representação do binômio guerra-paz<sup>62</sup>, logo após a cena volta-se para os combates (XIX, XX), para a luta de Aquiles consigo mesmo e com as divindades (XXI), para a apreensão dos troianos e do próprio Heitor por sua morte pelas mãos de Aquiles (XXII). No canto XXIII, Pátroclo retorna à cena, morto, dando continuidade aos seus ritos fúnebres, como se houvesse uma inserção posterior entre os Cantos.

<sup>61</sup> Termo substituído por Período Geométrico.

<sup>62</sup> E exemplo do momento de transição como contexto social de produção da *Iliada* ou como componente que corrobora o hibridismo da obra que contém elementos de períodos diversos.

A quantidade e o valor das personagens que choram por Pátroclo é um dado importante: o maior dos guerreiros, Aquiles, todos os mirmidões (há duas ocorrências idênticas em XXIII, 108 e 152), todos os aqueus (XXIII, 211), os quais “choraram Pátroclo durante toda a noite, com lamentações”, as servas de Aquiles, e até os cavalos imortais dados por Zeus “derramaram quentes lágrimas por seu auriga” (XXIII, 284). Até na *Odisséia* Pátroclo é lembrado, como herói notável, no discurso de Nestor a Telêmaco, ao narrar as dificuldades enfrentadas pelos guerreiros aqueus em Tróia:

“... εἴηκα δ’ ἐπειτα κatektaqen oἶσσοι ἀρίστοι:  
εἴηκα μὲν Αἴᾱν κεῖται ἀχιλῶν, εἴηκα δ’ Ἄχιλλεὺν,  
εἴηκα δὲ Πάτροκλον, γεοφῖν μῆστῳρ ἀγαλάντων...”

“...perdemos companheiros ilustres.  
Lá ficaram o bravo Ajax, lá ficou o próprio Aquiles,  
lá ficou Pátroclo, um deus em conselhos<sup>63</sup>,...”  
(*Odisséia*, III,108-110).

Aquiles chora longamente sobre o corpo de Pátroclo implorando ao destino que espere e una os dois (XXIII, 94-99) e prolonga até o dia seguinte aos funerais sua recusa a tomar alguma refeição. É interessante que, na *Odisséia*, quando Odisseu vai ao *Hades*, encontra Pátroclo ao lado de Aquiles, o que mostra a continuidade entre o pedido de Aquiles ao destino e sua concretização (XI, 467-468). Aquiles oferece também aos Mirmidões o lauto banquete fúnebre em honra de Pátroclo, mas nesse caso preciso e excepcional, a refeição precede os funerais. A mesma só se daria após o funeral propriamente dito (*Ilíada*, XXIII, 29).

Quanto às pesquisas em torno dos féretros, é sabido que as tumbas aristocráticas de Salamina de Chipre, datadas do século VIII, atestam a presença de um ritual funerário muito próximo do rito homérico: cremação do corpo do chefe e depósito deste em uma urna envolvida com tecido. A urna em seguida foi colocada, não em uma simples cova, mas em um quarto funerário cuidadosamente construído, acima do qual se eleva uma colina. Na zona de acesso ao quarto propriamente dito, no δρόμον, nota-se em outra parte a presença de esqueletos de cavalos e também esqueletos humanos, o que se faz pensar que eles possam ser esqueletos de servos, mortos, pois, enterrados ao lado de seu dono (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.55).

Também foi encontrada uma tumba recentemente explorada, na Eubéia, datada do X século na qual foram encontradas duas covas. Uma delas continha uma ânfora com os restos

<sup>63</sup> Grifo nosso. É importante atentar para o modo como Pátroclo é designado na *Odisséia*: um deus em conselhos. Pátroclo não é reconhecido como forte ou vigoroso, mas, como Odisseu, pela força e sabedoria de suas palavras.

da pira e ao seu lado um esqueleto de mulher em posição alongada. As jóias que acompanham essa mulher levam-nos a pensar que se pode tratar da viúva ou uma companheira (uma cativa?) que teria sido também sacrificada no momento dos funerais. A outra cova continha os esqueletos de quatro cavalos, igualmente inumados no momento dos funerais (SCHEID-TISSINIER, 1999, p.55-56).

Duas hipóteses podem ser levantadas: a primeira faz-nos pensar que a datação (aproximadamente 950) mostra um costume anterior ao texto escrito homérico, portanto não influenciado por este, a menos que consideremos os ritos dos funerais semelhantes aos de Pátroclo estando já presentes na tradição oral épica que precede a elaboração da *Ilíada*. A segunda, oposta a essa, leva-nos a concluir que a prática de tais ritos apontam a morte não somente de animais, mas também de pessoas servindo de referência às descrições homéricas.

#### 1.4.2 A bela morte como memória e legado às gerações vindouras

Com a morte de Pátroclo, Aquiles retorna à guerra e caminha para o desfecho da narrativa, pondo fim às agruras helênicas. A glória memorável de seu feito, porém, que será lembrada para sempre, depende da morte do amigo. Haroldo de Campos expõe o que etimologicamente, no nome dos dois amigos, resume o poema épico e ressalta a importância da memória do morto e dos seus feitos:

“Para que se tenha uma idéia do nível de elaboração verbal a que chega a poesia homérica, observe-se que essa história é sintetizada no nome dos dois heróis: *Akhilleús*, ‘aquele cujo povo (*laós*) tem dor (*ákhos*)’, obtém a glória que, no futuro, será recordada como a ‘glória dos homens do passado’ (IX, 524-525: *tôn prósten.. kléa andrôn*), com a morte de *Patroklês*, isto é, ‘a glória – *klês*, de *kleós* – dos ancestrais – *patros*, de *patêr*, *pateres*” (CAMPOS, 2003, p.20).

Neste ponto, urge falarmos a respeito da memória, que está relacionada à *bela morte* por meio da *glória imorredoura* (κλέβω ἀσπίτην), o tornar-se verdade (ἀληθεια) para as gerações que virão. O adjetivo ἀληθής significa “verdadeiro” em oposição à “falso”, “aparente”. Contudo, observando-se a etimologia do adjetivo em questão, outra possibilidade de tradução surgirá: na formação do adjetivo, tem-se o uso do prefixo α-, de negação, anteposto à raiz λη- do verbo λησάνω – *fazer esquecer, esquecer* (LIMA, 1997, p.30).

Deste modo, a verdade é o que não se deve esquecer<sup>64</sup> o que é perpetuado às gerações vindouras. Assim funciona o culto dos heróis na Antiguidade, incluindo a grega.

A pesquisadora Fernanda Mattos da Silva, no segundo capítulo de sua dissertação (SILVA, 2006), mostra essa relação da memória e do conceito de *bela morte* na sociedade grega. Diz ela que “o homem se eternaliza através da memória de outrem (...). A morte, através da memória, se torna formosa. O morto, por sua vez, vira o belo morto” (SILVA, 2006, p.58). Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, trata dos *Aspectos míticos da memória* (VERNANT, 1990, p.135-166), mostrando a importância que esta tem na sociedade grega arcaica – uma civilização tipicamente oral –, a ponto de ser sacralizada na deusa Mnemosyne (Memória), a mãe das Musas. O primeiro verso da *Ilíada* alude às Musas. São elas que falam aos *aedos* aquilo que é pertinente ser lembrado, rememorado, trazido à tona como verdade – “*Canta, ó musa...*” –, e que constitui os arquivos da sociedade em questão. É também a memória que faz uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além. *Mnemosyne* aparece como uma fonte da imortalidade, em oposição e complementação a *Léthe*, o Esquecimento, a água de morte. Por isso, desenvolve-se o conceito de que o morto deve ser lembrado, deve ter sua memória individual presente na memória coletiva de sua comunidade. Afinal, negar um funeral a um morto significa retirar-lhe da memória social, da sua cultura, e deixá-lo sem identidade, sem morada, a vagar pelo mundo dos vivos sem pertencer a este domínio, e a ter a presença interdita no mundo dos mortos (MAGDALENO, 1995, p.14).

Pátroclo pede a Aquiles que proceda ao seu funeral o mais rápido possível. Seu espectro fica vagando entre um mundo e outro e não pertence a nenhum dos dois (XXIII, 69-93). A morte precisa conviver com a vida e ser-lhe complementar, através dos funerais e, além disso, o morto precisa ser rememorado na vida de sua comunidade. Sobre a consciência da mortalidade pelos homens, o antropólogo José Carlos Rodrigues, em *Tabu da Morte* afirma que “a morte se situa no ponto de entrecruzamento das correntes bio-antropológicas fundamentais. É pela consciência dela que o homem se distingue mais nitidamente dos outros seres vivos e sua vida adquire o que ela tem de mais fundamental” (RODRIGUES, 2006, p.33). Rodrigues ainda questiona a sociedade hodierna pontuando *a morte da morte* na atualidade. Enquanto na épica homérica e na sociedade que representa temos a ‘morte viva’ através dos ritos fúnebres e da memória coletiva, hoje evacua-se os mortos, evacua-se os

---

<sup>64</sup> Grifo nosso.

signos e faz-se esquecer o morto, através da decretação do fim do território dos mortos, o cemitério, preferindo-se a cremação à inumação (RODRIGUES, 2006, p.178).

Outras duas abordagens antropológicas corroboram o argumento de Rodrigues: Philippe Ariès, afirmando que hoje “banimos a morte da vida quotidiana” (ARIÈS, 2000, p.20) une-se a J. H. Barros de Oliveira, no que concerne ao tratamento da morte como tabu, como este nos deixa claro, na primeira parte de seu livro, a partir de uma abordagem antropológica da morte: “a morte é hoje, mais do que nunca, proibida de se mostrar, quase como uma coisa obscena ou pornográfica. Morre-se às escondidas no hospital, maquilha-se o cadáver, pratica-se mais a cremação, evita-se o luto e os cemitérios” (OLIVEIRA, 1998, p.16). Na segunda parte, com uma abordagem já psicológica, ele aponta que a morte pertence a todas as idades e condições, e está provavelmente na origem de muitos sintomas e doenças psíquicas, manifestações psicossomáticas e talvez mesmo psicóticas. Ela tem a ver com o consciente e o inconsciente. Não é apenas um fato biológico, mas profundamente humano (OLIVEIRA, 1998, p.182). No capítulo que trata da Psicologia da morte (*A ansiedade face à morte*), Barros de Oliveira ainda nos diz que é necessária uma “educação para a morte”, pois “a aceitação da morte constitui certamente um dos maiores sinais de maturidade humana, daí a necessidade duma educação sobre e para a morte, duma *ars moriendi*, porque a morte, melhor do que ninguém, pode servir à vida” (OLIVEIRA, 1998, p.182).

Vemos, dentro da historiografia, Ariès e Edgar Morin, com similitudes em mais uma questão sobre o eixo vida-morte. Morin, em *Os conceitos primeiros da morte*, trata do conteúdo individualizado da mesma, desenvolvendo o conceito arcaico da morte (MORIN, 1998). Partindo, como Ariès, do pensamento da Idade Média, e relacionando-o com a Grécia Antiga, ele atenta para esta forte relação morte-vida e introduz o conceito do “duplo” – a morte-renascimento, retratada nas mitologias das sociedades antigas:

“O duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, duplica-o e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana, e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais” (MORIN, 1988, p.126).

Do mesmo modo, Ariès, em *O homem perante a morte*, apresenta uma abordagem e um conceito interessantes que dialogam com a sociedade homérica. Quanto à primeira, utiliza não o vocábulo “duplo”, e sim, “espectros”, para as aparições em sonhos ou as visões que teriam aqueles para os quais a morte era iminente (ARIÈS, 2000, p.15,16). É importante

perceber a releitura de  $\kappa\alpha\eta\alpha\tau\omicron\nu$  e  $\upsilon\beta\eta\nu\omicron\nu$  na cultura medieval – na qual *sono* e *morte* estão ligados através dos sonhos com entes queridos que já se foram. O sonho é o momento em que vida e morte se interligam mais profundamente. A. Magdaleno, comentando sobre a épica homérica acrescenta que

“para Homero, há uma espécie do que poderíamos chamar de dois selfs (...). Um que se manifesta durante a vida do homem e um outro que não toma parte nos estados de consciência do homem, mas que quando o corpo dorme o seu ego invisível torna-se ativo” (MAGDALENO, 1999, p.27-28).

Quanto ao segundo, partindo da morte de Rolando, e trabalhando com narrativas inseridas na Primeira Idade Média, Ariès aponta que o ver e o saber da chegada e da iminência da morte e preparar-se para tal era considerado naquele contexto como algo extremamente *positivo e belo* (ARIÈS, 2000, p.14), em oposição à morte repentina ou clandestina, que não teve testemunhas nem cerimônias, tidas como *infames e vergonhosas, feias e vis* (ARIÈS, 2000, p.19-20). Dessa forma, há nesse contexto histórico-social, um revisitar do conceito de *bela morte*, mais uma vez em oposição ao da *feia morte*.

A *feia morte* em Homero também possui seu lugar e registro na *Ilíada*. Quem no-lo transmite são as palavras de Príamo, ao argumentar que Heitor não deve combater com Aquiles, na esperança de retê-lo, dizendo que não há nada mais lamentável à visão dos homens do que os cães insultarem uma fronte branca, uma barba branca, de um velho massacrado:

“*ne/w|de/te paht' eþebiken  
aChiktamehw| dedaiŷmehw|oCei"xal kwþ  
keisqai: pahta de\kal a\qanohti per, oþti fanhh|  
aDI' oþe dh\pol ioh te ka/h pól ioh te geheion  
ai@w±' ai@xuhwsi kuhev ktamehoio gerontov,  
touþo dh'oiktiston pe/etai deil oisi brotoisin.*”

“Para um jovem, tudo é conveniente;  
morto por Ares, dilacerado pelo agudo bronze,  
jaz; todas as coisas lhe são belas ainda que morto, porque se mostra;  
porém, quando a branca barba e o envelhecido rosto e a genitália –  
que vergonha repulsante é um velho; pasto para os cães,  
isto é lamentável para os pobres homens mortais.”

(XXII, 75-79).

Cabe ressaltar que a memória homérica e o legado de seus heróis só possuem uma forma de serem transmitidos: pelo canto dos *aedos*. É curioso o que Homero faz no Canto IX,

ao dispor Aquiles em seu acampamento cantando e tocando a lira como um *aedo*. Ainda mais porque a tônica de seu canto é a *kl eá aúdrwá* - a glória dos heróis (IX, 189). A mesma expressão será utilizada na *Odisséia* (VIII, 73) quando Demódoco cantará a *kl eá aúdrwá* referindo-se aos feitos de Aquiles. O que chama atenção é a presença de uma personagem como uma *metapersonagem*<sup>65</sup>, isto é, Aquiles canta um poema épico nos moldes do que é o poema do qual é personagem – a própria *Ilíada*, ao mesmo tempo em que deixa de figurar como um dos heróis no campo de batalha (o melhor de todos) e passa a cantá-los de fora da cena. Haroldo de Campos comenta esse feito porque o episódio permite que entendamos melhor o tratamento que é dado ao tema da imortalidade na épica e a própria função da poesia na sociedade oral, pois o herói épico, por fim, combate para atingir a imortalidade que lhe propicia a poesia e lhe nega a vida (CAMPOS, 2003, p.11-12). Aquiles recorda o tempo em que era personagem ativa no poema e percebe que há equivalência entre a eternidade da poesia e a do guerreiro, pois, se a poesia garante a eternidade de *kl ebv* é porque ela é eterna. Assim, o aedo dá a seus personagens renome imperecível (*kl ebv aúqitoh*) para que a poesia sobreviva através dos prodígios heróicos (CAMPOS, 2003, p.11-12).

Partindo de passagens como esta, podemos pressupor que o texto iliádico, apesar de mostrar claramente a preponderância da força das armas sobre a força do discurso, já aponta de forma embrionária para o germe de uma nova organização social que estará em pleno funcionamento ao ser retratada pela *Odisséia*. Deste modo, seria plausível pensar no texto da *Ilíada* como uma narrativa em alguns momentos híbrida, embora, se tomada preteritamente, preferirá a honra heróica como conquistada pela “força do braço”.

A conversa entre Odisseu e Aquiles representando esse momento de transição torna-se emblemática, pois são postas em contraste as duas virtudes guerreiras, por meio do que cada herói representa na sociedade em tela. Odisseu, no verso 220, conclui o assunto mostrando sua superioridade (pois muito mais coisas sei!), já que a virtude heróica da *Odisséia* não é matar guerreiros, e sim permanecer vivo desvencilhando-se das armadilhas da morte. Veja-se:

“toñ d’ aþameibomenov prosefh pol umhtiv Odußeu/v:  
 ‘w| Axil eu=Phl hev uie mega fertat’ Axaiwá,  
 kreißswñ ei eñen kai ferterov ouðoDigon per  
 eñxei, eñwde/ke sei e nohmati/ge probal oimhn  
 pol loh, epei proterov genomhn kai pl eioha oiþa”.

“disse-lhe, em resposta, o muito arguto Odisseu:  
 ó Aquiles, filho de Peleu, o mais forte dos aqueus,

<sup>65</sup> Isto é, uma personagem que retrata em si ou em um gesto seu a própria temática na qual se envolve.



de longe me superas no vigor da lança  
 mas me avantaço muito sobre ti na astúcia,  
 pois primeiro nasci, e muito mais coisas sei”  
 (XIX, 215-220)

O corpo belo e perfeito em formas do herói homérico, tanto vivo como morto, e digno de ser inculcado na memória dos ouvintes-leitores de períodos posteriores ao texto oral e até mesmo escrito, é construído e cantado sistematicamente pelos *aedos* inseridos social e economicamente na aristocracia da sociedade pré-clássica, e corresponde aos ideais de força física, virilidade e belicosidade necessários aos *basileis* do Século VIII a.C., envolvidos e consagrados em lutas e disputas entre as povoações que habitam a região. Entretanto, é preciso atentar para o fato de que o texto homérico inicia a primeira obra já demonstrando a importância do debate público (*Ilíada*, I), condição *sine qua non* e aspecto central para a formação da *pólis* ateniense (CAMPOS, 2003, p.14).

Exemplificando o que encontramos já nos primeiros versos, percebemos que o mundo narrado por Homero não é só de violência física, mas também de excelência verbal (JONES, 1997, p.365). Apontamos dois registros importantes na *Ilíada*, quanto ao valor dado ao debate público. O primeiro quando Aquiles, ofendido por Agamêmnon, abandona a guerra. O narrador assevera:

“Oulte pot’ eiO aGorhn pwl esketo kudianeiran.”

“E nem a glória (o triunfo, o enobrecimento do homem) da ágora o atraía mais.”  
 (*Ilíada*, I, 490)

Em outro momento, na fala de Fênix, o tutor de Aquiles, que ensina ao herói tudo que lhe é necessário para fazer parte da aristocracia homérica, percebe-se o valor da arte retórica e como elemento formador dos nobres, tanto quanto a arte guerreira:

“... nhpion, oulpw eiObq’ ooiou pol emoio,  
 ouO aGorelwn, isa t’ andrev adipepeel/ tel eqousi.  
 touneka/me proehke didaskemenai tade pahta,  
 muqwn te rthē’ emenai prhkthēa/te efgwn.”

“...[eras] jovem, não experiente à semelhança da guerra  
 nem nos debates da ágora, com o fim de os nobres se formarem.  
 Por isso me mandou, para que te ensinasse todas as coisas,  
tanto a eminência na oratória, quanto a eficiência nas obras.”

(*Ilíada*, IX, 440-443)<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Veja-se, ainda, na descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 497-506) a representação do debate público e da sociedade urbana, a qual alcançará maior destaque na *Odisséia*.

Pensemos na *Ilíada* como um discurso laudatório pretérito das lutas e conquistas dos heróis-guerreiros, presente às personagens que o compõem e futuro na medida em que aponta para uma nova organização da sociedade. Desta maneira, em seu próprio discurso, a *Ilíada*, referente não só aos hábitos cotidianos que são narrados, mas também relativos aos ritos fúnebres e às honras devidas aos heróis, possui uma mescla de três temporalidades, em uma confluência do passado/presente da sociedade que a pronuncia no canto do *aedo* e na obra do poeta épico: passado, que traz à cena o tempo mítico da narrativa dos heróis como paradigma de comportamento, pois na palavra estão contidas todas as idéias desenvolvidas por aquela sociedade para chegar a esse presente histórico – a contemporaneidade de Homero; e presente contínuo<sup>67</sup> que aponta para o futuro, no sentido de que é a palavra mesma que, possuidora dessa história, vai possibilitar a construção, elaboração e re-elaboração de idéias no caminho do futuro, a serem fixadas no período clássico como basilares (BACCEGA, 1995, p.64), sendo introduzidas na memória coletiva do povo.

Força, morte e memória entrelaçam-se nesta personagem, o herói-guerreiro Pátroclo que, paulatinamente, vai crescendo na *Ilíada* e se mostra como um duplo de Aquiles e tão merecedor do epíteto quanto seu companheiro. Por isso, já na antiguidade clássica, a memória de Aquiles e dos seus feitos está vinculada à imagem de Pátroclo, sem a qual o herói-guerreiro, tido como “o melhor dos aqueus” não seria reconhecido desta forma. O companheirismo e o amor que une os heróis é o que ficará registrado como legado às gerações futuras. Tal consideração remete ao texto de Platão em *O Banquete* (180a), ao dizer que Aquiles, sendo informado por Tétis de que morreria se matasse Heitor, teve, por amor, a coragem de preferir socorrer Pátroclo e vingá-lo e, não apenas morrer por ele, mas sucumbir à sua morte. Assim, Aquiles recebe a honra dos deuses, isto é, o herói foi quem foi devido à sua ligação e ao seu amor a Pátroclo:

“ὄφρα δὴ καὶ ὑπεραγάσθη τὸν ἰοῖον διαφροήτων αὐτῶν ἐπιμῆσαν,  
ὅβι τὸν ἐσθλὸν οὐ βωπερίπολλον ἠοιοῖτο.”

“assim é que, admirados ao extremo, os deuses excepcionalmente o honraram, porque em tanta estima [Aquiles] tinha o [seu] amado.”

<sup>67</sup> Grifos nossos. É importante notar como a língua grega proporciona a mescla dessas três temporalidades, através dos tempos verbais mais utilizados na épica: o *perfeito* (o passado como ação acabada, mas que continua influenciando no presente de alguma forma, devido à força da ação), o *aoristo* (considerado um aspecto verbal por sua ação pontiliar, que teve início no passado e continua no presente da ação, traduzido para a língua portuguesa como presente histórico) e o *presente* (que não é o presente simples, mas o presente contínuo, reforçando a ação como determinante para as conseqüências futuras).

## 2. *Odisseu, além da mhεiv*

---

“αὐτὸς οἶόν μοι, εἴνε, φαῆν νεβν ἠὲ παροῖεν,  
 ἀλλὰ δὲ εἶσά τ’ εἶσιβ, καὶ τοὶ χρωὶ οὐκ ὁμοῖον.”

“Bem diferente a mim, ó estrangeiro, surges agora do que eras,  
 outras vestes possuis, e o aspecto do corpo já não é o mesmo.”<sup>68</sup>  
 (*Odisséia*, XVI, 181-182)

A epígrafe conduz-nos a um momento de grande surpresa no discurso narrativo da *Odisséia* – o encontro entre Telêmaco e seu pai, Odisseu. Aquele, mui espantado, vê o “estrangeiro” à sua frente de modo bem diferente do que lhe aparecera em momento anterior. Sua aparência – a de Odisseu – é outra. É a aparência de um herói, de um deus. Mas é um homem. A pesquisa em busca dos heróis do universo homérico – arquétipos de homens reais? – causa-nos o mesmo espanto. Buscamos heróis. Encontramos, na verdade, nas peripécias do discurso narrativo, *quem* é o homem – a partir de nuances essencialmente ontológicas e assaz antropológicas. Deparamo-nos com “uma vasta e complexa obra do espírito...” (JAEGER, 2001, p.66), que envolve quem as lê ou ouve e faz com que esses leitores-ouvintes se encontrem com suas próprias limitações e dificuldades, e superem-se, a partir do exemplo a que são expostos no texto de Homero. Para reforçar a presença do exemplo, o narrador utiliza-se, em todos os momentos, dos epítetos. O estudo filológico dos epítetos de Odisseu e a quantidade e a localização das ocorrências dos mesmos no corpo do discurso narrativo que compõe este texto é apenas uma pequena amostra da riqueza vocabular do texto escrito, resposta e lugar de registro de alguns séculos de tradição oral.

Cada um de nós possui uma característica peculiar – física ou psíquica – que nos marca e faz com que sejamos reconhecidos nos ambientes que freqüentamos. A partir daí, passamos a ser identificados por esta ou aquela palavra ou expressão, que funciona como uma espécie de molde ao qual nos adaptamos. Este é o objetivo do uso do epíteto nas gestas dos heróis das obras literárias e, muito mais contundentemente, na épica homérica. Cada um dos heróis-guerreiros de Homero, assim como os deuses, dispõe de pelo menos um epíteto, cuja

---

<sup>68</sup> Em alguns momentos, cotejaremos as nossas com as traduções em português de SCHÜLER (2007) e teceremos comentários sintáticos, semânticos e filológicos acerca dos sintagmas (termos sintáticos) mais relevantes que integram o *corpus* da pesquisa e suas relações com outros sintagmas ou estruturas sintagmáticas em cada trecho analisado.

presença ajuda a identificar o herói e a insistir sobre uma qualidade sua que, naquele momento, tem uma relevância especial (PEREIRA, 2006, p.54). D.L. Page, em suas pesquisas, comprova que estes epítetos distintivos ascendem, em grande parte, à época micênica (PAGE, 1959). M. Parry complementa este dado, separando os epítetos em *genéricos*, isto é, aplicáveis a qualquer herói, como a utilização de “*dióv*” (divino) para preencher apenas um espaço métrico, e *específicos* ou *distintivos* (PEREIRA, 2006, p.54), como Aquiles, *qeōisi gak anta eōkei* – o semelhante aos deuses no aspecto (*Iliada*, XXIV, 630-631) – e Odisseu, *pol utropon, o3 mal a pol l a\pl abxqh* – o que tantas vezes deu, e tantos males sofreu (*Odisséia*, I, 1)<sup>69</sup>. Nas pesquisas realizadas em torno do texto grego, ao longo de toda a *Odisséia*, encontramos pelo menos quatro epítetos marcantes para o herói Odisseu. Destes epítetos e de sua relação com o contexto social de produção da *Odisséia*, de acordo com os dados da análise do discurso de Eni P. Orlandi, é que trata inicialmente este capítulo. Em seguida, discorreremos especificamente sobre o corpo e a aparência do herói Odisseu e da relação destes com o *lugar antropológico* ocupado pelo herói na sociedade apresentada por Homero, na *Odisséia*, cujas características diferem daquela sociedade apontada na *Iliada*. Tal abordagem leva-nos a trabalhar e a refletir teoricamente com os desdobramentos do conceito de *lugar antropológico*, proposto por Marc Augé nos seus estudos de Antropologia Histórica em *identitário, relacional e histórico* (cf. AUGÉ, 2004) no que se refere à especificidade do trânsito do corpo do herói na trama. Com isto, aplicamos esse conceito aos estudos lingüístico-filológicos dos termos que qualificam o corpo do herói, e suas relações semânticas com outros sintagmas relevantes no texto, fazendo um entrelaçamento língua-corpo-lugar-sociedade, embasando-nos também nos estudos de Eni Orlandi, como premissa e arcabouço metodológico.

## 2.1. Odisseu, *pol utropon* e *pol umhtiv* – o de muitas voltas e de muita astúcia

É importante perceber os dois epítetos principais que vão designar quem é o herói Odisseu ao longo da segunda obra da épica homérica, porque estão profundamente ligados ao conjunto da obra, já que na luta em preservar sua vida, Odisseu percorre muitos lugares, dando muitas voltas – por isso é um *pol utropon*, ao mesmo tempo em que se desvencilha das armadilhas que lhe sobrevêm a partir de sua inteligência posta em prática, ou seja, sua astúcia, o que faz dele um *pol umhtiv*.

---

<sup>69</sup> Tradução própria e livre.

### 2.1.1. Πολύτροπον

O primeiro verso da *Odisséia* aponta-nos para o personagem Odisseu como um πολύτροπον, um herói de muitos τροποι, isto é, aquele que percorreu “muitos lugares”, deu “muitas voltas”<sup>70</sup>. Os muitos τροποι (muitas voltas e direções) pelos quais Odisseu vive suas aventuras já são prenunciados nos primeiros versos da obra, antecipando ao seu ouvinte-leitor aquilo que está por vir e contribuindo para a construção dos relatos de viagens do personagem por toda a obra – a ilha com Calypso, o encontro com Circe, a terra dos Feaces – até retornar à sua terra, Ítaca. Percebe-se, também, a partir desses muitos τροποι (maneiras de agir), a capacidade de Odisseu em adaptar-se a cada ambiente, deixar sua marca e voltar à viagem de regresso. Ele tem, unida à força, à coragem e à eloquência, a astúcia e a capacidade de se desvencilhar das mais intrincadas situações (PEREIRA, 2006, p.137) e ganha novos τροποι a partir dos ardis de que se utiliza para fazê-lo.

Essa série de τροποι pelos quais Odisseu passa e a linguagem própria de vocábulos designativos do campo semântico das viagens marítimas são indícios de uma atividade bastante conhecida para o ouvinte-leitor da obra. Este, ao ouvir o canto do *aedo* narrando as aventuras de Odisseu, certamente não ficaria surpreso, pois já possui o conhecimento de que há uma vasta atividade econômica no âmbito marítimo, com concentração e circulação de riquezas importadas de regiões longínquas, como Egito e Sidom, até as quais os navios micênicos se aventuravam. Tais informações são comprovadas a partir da decifração das tabuinhas escritas em Linear B, encontradas tanto em Micenas e Pilos quanto em Cnossos (MOSSÉ, 2006, p.24-26).

Odisseu é um guerreiro único, peculiar e especial, pois não se utiliza da força física para ganhar suas maiores batalhas, e sim de sua *μητις*, da sua inteligência, de seus ardis<sup>71</sup>. Tais significações para caracterizar o epíteto que inicia a trama de Odisseu já apontam no próêmio que se trata de uma narrativa que contará as peripécias de alguém que luta por preservar sua vida. Assim, a *Odisséia* é uma epopéia que, de modo peculiar e contundente,

<sup>70</sup> Etimologicamente, τροπος (substantivo pertencente à mesma família semântica do verbo τρέπω – andar em círculos, retornar, escolher – significa volta, direção, maneira, forma, modo, estilo, maneira de expressar e/ou de agir, costumes, caráter, sentimentos, tendo ainda o desdobramento semântico em canto, melodia (CHANTRAINE, 1990, p.1132,1133).

<sup>71</sup> Uma tradução aproximada da língua grega faz o vocábulo πολύτροπον adquirir o significado de “aquele de muitos jeitos”, capaz de “muitos rodeios”. Donaldo Schüler traduz como “o multifacetado” (SCHÜLER, 2007, p.13), enfatizando a caracterização uníssona do personagem desde a *Ilíada*.

expõe a execução de um desígnio formado pelo herói desde o começo do poema e que ele consoma a despeito de todos os obstáculos, penosos ou agradáveis, que se apresentam ao longo da ação épica subjacente às peripécias vividas pelo seu protagonista, Odisseu (apud. LACERDA, 2003, p.136).

Partindo do fato de que, na língua, o social e o histórico coincidem, o texto homérico na *Odisséia* torna-se referência de um representante da sociedade que prima pela valorização da vida e aponta para novas regras de conduta em relação à *Ilíada*, pois não é a sociedade nem as línguas que se modificam autonomamente. São os atos dos homens que tomam parte delas que as vão transformando. Este é o motivo pelo qual temos contextos diferentes em cada uma das obras, o que prova que há um caráter histórico da língua, o qual está em ela ser um fato social no qual entram em cena o caráter de processo, a intervenção da memória, a relativa estabilidade do sistema e das funções sociais e normas de comportamento (ORLANDI, 1996, p.99). O prólogo da *Odisséia* já aponta para essa relação na qual a língua e os aspectos social e histórico interpenetram-se: a saga do herói Odisseu é a de alguém que passou por sofrimentos tamanhos, a fim de garantir recursos para manter a própria vida e a de seus companheiros, e os primeiros versos do texto já antecipam o teor da trama narrativa que se desenvolverá ao longo dos capítulos posteriores e qualificam o desígnio a ser perseguido pelo herói durante todo o poema, antecipando, desde então, a ‘definição completa’ da epopéia (apud. LACERDA, 2003, p.136):

“ἀνδρα μοι ἔειπε, Μῦσα, πολὺ τ' ὄπλον ὄϊμαί τε καὶ ἰάλα  
 πῆλ' ἀγχι, ἐπεὶ Τροίην ἰέροντο ἰέκρον ἔπ' ἄρσεν:  
 πολλὰ δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα νόβη ἔγνω,  
 πολλὰ δ' ὄϊ' ἐπόητ' ἑπεί γε αἰεὶ κἀκὰ κούρη,  
 ἀνύμενον ἦβ' τε γυχὴν καὶ νόστον ἐπαίρων.”

“O homem, canta-me, ó Musa, o de muitos lugares, o qual males em demasia  
 Sofreu, depois de Tróia, a sagrada cidade, arrasar;  
 Muitos homens viu profundamente, costumes de muitos conheceu,  
 Muitas foram as dores que, no mar, feriram-lhe o espírito,  
 Empenhado que estava em salvar a vida e [garantir] o regresso dos seus  
 companheiros.”

(*Odisséia*, I, 1-5)

Diante de tais versos que iniciam a trama, partimos do pressuposto de que a *Odisséia* é o “canto” da luta pela vida, e por uma vida de qualidade, vivida intensamente na pessoa de seu protagonista, Odisseu (‘Odusseu’). Essa valorização da vida e esse *locus* em que não mais figuram batalhas, como na *Ilíada*, apontam para uma sociedade, cujo aspecto ético sofreu avanços, se compararmos Odisseu, como paradigma de comportamento na *Odisséia*, a

Aquiles, na *Iliáda*. Peter Toohey, autor que trabalha com as narrativas épicas antigas, aponta-nos os traços de personalidade em Aquiles, na *Iliáda*, e em Odisseu, na *Odisséia*, que ajudam a determinar as diferenças entre os contextos nos quais as duas obras são postas como *mimesis*<sup>72</sup> da realidade:

“Se Odisseu, assim como Aquiles, mostra os limites paradigmáticos do herói épico, ele faz isso em diferentes e distantes contextos. A *Iliáda* é mais crua e realista, é uma tragédia: isso olha para o fim de um grande homem. Odisseu deve, na minha leitura, caminhar sobre uma reabilitação moral, ainda que sua queda nunca seja o problema. A *Odisséia* é um romance moralista: ‘a sua moral nos conta que, neste mundo confuso, nós queremos ouvir que o deus está do lado da virtude e da justiça e que a crueldade (=perversidade) será punida’”(TOOHEY, 1992, p.45)<sup>73</sup>.

Desse modo, Odisseu, esse amante da vida e espelho ao ouvinte-leitor de uma personagem que passa por essa série de *tropoi* e sai delas marcado e amadurecido, pode ser utilizado pelos *aedos* da sociedade que recebe seu canto como um modelo a ser seguido. Nesse ponto, Jaeger mostra que a narrativa homérica e o mito são normativos seguindo a pedagogia do exemplo (JAEGER, 2003, p.28). A moral da poesia épica também intensifica-se na *Odisséia* em relação à *Iliáda*, através das virtudes de Odisseu, pois a epopéia tem por objeto as virtudes, propostas como modelo a se imitar (apud. LACERDA, 2003, p.139). Assim, na poesia épica, como é o texto da *Odisséia*, tem lugar, como protagonista principal, Odisseu, um herói “essencialmente virtuoso”, apropriado para suscitar a admiração dos leitores (apud. LACERDA, 2003, p.140).

### 2.1.2. Πολύμητις

O verso

“τὸν δ’ ἀβameibomenov prosefēh polūmhtiv OdusseuV...”

“disse-lhe, em resposta, o muito arguto Odisseu...”

ocorre mais de cinquenta vezes<sup>74</sup> ao longo de toda a trama narrativa da *Odisséia*, o que aponta claramente para a capacidade de Odisseu de ser um *polūmhtiv*, isto é, *alguém dotado*

<sup>72</sup> Para designar *mimesis*, baseamo-nos em Auerbach: o “método de Auerbach” consiste em escolher um problema ou motivo e perseguir as transformações históricas desse motivo em diferentes tradições e textos. Em *Mimesis* ele perseguia um problema, as diferentes formas de representação da realidade em literatura, segundo um método filológico que, em suas palavras, era chamado de “topologia histórica” (AUERBACH, 2007, p. 365).

<sup>73</sup> O autor faz referência a Hainsworth, J.B. *The idea of epic*. Berkeley: University of California Press, 1991.

<sup>74</sup> Vide no anexo o quadro das ocorrências do verso, segundo o modelo de Frontisi-Ducroux.

de muitos dispositivos que podem ser acionados de acordo com a situação de confronto com a qual se depara ao longo de suas viagens, e das quais se desvencilha com esperteza, inteligência, perspicácia e argúcia potencialmente desenvolvidas (AUTENRIETH, 1961, p.237)<sup>75</sup>. Relativa à *μητιν* dos deuses, Atena é quem encarna precisamente esta forma de inteligência<sup>76</sup>. E não nos esqueçamos de que Odisseu é aquele que a ela sacrifica e faz oferendas, e, conseqüentemente, obtém como recompensa, a *μητιν*. Devido a isso, ele é o mais astuto dos homens, sempre, em qualquer lugar e em qualquer *τροπον*. Vale apontar ainda o verso

“... *Odusha, Diimhēin aōal anton, eStaoit’:*”

“... Odisseu, equiparado a Zeus em argúcia.”

no qual a menção a Odisseu, no início da *Ilíada*, (II, 170-171) é comprobatória do valor de sua peculiaridade, pois Odisseu já se mostra na *Ilíada* com as características do herói homérico, porém não através de sua força e coragem como elemento primordial, mas por meio de seus ardis (sua inteligência – sua *μητιν*) – que são sua arma principal na guerra. Odisseu não é um guerreiro que entrega sua vida – sua *yuxh/* – nas batalhas que enfrenta e por isso não está, na trama, submetido ao conceito da *Bela Morte*<sup>77</sup>, isto é, o morrer jovem em combate, ápice da glória dos heróis-guerreiros nesta última obra referida – a *Ilíada*. Jean Pierre Vernant, para caracterizar a peculiaridade dessa personagem, usa a expressão “*Odisseu, herói da fidelidade à vida*” (VERNANT, 1989, p.88). Todas as peripécias vividas por Odisseu

<sup>75</sup> Pois seu epíteto é o mesmo utilizado para um deus, Hefestos<sup>75</sup> – *πολυμήτιον Ἡφαίστιοιο* – o mais hábil e arguto dos deuses. Desde a *Ilíada*, as obras de Hefestos nos são apresentadas como o fruto de suas sábias reflexões.

<sup>76</sup> Não nos esqueçamos de que Atena é filha de Zeus e de Métis, a própria deusa da argúcia. Eis o relato de Junito Brandão acerca do nascimento de Atena: “Foi a conselho de Urano e Géia que Zeus engoliu Métis, sua primeira esposa, que dele estava grávida, pois, segundo o primeiro casal primordial, se Métis tivesse uma filha e depois um filho, este arrebataria do pai o supremo poder. Completada a gestação normal de Atena, Zeus começou a ter uma dor de cabeça que por pouco não o enlouquecia. Não sabendo de que se tratava, ordenou a Hefesto, o deus das forjas, que lhe abrisse o crânio com um machado. Executada a operação, saltou da cabeça do deus, vestida e armada com a lança e a égide, dançando a pírrica (dança de guerra por excelência), a grande deusa Atena”. (BRANDÃO, 2007 p.24).

<sup>77</sup> Como vimos no capítulo anterior desta, o conceito de “Bela Morte” foi desenvolvido pelo helenista Jean-Pierre Vernant para demonstrar a motivação dos guerreiros, emblemática no discurso construído no encontro da personagem Aquiles com sua mãe, a deusa Tétis, no qual Aquiles deve escolher morrer jovem em Tróia e ter seu nome lembrado pelas gerações vindouras, ou envelhecer e ver sua lembrança se esvaír a partir da terceira geração de sua família. Todavia, apesar de Aquiles, de certa forma, “buscar” a Bela Morte a todo o tempo, entregando sua vida nas batalhas que trava, a personagem emblemática de uma Bela Morte na *Ilíada* é seu companheiro Pátroclo, que na verdade começa a tomar forma e força na narrativa a partir da iminência de sua morte por Heitor, que o toma inicialmente como o próprio Aquiles. Assim, Aquiles é a personagem de fundo que sustenta a construção da figura de Pátroclo e é ele – Pátroclo – que continua nos servindo neste capítulo como elemento de comparação com Odisseu no que tange ao contexto social de cada obra e também à sua personalidade heróica, seus feitos e seu belo aspecto.



levam o ouvinte-leitor a perceber o quanto ele é um amante da vida e como a valoriza, não só a sua própria, mas também a de seus companheiros. E não somente Odisseu valoriza a vida, mas prima pela vida humana em todos os seus deleites e vicissitudes. Vale pontuar aqui o fato de que o herói da Odisséia opta pela vida mortal, humana, negando peremptoriamente a imortalidade oferecida a ele por uma deusa, Calypso (*Odisséia*, V, 192-227).

Na verdade,  $\text{pol umhtiv}$  é o qualificativo mais conhecido para o herói Odisseu tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*. Nesta última obra, todas as suas aventuras são narradas por si mesmo, em forma de diálogo, o que contribui para a grande quantidade do verso em análise<sup>78</sup>. Os trabalhos do antropólogo Milmann Parry, que abrem caminho para os estudos da crítica homérica na década de 30 do século passado, já apontavam para o grande número de repetições exatamente para efetivar o poder de facilitar a memorização desta poesia que se destinava à transmissão oral (MOSSÉ, 2006, p.21).

Como desdobramento de  $\text{pol umhtiv}$ , dois outros termos designam Odisseu: o primeiro deles é  $\text{pol ufrwn}$ , -onov<sup>79</sup> –  *muito sagaz*. A referência sintagmática  $\text{Odusha pol ufrona...}$  – *Odisseu, notoriamente sábio, um homem interessado em tudo* – ocorre três vezes no texto, já partindo para o seu desfecho (*Odisséia*, XX, 239, 329; XXI, 204). O outro termo assaz importante é o epíteto  $\text{pol umhkanoj}$ , *aquele que é muito fértil em invenções*<sup>80</sup>, aplicado duas vezes a Odisseu no verso

“diogene\ Laertiadh, pol umhkan’ Odusseu=..”

“filho de Laertes, o rico em recursos Odisseu,...”  
(*Odisséia*, XXII, 164; XXIV, 192)

O mesmo vocábulo pertencente ao epíteto de Odisseu é gerador de um nome. A pesquisadora Dulcileide Nascimento trabalha em sua tese (2007), a aplicação do vocábulo  $\text{mh\ij}$  e sua ligação com o adjetivo  $\text{pol umhkanoj}$  na origem do nome da personagem

<sup>78</sup> A forma dialogal se constitui nos termos  $\text{ton d'apameibomenov prosefh}$  já que, se Odisseu *disse algo em resposta a alguém* está implícito aquele que lhe interpela. Outro fato de grande valia e digno de registro é que essa quantidade excessiva do mesmo verso, ou seja, a construção sintática idêntica e as várias repetições corroboram para voltar-se à questão da compilação de textos orais, nos quais as fórmulas básicas da narrativa e os epítetos são o maior indício (HAVELOCK, 1996, p.30-31).

<sup>79</sup> Formado pelo adjetivo  $\text{pol ul}$  (muito) e pelo substantivo  $\text{frhh}$  (sagaz) e já presente na trama desde a *Ilíada* (XVIII, 108).

<sup>80</sup> Porém, não somente Odisseu como também Circe recebe de Homero o epíteto de  $\text{pol umhkanoj}$ . Isso ocorre, quando o herói, após retornar a Ítaca e retomar seu palácio, faz referência a uma qualidade de Circe, ao contar as aventuras de sua viagem a Penélope, e narra como as “*astúcias e mil artifícios de Circe*” o auxiliaram. Curioso é o fato de que Schüler traduz a palavra  $\text{pol umhkanijn}$  – o substantivo abstrato *ardiliosidade, astuciosidade*, pertencente à mesma família semântica do adjetivo  $\text{pol umhkanoj}$  – como *bruxarias* (SCHÜLER, 2008, p.311).

Medéia, na obra de Apolônio de Rodes (século III a.C.)<sup>81</sup>. Apontando que a *μητις* é um tipo de inteligência, aliada à astúcia, que os gregos nomearam e que é derivado direto da deusa Métis, assim nos diz:

...a manipulação e o conhecimento dos *farmaka* requerem a *μητις*. O nome de Medéia (*Mhdeia*) relaciona-se lingüisticamente com esse nome que evoca a deusa da sabedoria e da prudência, Métis, e que, segundo Chantraine (1990, p.699), aplica-se à inteligência prática, resgatando a dimensão do conceito de procedimento arduo, uma vez que incorpora a necessidade de uma ação decorrente de um determinado conhecimento. Portanto, Medéia tem em seu nome a marca de sua personalidade, ou seja, a de uma mulher cujas ações são resultantes de um conhecimento, seja na área dos *farmaka*, seja na potencialidade de seus conselhos (NASCIMENTO, 2007, p.21-22).

Indagações pertinentes podem perturbar os leitores da obra homérica – a *Ilíada* e a *Odisséia* – e fazê-los pôr em xeque a *μητις* de Aquiles e a *μητις* de Odisseu: por que este último herói se destaca como um *πολύμητις* desde a primeira obra? Não tem ele força, vigor e coragem como Aquiles, o melhor dos aqueus? Por que na construção de sua personagem (de Odisseu) a ênfase é posta sobre o fato de ser ele um herói cheio de ardis? De ser um herói que sabe falar a palavra certa na hora certa, que se utiliza da força do discurso para desvencilhar-se das situações de perigo em que se encontra?<sup>82</sup>

A resposta pode estar no contexto social de produção do *acontecimento enunciativo* (cf. MAINGUENEAU, 2001, p.6), isto é, no momento em que se dá a dinâmica do discurso narrativo das obras, ou ainda, nos elementos formais dos textos, na sua *tessitura*, nas teias e informações que são conhecidas da sua primeira comunidade receptora, a qual vai ouvi-los, através dos *aedos*, ou lê-los, na aristocracia ateniense em processo de letramento do século V a.C..

Com base nesta dinâmica da palavra no discurso e, a partir do enunciado dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, percebemos os vestígios observáveis do *acontecimento enunciativo*, os elementos do discurso narrativo e as circunstâncias nas quais foi produzido, sabendo-se que se mesclam, no texto homérico, referências imediatas ora à aristocracia dos *basileis* da estrutura palaciana existente nas civilizações pertencentes,

<sup>81</sup> Faz, ainda, o estudo etimológico do nome de Medéia, o qual tem em sua composição a raiz *mhd-*, do verbo *mhdōmai* (meditar, preparar, tramar, cuidar), que tem em sua base a trama ligada à realização do pensamento (NASCIMENTO, 2007, p.21).

<sup>82</sup> Situação emblemática é o episódio na caverna do ciclope Polifemo, diante do qual Odisseu denomina-se a si mesmo como *Ninguém* e fere o único olho do oponente, que sai gritando: “*Ninguém me feriu!*” (*Odisséia*, IX, 360-420).

segundo os estudos de Vernant, Finley e Scheid-Tissinier, ao Período Geométrico (900-750 a.C.), mormente na *Iliada*, ora a alguns elementos embrionários da sociedade e pensamento que nos apontam para a emergência da *pólis*. Na *Odisséia*, Nausícaa descreve a nova estrutura urbana da *pólis*, com a presença desse espaço público de convívio, a *agora*, tido como imprescindível:

“Αὐτὰκ ἐφ’ ἧ πόλιν ἰὼν ἐπιβῆμεν, ἠὰ περὶ πύργῳ  
 ὑψηλῷ, καὶ ὅνδε ἴμην ἐκείτῃ πόλιν ἦν,  
 ἰεθ’ ἴδ’ εἰσιὼν: νέε δ’ ὄον ἀφ’ ἱεῖσσι  
 εἰσὶν αἵ: πασὶν γὰρ ἐπίσθιον ἐστὶν ἐκείτω.  
 ἐνθα δὲ τ’ ἐστὶν ἄγορῃ καὶ ὄν Πόσιδ’ ἰόν, ἀφ’ ἱεῖσσι,  
 ῥ’ ὅτι σὶν ἰαῖσσι κατ’ ὤρουσ’ ἀγαυία.”

“Depois, quando a cidade alcançarmos, e sobre o muro  
 alto, um belo porto pois encontrarás [na] cidade,  
 estreito abrindo, as naus de um e do outro lado do caminho  
 vigiam; cada uma delas é coberta ajustadamente.  
 ali ambos, a ágora, o belo o santuário de Posêidon;  
 construídos nas pedras [e] fincados firmemente”.

(*Odisséia*, VI, 262-267)

Tendo por base o alvorecer da *pólis* como dado contemporâneo de Homero (século VII a.C.), percebemos o discurso narrativo da *Iliada* como híbrido, mesclando a esse dado elementos que remontam ao século XII a.C. Não há um momento exato em que se possa determinar a gênese, o nascimento, a formação da cidade como a conhecemos pelos documentos do Período Clássico, mas ela e seus elementos constitutivos são resultado de um longo e contínuo processo evolutivo. O surgimento da *pólis* não procede de uma ruptura ocorrida na Época Geométrica, entre os Períodos Arcaico e Clássico. A *pólis* vai-se formando de modo processual, e neste ínterim, a obra homérica, principalmente a *Iliada*, vai mostrando características desta transição, através do hibridismo presente em seu discurso.

Ao falar das realidades narradas nos poemas homéricos, que remontam às realidades palacianas do mundo micênico, a pesquisadora Neyde Theml identifica nas mesmas três dimensões, a saber: a poética, a fictícia e a histórica. Ela defende que as duas primeiras são históricas, já que o real e o imaginário se entrelaçam formando representações da realidade que, na maior parte dos casos, são compreendidas por aqueles que ouviram os poemas. Assim, a dimensão histórica dos mesmos pode ser compreendida através da análise crítica da significação, da função e das representações da poesia naquela sociedade de comunicação oral, na qual aquela, a poesia, preserva o passado da sociedade que apresenta. Os poemas homéricos, em sua dimensão histórica inserem-se no conjunto de fenômenos de mudança da

sociedade durante o VIII século a.C., quando a expressão da língua e da fala tiveram como resultado inovador a forma épica Assim, o poeta é aquele que desenvolve o discurso a partir do que percebe em sua época e sua obra, que é uma síntese dos movimentos sociais de seu tempo e tem uma significação histórica a partir do conjunto de relações estruturais dos elementos da sociedade em tela (THEML, 1995, p.147-148)<sup>83</sup>.

Os expedientes do texto homérico supra (*Odisséia*, VI, 262-267)” apontam para uma sociedade que prima pela negociação e pela força da palavra (VERNANT, 1987, p.), muito mais do que pela força física, o que corrobora para vermos, nas entrelinhas do texto, nos subterrâneos do discurso narrativo, o grande valor dado àquele que é um ῥήτωρ, isto é, um *orador*, que conhece bem a arte retórica – τεκνη\rήτορικη/ - e sabe aplicá-la. O herói Odisseu é um exemplo emblemático desse habitante da *pólis* emergente que já está em formato embrionário no contexto de produção da *Ilíada* e em desenvoltura maior na *Odisséia* (CAMPOS, 2003, p.15).

A sociedade receptora dos textos conhece o tipo de sociedade que Homero trata e identifica-se com esta. A sociedade descrita pelo texto homérico, mormente na *Odisséia*, é acompanhada por um sentimento de unidade, considerado como um conjunto de células, de divisões equivalentes de espaço que se combinam para formar um coletividade conceptual, a qual se pode perceber já no Canto II da *Ilíada*, ao explicitar o *Catálogo das naus*, na mesma extensão da noção de mundo habitado, o qual será chamado, após o século IV a.C., pelo nome de οἰκουμένη (MURRAY; PRICE, 1992, p.51).

## 2.2. O πολὺπλᾶν δι᾽ Ὀδισσεύ - o sofrido e divino Odisseu

Embora Odisseu seja caracterizado e apresentado na maioria dos trabalhos a ele referentes como um πολὺμητις, isto é, “pela sua astúcia, por seus ardis”, o texto de Homero vai lhe dedicar várias características que farão sobressair o seu corpo, um corpo forte e vigoroso, próprio de quem pertence à classe dos ἀριστοί, dos *melhores*. Odisseu possui todas as características físicas e éticas de um ἀριστος, de um nobre. O vocábulo, muito utilizado nos textos referentes aos estudos históricos e literários da sociedade ateniense do período clássico, já se encontra em Homero. Quando Agelau, filho de Damastor, diz a Telêmaco que seu pai não mais regressará, dá ao filho de Odisseu “um conselho bem intencionado”: diz-lhe

<sup>83</sup> Aqui retomamos o pensamento de Theml, citada no capítulo 1, p.14.

que se sente ao lado de Penélope e lha faça escolher *τιν ἀρίστον ἀνὴρ* (*Odisséia*, XX, 335)<sup>84</sup>, *um homem nobre*, em lugar de seu pai.

É interessante notar como o discurso narrativo do texto homérico é antropológico<sup>85</sup> e próximo de seu ouvinte-leitor, o qual passa pelas mesmas vicissitudes e derrotas humanas. Odisseu é um homem que sofre e Homero faz questão de demonstrá-lo. É exatamente o sofrimento que o torna um homem e um herói melhor. A título de cotejamento com outro momento histórico e conseqüente contexto social de produção, Jacques Le Goff, ao comentar acerca da visão relativa aos sofrimentos do corpo masculino e suas reações na Idade Média, recorre a Georges Duby, “o homem digno desse nome não sofre; em todo caso, ele não deve manifestar que sofre, sob risco de se encontrar desvirilizado, de retroceder, de ser rebaixado à condição feminina” (apud LE GOFF, J., 2006, p. 111-112).

*Πολὺν ἄν*<sup>86</sup> abarca o campo semântico de todo tipo de sofrimento, principalmente o físico. É importante destacar que o texto grego de Homero não trabalha com abstrações, de maneira que a ênfase recai fortemente sobre aquilo que é concreto, o qual se pode ver ou perceber com os sentidos (SNELL, 2005, p.2-4). Deste modo, já na proposição do tema da *Odisséia*, o autor deixa clara esta adjetivação específica do protagonista da trama como uma personagem que viverá suas peripécias às voltas (*τροφοί*), literalmente, com o sofrimento, principalmente físico. Criando um esquema visual, temos na *Odisséia* uma espécie de “moldura” que envolve a trama e que é construída (esta moldura) pelos versos relativos ao sofrimento de Odisseu, recorrentes também no final da trama narrativa.

Trabalhando com o texto grego e utilizando como técnica metodológica as grades de análise segundo o modelo de Frontisi-Ducroux<sup>87</sup>, saltam aos olhos informações pertinentes. O

<sup>84</sup> Tanto o adjetivo *ἀρίστον* quanto o substantivo *ἀνὴρ* (para nós abstrato, para Homero, concreto) são utilizados no texto homérico para designar o *valor do herói no ardor do combate e, igualmente, a excelência física e moral, o valor, a proeza*. Não é à toa que *ἀνὴρ* é, etimologicamente, pertencente ao mesmo campo semântico de *ἀρίστον* – *o melhor*. Esta excelência é um bem comum de toda uma linhagem em um pensamento aristocrático (BRIANT; LÉVÊQUE, 1995, p.420).

<sup>85</sup> A antropologia do texto homérico trabalha com a proximidade do herói ao homem comum, em sua força e fraqueza, o que ele representa para a coletividade e o que é na sua individualidade. Apesar de ser um *ἀρίστον ἀνὴρ*, Odisseu é um homem de muitos sofrimentos. É importante notar que o verbo *πλάττω* – aoristo passivo de *πλάττω* (sofrer fisicamente, ter grandes faltas, andar errante, vacilar) – já está presente nos versos iniciais da *Odisséia* - *αἰδρα μοι εἴνεπε, μουσα, πολὺ τροπον, ὄζμαλ' ἀπλάττω, ἐπει\Τροίην ἰθρὸν πτολὶ ἰέρον ἐβερσεν*., indicando “*os muitos sofrimentos pelos quais o herói passou...*” (*Odisséia*, I, 1-2).

<sup>86</sup> Vocábulo composto formado pelo adjetivo *πολύ* (muito, em grande quantidade) e pelo verbo *πλάττω* (sofrer, padecer fisicamente e intensamente).

<sup>87</sup> Na obra *Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne*, FRONTISI-DUCROUX (1975) cria vários quadros de ocorrências no texto grego com o vocábulo “Dédalo” e com os termos a ele relacionados para fundamentar suas pesquisas. Aplicamos ao *corpus* a mesma técnica metodológica da autora para fundamentar, não só este capítulo, mas toda a nossa pesquisa.

primeiro fato é a grande quantidade de ocorrências do epíteto *πολύτροπος* para Odisseu, logo após a *Telemachia* – isto é, a narrativa relativa ao seu filho Telêmaco, que intenta buscar o pai e é auxiliado pela deusa Atena. A esta busca são dedicados os quatro primeiros cantos da epopéia. A figura de Odisseu subjaz à narrativa – o herói está presente nas palavras e atitudes do filho, como se fosse um alterego ou um duplo.

A partir do Canto V e até o Canto XII, Odisseu toma a cena para si e temos os cantos de *νόστος*, isto é, os cantos de *regresso*. Do Canto XIII ao XXIV, ou seja, até o final da epopéia, temos para os cantos o designativo *Ἰθάκη* – o próprio nome relativo à ilha de *Ítaca*, para a qual o herói se destina e onde a trama é concluída. Nestes cantos de *νόστος* e em *Ἰθάκη* o sofrimento físico de Odisseu torna-se mais intenso, e, nos cantos que os antecedem, essa não é a preocupação do narrador<sup>88</sup>. É imprescindível compreender o uso e o valor do epíteto *πολύτροπος* para a construção da figura de Odisseu. Etimologicamente, o vocábulo refere-se, primordialmente, ao sofrimento físico, ao estado de quase morte, principalmente nos Cantos V a VII, nos quais há dez ocorrências do termo. Estas situam-se, nos Cantos VI e VII, como elemento constitutivo da expressão *πολύτροπος θεῶν Ὀδυσσεύς* – *o sofrido e divino Odisseu*. Tal expressão implica na pergunta paradoxal – quem é divino sofre? – e em toda a ambigüidade que perpassa o herói épico. Como Aquiles, Odisseu é ambíguo por natureza na construção do discurso narrativo. Concomitantemente, carrega no epíteto a semelhança com a divindade e o estado de pré-morte devido aos muitos sofrimentos pelos quais passou seu corpo, sua humanidade<sup>89</sup>.

As escolhas vocabulares do texto homérico para designar os muitos *tropoi* pelos quais Odisseu passa, entre navegações e naufrágios, apontam para as bases da arte da navegação grega, em uma cultura e em uma sociedade cujo conhecimento das técnicas de navegação são, com efeito, largamente utilizadas e muito bem desenvolvidas. Os trabalhos de antropologia social sobre as outras sociedades mostram que, acerca dos navegadores, os sistemas tradicionais do espaço conceitual podem ser complexos, e que as técnicas de navegação podem ter bases conceituais muito diferentes daquelas que contribuem para a tradição geográfica clássica (MURRAY; PRICE, 1992, p.47).

<sup>88</sup> Apesar de preparar o ouvinte-leitor desde o próêmio, apontando para o sofrimento físico do herói através da forma *πλήττει* no aoristo passivo do verbo *πλάττω*.

<sup>89</sup> *πολύτροπος θεῶν Ὀδυσσεύς* é a construção sintagmática para o epíteto de Odisseu nos cantos VI e VII. O vocábulo *θεῶν* relaciona-se com o intelecto, com a capacidade de astúcia de Odisseu, doada a ele por Atena, o que fica implícito. O adjetivo *πολύτροπος* refere-se à parte humana do herói, a parte sensível, sofrível e mortal dele. O narrador esclarece que o corpo de Odisseu é um corpo que padece e sofre, mas que regressará a casa, porém, antes do regresso, estará às voltas (*tropoi*) com a morte.

Após enfrentar o rio e suas intempéries como castigo de Posídon, Odisseu jaz cansado, quase morto, na terra dos Feaces, no momento anterior ao encontro com Nausícaa e suas amas<sup>90</sup>. O herói está exausto, vencido pelo cansaço e pelo sono. O narrador, neste momento, faz questão de tornar mais lenta a narrativa, como se estivesse parando e fazendo um *close* na cena, a fim de descrevê-la com a maior riqueza de detalhes possível, para que fique nítido o sofrimento físico de Odisseu, o que fundamenta a utilização demasiada do epíteto *pol upl av* ao longo da trama do Canto V em diante, precedendo a moldura do descanso merecido do herói nos Cantos VI e VII.

Analisemos a descrição nos trechos seletos dos versos do Canto V:

“...gouhat’ ekkāmye  
xeiḗaiv te stibaraiv...”

“...[do mesmo modo que] os joelhos se dobram,  
[assim também] os braços inflexíveis [de Odisseu]...”  
(453-454)

Tomando todas as palavras dos versos 453 e 454 e contextualizando o que acontece na cena, a tradução literária<sup>91</sup> mais próxima do original grego dar-se-ia da seguinte forma: *Cansado de tanta luta pelas bravas ondas, tanto as pernas quanto os braços robustos e inflexíveis do herói se dobram*. A pergunta que o texto grego suscita é: Como podem se dobrar (ekkamye) joelhos e braços que são inflexíveis (stibaraiv)?

A resposta mais adequada é que, fazendo pleno uso da antítese – figura de linguagem que relaciona dois elementos opostos, a fim de pô-los em ênfase – o narrador cria um jogo com os vocábulos gregos stibaraiv e ekkāmye para trazer à baila a força e a beleza da estrutura do corpo do herói em relação ao (ou em detrimento do) seu cansaço. O qualificativo para braços e pernas é o adjetivo stibaraiv, acusativo plural de stibarōiv – *forte, robusto, compacto, denso, firme, inflexível, o qual não se dobra* – ligado como predicativo dos objetos

<sup>90</sup> Se aplicarmos novamente a imagem visual da moldura ao texto literário, perceberemos no texto grego que o verso ωϛ οἱ μεν εἴηκα καθευθε πολυπλ αυ διεν Οδισσευ - *...ali tranqüilo descansava o sofrido e divino Odisseu* abre o Canto VI (verso 1) e fecha o Canto VII (verso 344), cantos nos quais é expressa a face mais difícil do νοστος de Odisseu. A narrativa começa e termina com a mesma estrutura sintática e semântica, e o verso em análise faz uma *inclusão literária*, isto é, demarca o início e o fim desse momento de tão grande sofrimento físico de Odisseu, dentro do outro momento, que perdurará até o fim da narrativa, com a chegada do herói à Ítaca. O termo utilizado para o descanso do herói é καθευθε (aoristo ativo do verbo καθευδω – dormir, recostar-se).

<sup>91</sup> Porque a que fizemos é uma tradução literal.

diretos *gounata* – *pernas* (ou *joelhos*, o que seria a melhor tradução para entrar no jogo antitético do narrador) e de *xeiῆαλ* – *braços* (ou *mãos*)<sup>92</sup>.

O verbo *εἰαμυε*, aoristo de *καμπτω*, é o segundo elemento importante na antítese criada pelo narrador. Significa *dobrar os joelhos, abaixar-se, encurvar-se*. *Καμπτω* é um dos verbos usados no texto homérico como eufemismo para o estado de pré-morte, como é o caso, neste trecho, de Odisseu. O mesmo ocorre nos textos descritivos da *Ilíada*, ao demonstrar os momentos de combate corpo a corpo, nos quais a morte é iminente, ou quando o dardo ou a lança já atingira o corpo do herói-guerreiro e a vida se encontra em seus últimos momentos<sup>93</sup>. A continuidade da descrição na ação narrativa apontará que o autor não porá em ênfase a morte iminente de Odisseu, e sim o fato de lutar por sua vida com todas as forças que ainda lhe restam, embora estas estejam se esvaindo do herói, o que suscitará o auxílio da deusa Atena<sup>94</sup>.

Continuando a análise temos:

*ωἰεε δεῖχροά παῖτα*,...

intumescida, pois, a pele do corpo toda [está]  
(455).

Odisseu está com toda a pele do corpo intumescida pelas águas do rio, que escorriam pela boca e narinas, ou seja, o herói está quase afogado<sup>95</sup>. Schüler faz a seguinte tradução: *A pele se levantava numa bolha só*<sup>96</sup>, mostrando que todo o corpo do herói estava comprometido. Tanto nossa tradução quanto a de Schüler designam o estado de pré-morte no qual Odisseu se encontra e tais escolhas vocabulares suscitam no leitor, no próprio momento da leitura, a produção da imagem feita pela alta capacidade descritiva do texto.

Outro dado importante é o fato de que Homero utiliza o vocábulo *χροά*<sup>97</sup> não para designar o corpo, mas *a pele do corpo*. O vocábulo *σωμα*, o mais conhecido e comum para a

<sup>92</sup> *Xeîr*, *xeirow* é a palavra utilizada para mãos, incluindo os braços. Este vocábulo, freqüentemente, é utilizado no texto homérico com um qualificativo típico para poder, força ou violência. Deter-nos-e-mos, aqui, em mais um exemplo na *Odisséia*, XII, 174, no episódio das sereias, no qual Odisseu trabalha com a dura cera para vedar os ouvidos de seus companheiros. Para realizar tal obra, Odisseu possui “braços possantes” (SCHÜLER): *xersi\stibarhsi*.

<sup>93</sup> É o que ocorre na *Ilíada* com o guerreiro Simoento, atingido por um dos Ájax. Aquele é comparado a “um álamo negro em um pântano [...], o qual, encurvado (*καμψη*), tomba e cai à margem do rio”.

<sup>94</sup> O verbo *tem*, ainda, o sentido de dobrar os joelhos em sinal de adoração, reconhecendo o deus adorado como superior, mas, em sentido figurado, *καμπτω* passa ao campo semântico de *fazer o curso da vida, morrer* (LACROIX; MAGNIEN, 1969, p.894).

<sup>95</sup> Tal informação corrobora a utilização do verbo *καμπτω* como uma escolha vocabular do autor no verso 453, devido ao universo semântico que o sintagma abarca.

<sup>96</sup> Não utilizando a forma tradicional de tradução para o vocábulo – *παῖτα* (*paiv* no acusativo) – todo(a).

<sup>97</sup> Acusativo de *χροά*.



tradução *corpo*, nos textos clássicos e helenísticos, e na *koiné* do Novo Testamento, é tardio no período arcaico. Tal vocábulo (σῶμα) ocorrerá em Homero designando *corpo morto, cadáver, carcaça*, e nunca o corpo ainda em vida, mesmo que este esteja próximo da morte. Aristarco de Samotrácia, filólogo alexandrino do século III a.C., que, junto com seu mestre Aristófanes de Bizâncio faz a crítica textual e a interpretação dos poemas homéricos, já vai apontar essa não utilização do vocábulo σῶμα como designativo para corpo vivo, e sim para cadáver, em Homero (SNELL, 2005, p.5).

Fechando essa pequena mostra da análise quanto ao sofrimento físico do herói Odisseu no Canto V, temos os seguintes versos:

“...ἀπνευστον καὶ ἄφραυδον  
κεῖται ὀδῖηπέλειον...”

“...sem sopro (de vida), sem fala,  
moribundo, [estava] esgotado...”

(456-457)

O narrador, após fazer uso de eufemismos e figuras de linguagem, aponta agora de modo claro, em forma denotativa, o estado do herói: todas as suas forças encontram-se esgotadas<sup>98</sup>. Odisseu está imóvel, sem fôlego e sem fala. Quem o vir, julgá-lo-á morto. A tradução literária pode se constituir aproximadamente da seguinte forma: *sem respirar, e sem falar, estando esgotado, caiu imóvel*. Recorrentes, o requinte e o excesso de detalhamento da narrativa de estado de pré-morte de Odisseu são concluídos neste verso, e faz com que o leitor da passagem possa facilmente visualizar todo o sofrimento vivido pelo herói (SCHÜLER, 1976, p.92).

Em *O historiador e as imagens*<sup>99</sup> Jean-Claude Schmitt traz à baila uma discussão quanto à diferença na aplicação metodológica de textos e de imagens por parte do historiador. Ele aponta que as estruturas da imagem fixa e da língua são totalmente díspares, pois a primeira *se impõe simultaneamente ao olhar em todas as suas partes* e a língua, *desdobra-se na duração, no tempo da frase e depois no discurso*. Deste modo, um texto evoca seus significados através da sucessão temporal das palavras; e a imagem, por sua vez, vai organizar

<sup>98</sup> O narrador conduzirá o ouvinte-leitor para o ápice da cena através da sucessão e da gradação dos fatos – até que este se depara com os vocábulos do verso 457 – *κεῖται ὀδῖηπέλειον*. A condução é feita através da construção sintagmática das palavras negativas que denotam o péssimo estado físico do herói (percebe-se por meio do prefixo ἀ-/ἀν- grego em ambos os vocábulos) no verso anterior (456): *ἀπνευστον καὶ ἄφραυδον* – *sem respiração e sem fala*. Os verbos *κεῖται* (3ª pessoa do singular do presente de *κεῖμαι*) – *estava imóvel, ferido, moribundo, inativo, inerte, morto* e *ὀδῖηπέλειον* (particípio presente de *ὀδῖηπέλειω*) – *estar esgotado* completam a cena.

<sup>99</sup> Capítulo dedicado à metodologia adequada ao uso das imagens pelo historiador (SCHMITT, 2007).

especialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente (SCHMITT, 2007, p.33-34). Homero ultrapassa os limites entre texto e imagem e a forma como cada um deve ser estudado e cria cenas, usando não a mera descrição, mas o próprio fluxo narrativo, no qual o espaço domina a ação<sup>100</sup>, percebido através do retardamento em relação a uma aceleração anterior e vice-versa<sup>101</sup> (SCHÜLER, 1976, p.94-95).

No Canto VII, uma escolha vocabular do autor corrobora o seu intuito na cena que acabamos de analisar. Tais escolhas apontam para aquilo que é socialmente constitutivo da linguagem, o que Eni Orlandi defende como consideração principal da sociolinguística (ORLANDI, 1996, p.98), já que, ao estritamente lingüístico, quando pensado concretamente, juntam-se premissas sociais, atitudes, convicções, que fazem parte do ato da linguagem, da comunicação (ORLANDI, 1996, p.103). Ao fim do Canto (VII), ao postar-se à mesa de Alcínoo e Arete para compartilhar a refeição que lhe é oferecida, e antes de contar com suas próprias palavras suas penosas peripécias, o herói é apontado pelo narrador no verso 230 como o  $\omega\theta\epsilon\lambda\ \epsilon\iota\beta\epsilon\tau\omicron\ \delta\iota\omicron\upsilon\ \omicron\delta\iota\sigma\sigma\epsilon\upsilon\ \text{-- o divino Odisseu que sofreu muitas faltas, o qual teve muitas necessidades}$ , associadas ao físico<sup>102</sup>.

O total estado de abandono, isto é, de não ser lembrado e de ter sua memória apagada, e, por conseguinte, de sofrimento físico no qual se encontrara Odisseu antes de ser achado por Nausícaa, a qual, diante de seus pais, o herói defenderá, fica registrado pelo narrador e só se fechará no fim do Canto VII (344)<sup>103</sup>. Desta feita, Odisseu não está esgotado pela bravia luta com o rio e com a ira de Posídon, mas pela lembrança de tudo aquilo que passara e por contá-la a Alcínoo e aos presentes, tornando-se *aedo* de si mesmo, presentificando e re-vivendo, através do seu canto, todo o sofrimento passado. Arete mandará preparar-lhe o aposento, a cama, e ali sim, *descansará o sofrido e divino Odisseu*.

### 2.3. O belo corpo de Odisseu se mostra: de proscrito a príncipe

<sup>100</sup> A exposição desta cena com a utilização da *bradiritmia* precede e fundamenta o que será dito de Odisseu nos cantos imediatamente subsequentes quanto à continuidade do uso em demasia do epíteto  $\rho\omicron\lambda\ \omega\theta\lambda\ \alpha\upsilon$ , ao sofrimento físico do herói e à sua necessidade de descansar o corpo.

<sup>101</sup> Isto é, o uso correlativo da *taquirritmia* e da *bradiritmia*.

<sup>102</sup> O verbo preposicionado  $\omega\theta\epsilon\lambda\ \epsilon\iota\beta\epsilon\tau\omicron$  – aqui na voz médio-passiva do pretérito imperfeito –  $\omega\theta\epsilon\lambda\ \epsilon\iota\beta\epsilon\tau\omicron$  –, vai significar *o que foi deixado como resíduo, aquele que ficou só, o que foi deixado em vida*.

<sup>103</sup> Em tal espaço fecha-se a imagem da moldura do sofrimento físico de Odisseu, com a repetição exata do verso que abre o Canto VI:  $\omega\lambda\ \omicron\theta\epsilon\lambda\ \epsilon\iota\beta\epsilon\tau\omicron\ \kappa\alpha\epsilon\upsilon\epsilon\delta\epsilon\ \rho\omicron\lambda\ \omega\theta\lambda\ \alpha\upsilon\ \delta\iota\omicron\upsilon\ \omicron\delta\iota\sigma\sigma\epsilon\upsilon\ \text{-- ...ali tranquilo descansava o sofrido e divino Odisseu}$ .

Em seus ensaios de cultura grega, Heber Lima (LIMA, 1996, p.139-140) diz-nos, em consenso com o pensamento dos helenistas pesquisados<sup>104</sup>, que *belo*, para os antigos gregos, é *aquilo que é agradável de se ver e de se estar perto*. É bom estar próximo ao belo. Por isso, para chamar alguém querido, assim os gregos se referiam a este: *Hó Kalliste!*<sup>105</sup> (Ó Belíssimo!). De certa forma, o vocábulo *belo* sofre alteração semântica e acaba se tornando parâmetro de coisas boas, agradáveis, maiores, excelsas.

A grande questão é que, na Atenas clássica, por exemplo, só pode ser identificado como belo quem está inserido nas categorias e no universo dos *afístoi*, isto é, *os bem-nascidos, os melhores*, aqueles pertencentes à aristocracia, os quais puderam, quando jovens, freqüentar o *gymnasion* (o *lugar dos desnudos*, já que era assim que os jovens treinavam nos *ginásios* e participavam das competições) e nele aprender as belas artes, letras e tudo o que desenvolve o espírito e a mente e, conjuntamente, modelar seus corpos através do exercício físico. Assim, o *gymnasion* é um lugar marcado como ambiente dos *afístoi*, portadores de belos corpos e, somente deles, em sua juventude, a fim de que sejam preparados para ocupar e freqüentar o seu real e específico lugar na sociedade em que se inserem.

Corpos belos como envoltório de uma mente sã e equilibrada, que se mostra através de um discurso diante do qual a arte de falar bem é explicitada, são as características do homem ideal grego, candidato à *kalokagathía* (*kalón kai agáthón* – adjetivos que designam, no texto homérico, a qualificação do nobre – *aquele que é belo e bom*, em todos os requisitos tomados como padrão na sociedade retratada por Homero). Platão, no Livro III da *República*, diz-nos que tal feito é algo maravilhoso e belíssimo de se ver, inigualável em prazer: “*Quando uma alma bela está em perfeita harmonia com uma bela forma [belo corpo], de modo que ambos pareçam um só molde, que outra visão mais bela pode haver para olhos humanos contemplarem?*” (PLATÃO, *República*, III, 402).

Como se pode perceber, não há coisa mais perfeita e desejável do que essa beleza física que exala, extravasa, transborda aquilo que está no interior da forma e é o belo reflexo externo da beleza interna do homem ideal grego, seja este o herói homérico representado pelo canto dos *aedos* do período arcaico ou o cidadão ateniense do período clássico, também digno de canto, pleno em suas funções *políades*. Partindo deste pressuposto, o corpo pode ser

<sup>104</sup> Tais como VERNANT, Jean-Pierre, JAEGER, Werner, AUBRETON, Robert, SNELL, Bruno, SCHÜLER, Donaldo, LESKY, Albin, FINLEY, Moses, MOSSÉ, Claude.

<sup>105</sup> Superlativo de *kalón* – belo.

simbolizado como o ponto de apoio do eixo da reflexão que liga o passado e o futuro (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.14).

No universo e no texto de Homero, Odisseu é o representante paradigmático dessa perfeição. Ele possui aquilo que para o herói homérico é o essencial: a beleza estética e humana (AUBRETON, 1967, p.33). E não só isso, o protagonista da *Odisséia* possui em si o que dele se espera como um modelo pedagógico dos *αἴστωι*, dignos de serem seguidos, pois cada sociedade elege certo número de atributos que configuram o que o homem deve ser, tanto do ponto de vista intelectual ou moral quanto do ponto de vista físico. Mais ainda, tais atributos distinguem-se em nuances segundo os diferentes grupos, classes ou categorias que toda sociedade abriga (RODRIGUES, 2006, p.48).

Dito isto, percebe-se claramente o valor do corpo do herói na trama épica de Homero. Para BRAUNSTEIN; PÉPIN (2001, p.42), o corpo é o verdadeiro herói da *Ilíada* e da *Odisséia*. Corpo masculino ligado ao combate e à glória, ele é também o meio de reconhecimento. Odisseu dá-se a conhecer ou é reconhecido por seu cão e por sua ama, ainda que esteja disfarçado. O corpo do herói é um meio de encontrar sua identidade em cada *τροπὸν* por que passa. O reconhecimento do herói, ainda, através do olhar direcionado (*olhar para*) ao seu corpo é a chave de leitura para entender como o *καλὸν* e o *αἴστωι* são adjetivos correlacionados, os quais criam conceitos interligados semanticamente no texto homérico. Por outro lado, nota-se, ainda, a força da antítese como figura de linguagem *sine qua non* para demonstrar a beleza do herói. Em dois momentos, Odisseu aparece como um proscrito da sociedade, porque seu corpo e sua aparência estão maltratados ou disfarçados pelo poder de Atena. Logo em seguida, ao ter sua aparência transformada, ele retoma sua posição de *αἴστωι*. Analisemos, portanto, tais trechos que compõem essa chave de leitura.

No primeiro deles, a figura de Odisseu é apreendida pelo olhar da princesa dos Feaces, Nausícaa, em dois momentos diametralmente opostos, porém no mesmo lugar – o cenário é a praia da terra dos Feaces. O fato ocorre no Canto VI, e aponta-nos a ênfase nas relações de poder através da beleza estética dos *αἴστωι*, mostrando o corpo belo do herói como elemento *identitário* de seu *status quo*. Segue-se o trecho:

“... *gumnoῖν περὶ εὐνήν...*”

“... estando ele nu...”

(VI, 136)

Ao retomarmos a cena do πολὺπλ ἄνδιερ Odisseu, perceberemos que o herói, após todo o sofrimento, está a salvo na terra dos Feaces. Nausícaa, por obra de Atena, vai até ele com suas amas e o encontrará completamente nu, portanto, sem ornamento nenhum. A palavra grega utilizada para nu é *gumnoV* – desnudo, a qual se encontra na expressão *gumnoV per e@h*, formada pelo participio do verbo εἶναι – *ser, estar* – e pelo adjetivo *gumnoV*, podendo significar *estando ele nu* ou *apesar de estar nu*. Ao vê-lo, Nausícaa o tem como mendigo e ordena as amas que lhe dispensem os cuidados necessários, pois, segundo a ordem de Zeus, devem ser acolhidos

“... ceἰνοἰτε ptwxoi”

“... tanto os estrangeiros quanto os mendigos.”  
(VI, 207-208)

Somente por isso Odisseu deve ser aceito e cuidado, pois o texto considera que, neste momento, o que o olhar de Nausícaa apreende é que o herói é um estrangeiro ou um mendigo enviado por Zeus e de cuja benevolência (a dela) necessita. Πτωχοί é a palavra designada ao *paupérrimo, àquele que não tem nenhum recurso*, e Odisseu está completamente desnudo. Sua pobreza pode ser justificada, porque ele não tem nada que sinalize a sua origem, a única coisa que traz em seu corpo são as algas do mar, ou seja, Posídon lhe levou tudo: os amigos, as riquezas, a identidade. Daí, a única coisa que Odisseu possui, neste momento, é a si próprio, é o seu corpo, completamente nu.

O corpo do herói, neste ínterim, transita em seu lugar próprio, aqui o encontro com Nausícaa na terra dos Feaces e, é criado, pela narrativa mítica ao herói dedicada, o seu *lugar antropológico* (AUGÉ, 2004, p.53-58). A praia da terra dos Feaces é o lugar onde se mostram, primeiramente, a fraqueza e as vicissitudes do corpo do herói, e, após o cuidado, os atributos de ἀφιστοV de Odisseu, enfaticamente em seu corpo, que deixarão Nausícaa fascinada a ponto de desejá-lo como seu marido. É interessante notar que não está em Ítaca a marca do *lugar antropológico* do herói identificado por sua bela aparência, mas, em primeiro lugar, no encontro com Nausícaa e em segundo com os Feaces, na assembléia. Nestes se desenvolvem os aspectos *identitário e relacional* do conceito de *lugar antropológico*. Por outro prisma, José Carlos Rodrigues aponta que este lugar – o corpo – é o ponto de convergência de fenômenos singulares, que põem em relação íntima a natureza orgânica e a natureza social do homem, onde a cultura e a natureza dialogam, onde o grupo e o indivíduo se interpenetram (RODRIGUES, 2006, p.50). Assim, se a aparência de Odisseu não é a de um

herói para quem o vê, sua identidade não pode ser esta, pelo menos neste primeiro momento, pois isto só ocorrerá após o cuidado de Odisseu com seu corpo.

Um fato que não pode ser deixado de lado é a escolha vocabular do autor para a palavra *corpo*, ao tratar de Odisseu nesta cena. A palavra utilizada é  $\chi\rho\omicron\upsilon\omega$  – *pele*<sup>106</sup>. A escolha presta-se para apontar o estado em que Odisseu se encontra – nu. Não se fala aqui do corpo como corpo forte, estando adjetivado, tampouco das suas divisões e relações enquanto estrutura corporal, mas a descrição é a de um homem que, despido de tudo, está em pele.

A cena é posta e paulatinamente Homero descreve, do tórax para cima, o corpo de Odisseu, ao se banhar e limpar a salsugem que se apegara a todo o seu corpo<sup>107</sup>. A cabeça do herói também é descrita, empastada da espuma do mar (verso 226)<sup>108</sup>. Toda essa descrição do cuidado de Odisseu com seu corpo e o pudor em não deixar as amas de Nausícaa tocá-lo torna-se imprescindível ao texto homérico. Assim como na sociedade retratada pelo autor, reconhecemos no nosso corpo e no das pessoas que conosco se relacionam um dos diversos indicadores da nossa posição social e o manipulamos cuidadosamente em função desse atributo, pois o corpo foi, é e sempre será objeto de cuidados (RODRIGUES, 2006, p.49).

Caminhando para o ápice, o trecho a seguir apresenta o momento em que Odisseu acabara de se banhar e de se vestir, e Palas Atena “entra em ação”<sup>109</sup>. A deusa torna o herói:

“*meizōnakt’ eisideîn kai pāssona...*”<sup>110</sup>

“O melhor e o mais digno de se olhar para...”  
(VI, 230)

O texto é tão rico em detalhes que descreve até mesmo como eram os cabelos de Odisseu:  $\omicron\upsilon\lambda\lambda\alpha\nu\ \eta\kappa\epsilon\ \kappa\omicron\mu\alpha\nu$  – *encaracolados cabelos longos*, os quais lhe caíam no *rosto*. Por conseguinte, obtém-se a tradução: *Caindo-lhe no rosto os longos e encaracolados cabelos*

<sup>106</sup> Há duas ocorrências seguidas (no nominativo no verso 220 –  $\chi\rho\omicron\upsilon\omega$  e no acusativo no 224 –  $\chi\rho\omicron\alpha$ ).

<sup>107</sup> O destaque, porém, está no dorso –  $\nu\omega\tau\epsilon\alpha$  – o qual se encontra no dativo (jônico) – o dorso *dele* (224-225) – e nas largas espáduas –  $\epsilon\upsilon\omicron\epsilon\lambda\alpha\nu\ \nu\eta\mu\omicron\upsilon\nu$  – o que já é elemento recorrente desde a *Ilíada*, para descrever o tórax dos guerreiros aqueus.

<sup>108</sup> Pela terceira vez, aparece a palavra  $\chi\rho\omicron\alpha$ , junto a  $\mu\eta\tau\alpha$ , subentendendo “todo o corpo” (227).

<sup>109</sup> Cf. tradução de Schüller do verso 229.

<sup>110</sup> Os sintagmas relacionados *meizōnakt’* – o *melhor* (comparativo de superioridade de *megav* – *grande, alto, importante*) e *pāssona* – o *mais corpulento, denso, espesso, grosso, forte* (comparativo de superioridade de *paxuv* – *forte, espesso, grosso*), ligados pela conjunção *kai*, apontam para a força e a beleza de Odisseu, a ponto de ser impossível deixar de olhar em sua direção. Para corroborar tal argumentação, a expressão *meizōnakt’ eisideîn* – o *mais digno, o melhor de se ver* – compõe-se do verbo *eisideîn* no infinitivo de determinação de *eisoraiv*. Essa construção, na língua grega, é utilizada aqui para reforçar e determinar o adjetivo, palavra principal do verso, e caracterizar a intensidade do *quanto* e *de que forma* Odisseu é digno de se olhar para, devido à preposição *ei* anteposta ao verbo *osivai*, lhe dar o sentido de direção. Assim, o herói Odisseu é o *mais belo, o melhor de ser visto, de ser olhado*.

(230-231). É importante notar que, nesta passagem, todas as informações dadas pelo narrador são relativas à aparência física de Odisseu, não havendo nenhuma relação semântica com sua  $\mu\eta\epsilon\iota\nu$ , sua astúcia, e tampouco com sua origem, ou seja, Nausícaa, somente pelo que contempla, o toma como um  $\alpha\iota\sigma\tau\omicron\nu$  e o deseja como marido para si<sup>111</sup>.

Assim como possui relevância no texto homérico, o corpo do homem estará no centro das representações artísticas de imagem fixa dos gregos antigos. A pergunta de Plotino em *Enéadas* encontra eco na afirmação supra: “*qual é o princípio que, presente em um corpo, produz nele a beleza? O que é que emociona o espectador ao vislumbrar os corpos, o que o atrai, o prende e encanta o seu olhar?*” (apud. BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p. 32). O que fez a princesa Nausícaa tomar o aspecto de Odisseu como o de um nobre e desejá-lo como seu marido? Certamente aquilo que o seu (de Nausícaa) olhar pôde apreender. Este trecho, em relação de oposição àquele imediatamente anterior, denota que a aparência é tudo. Odisseu modifica-se totalmente por ter cuidado de seu corpo. Nesse ínterim, mesmo que a princesa Nausícaa não conheça nada do herói, o aspecto deste é tão belo que Odisseu se torna digno de ser seu marido, com todas as características de que precisaria para ser um nobre.

Desta forma, o corpo de Odisseu o identifica como  $\alpha\iota\sigma\tau\omicron\nu$  e ele passa a ser a representação de sua classe. Indo além, o herói pode vir a representar a *pólis* emergente, partindo da premissa de que, embora o corpo das pessoas seja tomado como referência para se entender o passado, ele é mais do que um catálogo histórico das sensações físicas no espaço urbano (SENNETT, 1997, p.15). Na beleza corporal do herói estão contidas as idiossincrasias físicas que, na própria natureza do corpo humano – necessariamente incoerente e fragmentada – contribuíram para gerar direitos e dignificar as diferenças” (SENNETT, 1997, p.23).

Os princípios estruturais da sociedade homérica, como em qualquer sociedade, reproduzem-se no corpo humano, de maneira que este é socialmente concebido, e a análise da sua representação social oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura da sociedade grega arcaica (RODRIGUES, 2006, p.48). Odisseu, passando de proscrito a nobre, é o emblema exato do conceito desenvolvido supra.

---

<sup>111</sup> A riqueza descritiva do narrador e a escolha vocabular do autor pelo termo mais adequado percebem-se também neste trecho, no qual não é usada a palavra  $\kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\eta$  (*cabeça*), e sim  $\kappa\alpha\tau\eta$  (*rosto*),  $\kappa\alpha\tau\omicron\nu$  – genitivo singular de  $\kappa\alpha\tau\eta$  (jônico) e  $\kappa\alpha\tau\alpha$  (ático), para mostrar que os cachos do cabelo de Odisseu estão sobre o rosto, e são *tais como a flor do jacinto*, reforçando-lhe ainda mais a conotação de algo belíssimo de se ver, e se formos mais ousados, até mesmo um toque de sensualidade na cena, a fim de reforçar a utilização do verbo  $\epsilon\iota\sigma\tau\alpha\omega$ , como se Nausícaa fosse impelida a *olhar para* Odisseu, tal é beleza que o corpo e o rosto do herói manifestam.

O narrador, então, intervém na cena e reforça ainda mais a atração do olhar de Nausícaa para Odisseu. Através do processo de símile, o narrador apropria-se de uma imagem para mostrar o que são o corpo e a aparência de Odisseu, estabelecendo, para isso, uma comparação:

“*wθ d' oβe tiv xrusōn perixeutētai aθru/rw aθhr  
idriv, o# #faistov dedaen kai Pal la v θqh h h  
teknhn pantoihn, xariēnta de vrga tel eiēn...*”

“do mesmo modo como põe sobre a prata lâminas de ouro o artista  
perito, por Hefestos e Palas Atena instruído,  
o qual esculpe, com toda arte, obras maravilhosas com as mãos...”

(232-234)

O corpo de Odisseu é, então, um conglomerado de tudo o que há melhor no mundo. Como faltaram ao poeta recursos para comprovar, em detalhes, o que era o corpo de Odisseu, ele transforma esse detalhamento na obra de um grande artista, o qual foi instruído pelos deuses. Este artista não é qualquer um, mas o *aθhr idriv* – *sábio, instruído, hábil*, porque, além de conhecer todas as técnicas, foi ensinado por dois deuses cuja sabedoria é icônica. Sua obra, por conta disso, é maravilhosa. Ainda, em detalhes, seu corpo é tão belo e perfeito em formas que a comparação se complementa nos materiais que o artista perito utiliza em seus trabalhos, isto é, os metais mais preciosos de sua época para os adornos – ouro e prata – objetos que possuem o poder de ampliação da beleza do corpo. Note-se que, nesta passagem, armamentos de guerra, que se compunham de ferro e bronze, metais também tidos como preciosos neste contexto social de produção, mas de menor valor que ouro e prata, não são sequer citados. É válido lembrar que estamos bastante afastados do tema da *Ilíada*, embora tenhamos figuras do ciclo troiano; no entanto, o alvo e a idéia dominantes agora são a paz, por isso, tudo que se refere à guerra passa a tomar assento em segundo plano (PEREIRA, 2006, p.87).

Logo após, Atena envolve o herói, deixando-o ainda mais belo:

“*wβ afa tw-ka tekeue xarin kefal h=te kai wθioiv  
eβt' eβeit' aθaheuqe kiwn eβiqiēa qal aβshv  
kal lei kai xarisi stil bwn.*”

“por conseguinte, [a deusa] revestiu-lhe de graça tanto a cabeça quanto os ombros  
afastando-se dali, assentou-se na praia marinha  
resplandecendo com beleza e graça.”

(235-237)



Ela o torna um homem resplandecente de graça e beleza<sup>112</sup>. Diante de tanta beleza, e a partir dessa reconstrução de imagem, Nausícaa fica pasma e percebe que está diante de um herói. E diz:

“prosten meñ gaκ dh/moi aēkel iov deat’ einai,  
nu# de\qeoisin eðike, toi\oucanoh euouh exousin.”

“antes, em verdade, a mim pareceu-me indivíduo vulgar ser  
agora, porém, vejo-o como um dos deuses, que tem sua casa no Olimpo.”  
(242-243)

Os elementos temporais *prosten meñ* e *nu# de\são* são marcas formais do texto que resumem todo o Canto VI até então. Reforçam, no jogo passado/presente, a antítese causada pelo *descuido* e pelo *cuidado* com o corpo. O primeiro faz Odisseu parecer um mendigo e o segundo torna-o semelhante aos deuses. E por sê-lo – semelhante aos deuses – o herói é tão digno que, mesmo sem ter nada para dar como dote, seria sorte de Nausícaa tê-lo como marido, cuja fala fechará este bloco e significará “*ah... se ele fosse chamado<sup>113</sup> de meu marido*” (VI, 244).

A figura de beleza, no texto da *Odisséia*, é associada à vida, e a da não-beleza, à morte, e não só a morte física, mas à morte social, como podemos continuar exemplificando através de Odisseu. O mendigo é um morto social, ele não possui valor na sociedade. Quando Odisseu chega, senta-se próximo à fogueira (VI, 150), nas cinzas, pois é um morto social. O pior lugar na sociedade é dele, o do estrangeiro e do mendigo. Só que o mais sábio dos homens, um velho, sabe que não é bom que um estrangeiro se sente no chão, por isso ofereceu-lhe a poltrona, pois o herói pode ser um deus metamorfoseado.

No segundo exemplo, o olhar direcionado a Odisseu parte de todos os chefes e conselheiros dos Feaces, reunidos na assembléia convocada por Alcínoo para falar “do estrangeiro que chegara a terra”:

“deu# aē, Faihkwn hēhtorev hōmedontev,  
eiθaθorhñ iθai, ofra ceihoio puhsqe,  
oθ nebn Al kinobio daiθronov iθeto dwma  
póhton eþipl agxqeiv, demav aqanatoisin oθoiev.”

“Ide, Feaces, conselheiros e guias do povo [que sois],  
para a assembléia, a ágora, conhecer o estrangeiro,

<sup>112</sup> Os vocábulos adjetivos no dativo – *kal lei kai\varfisi* – significam que Odisseu estava pleno de beleza e de graça, infundidos pela deusa tanto em sua cabeça quanto em seus ombros. Note-se que *kefal h=te kai\wmoiv* – a cabeça e os ombros – são elementos recorrentes no texto, pois são modelos de partes do corpo masculino que se destacam diante do olhar alheio.

<sup>113</sup> O vocábulo utilizado é *kekl hmehov* – participio aoristo passivo do verbo *kl eivw* – *celebrar, chamar, nomear*.

o qual é o novo hóspede de Alcínoo, o prudente, [e que mesmo] depois de lançado no mar e tendo sofrimentos sobre si, [seu] aspecto é semelhante aos deuses imortais”.

(VIII, 11-14)

Eis a reação dos Feaces e do narrador, diante do porte e da beleza de Odisseu:

“πολλοὶ δ’ αἴψ’ ἐφ’ ἑστάντο ἰδοῦντες  
 υἱὸν Λαέρταο δαιμόφρονος· τῷ δ’ αἴψ’ ἀγῆσθη  
 ῥῆσπις ἦν κατεκευε χερσὶν κεφαλῆ τε καὶ ὤμοισιν  
 καὶ μὲν μακρότερον καὶ πασσόνα ῥῆκεν ἰδέσθαι,  
 ὡς κεν Φαίηκῆσι φίλον παῖτῆσι γένοιτο  
 δεινὸν τ’ αἰδοῖσθαι τε καὶ ἐθέλειν ἀεὶ ἰδούσῃ  
 πολλοῦ, τοῦ Φαίηκευ ἐπειρήσαντ’ Ὀδυσσεύ.”

“O porte do sábio filho de Laertes enchia de admiração olhares espantados. Ao toque dos dedos graciosos de Atena cabeça e ombros esplendiam. E maior e mais robusto erguia-se entre todos o corpo de Odisseu. A imagem dele impressionava a todos os Feaces, tanto que era admirado, respeitado, capaz de se destacar em todas as provas que a ele submetiam.”

(VIII, 17-23)

Ao corpo aplicam-se crenças e sentimentos que estão na base da nossa vida social e que ao mesmo tempo não estão subordinados àquele diretamente (RODRIGUES, 2006, p/48). Para tanto, temos o exemplo acima de Odisseu entre os Feaces.

Já que toda apreensão nessa sociedade é feita através do olhar (VERNANT, 2002, p.407-409), Nausícaa viu Odisseu e primeiramente julgou-o como mendigo. Pela segunda vez, olhou-o, e o teve como semelhante aos deuses. Do mesmo modo ocorreu com os Feaces, que ficaram impressionados com a figura do herói. Que compreensão foi essa? Só pelo olhar. Na sociedade homérica, o indivíduo é o que o outro vê (VERNANT, 2002, p.407). Tal fato se dá para reafirmar os atributos da identidade de cada um, no caso aqui de Odisseu, perpassando principalmente por seu belo corpo e aparência, descritos detalhadamente pelo narrador e pelas falas e gestos de Nausícaa. Este corpo possui uma peculiaridade, um “lugar” a que cada um é destinado a estar e possuir por direito. A identidade de alguém só é reafirmada e se torna real a partir da alteridade, deste que é diferente daquele (AUGÉ, 1999, p.140-141).

Vejamos a identidade de Odisseu diante daqueles que representam sua alteridade. No primeiro exemplo, o que Nausícaa vê é um corpo, no qual as proporções são exatas. Rosto, cabelos, tórax, ombros, braços, pernas, tudo está em perfeita harmonia e chama a atenção da princesa. No segundo, são os chefes dos Feaces que se impressionam com a robustez e a beleza do corpo de Odisseu. Isso implica dizer que não importa de quem é o olhar daquele

que vê, se o objeto contemplado é belo e digno de ser olhado (εἰς ὄραμα – olhar para). A beleza do corpo está, antes, nas proporções, pois “*a beleza reside na relação, não entre os elementos, mas entre as partes, quer dizer, entre um dedo e outro, entre os dedos e a palma da mão, entre a mão e o antebraço, entre o antebraço e o braço; ela reside numa relação recíproca de todas as partes do corpo*” (apud. BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.16).

Ao trânsito do corpo de Odisseu nos dois exemplos analisados filológica e sintaticamente neste capítulo é perfeitamente plausível a aplicação do conceito de *lugar antropológico* demarcado como *relacional* (AUGÉ, 2004, p.54), já que a criação deste se dá dentro do espaço social do herói, mapeável por meio de seu diálogo com Nausícaa, para que se dê a sua entrada no palácio de Alcínoo e, ainda, na oportunidade que lhe é dada – a Odisseu – de se apresentar na assembléia dos Feaces, lugar de passagem ou reunião (cf. Augé), ter a palavra, destacar-se, tanto por sua aparência quanto por sua habilidade ao contar suas aventuras, o que a todos chama a atenção e, ainda, passar pelas provas que lhe são postas como desafio e vencê-las diante de todos, despertando o temor e a admiração destes.

Por último, é válido retomar a idéia de que, apesar dos cantos de νόστος e do lugar de pertença de Odisseu ser Ítaca, o *lugar antropológico* do herói demarcado na obra desde o seu início, são uma ligação semântica entre os τροποι e τοποι, reforçando muitos lugares e ambientes freqüentados por Odisseu e marcados pela relação antitética ou diferencial de seu corpo (com o de Nausícaa ou com os dos Feaces) nos exemplos vistos, os quais são pontos de intersecção, lugares em as personagens se cruzam. Tais elementos não são noções independentes, pelo contrário, superpõem-se. Assim, o espaço dado ao corpo pode ligar outros corpos entre si ou pelo menos passar por eles. É possível, ainda, estabelecer no corpo esse espaço antropológico, pois, *o próprio corpo humano é concebido como uma porção do espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos* (AUGÉ, 2004, p.58).

Voltemos ao que está registrado na epígrafe deste capítulo. Ela demonstra o terceiro exemplo, no Canto XVI, que reitera a beleza do corpo de Odisseu. A deusa Atena, ao cuidar do corpo do herói, não só o deixará belo, mas também o rejuvenescerá, de modo que seu próprio filho, Telêmaco, não o reconheça e o julgue como um deus a visitar-lhe, tal é a beleza do porte de Odisseu. Assim como fez Telêmaco, nós classificamos as pessoas quanto à aparência, fazendo delas “deuses gregos”, ou, diametralmente opostas, “pessoas humildes”, habilitando-as ou não a determinados empregos e a freqüentar certos lugares. Do mesmo

modo, isto é, a partir da apreensão do nosso olhar, surpreendemo-nos quando uma pessoa bem apresentada é identificada como transgressora das normas sociais ou considerada criminoso (RODRIGUES, 2006, p.49), porque unimos a boa aparência e a beleza corporal do outro àquilo que é bom, e, ao feio tratamos com repulsa, julgando-o como aquilo que é mau.

#### 2.4. O cuidado e a preservação de uma bela vida e a manutenção da memória

Desde os primeiros versos da *Odisséia*, percebe-se que o seu protagonista é um herói que tem como premissa manter a sua vida e a de seus companheiros a todo custo. Tal fato implica, necessariamente, manter viva – literalmente – a memória, já que neste binômio – vida e memória – está presente uma chave de leitura na trama narrativa da epopéia.

Construindo um paralelo entre a *Iliada* e a *Odisséia*, percebemos que a primeira obra aponta para a manutenção da memória através da capacidade do guerreiro em tirar a vida de seus oponentes e ter, como coroamento de sua bela vida, uma *bela morte*. A opulência dos funerais dos heróis demonstrada em cada rito nada mais é do que a confirmação de que sua vida e sua morte foram belas. Já a segunda obra, em relação de oposição à primeira, aponta para o cuidado com a vida, para que a própria memória seja conservada.

Desde a *Iliada* encontra-se a preocupação em se relatar detalhadamente os fatos do passado, com a incumbência e a urgência de transmiti-lo às futuras gerações (HORNBLLOWER, 1996, p.7). A oração de Heitor, próximo da morte, é que ele não morra sem glória, mas que deixe como memória algum grande feito para ser dito e ouvido pela posteridade (*Iliada*, XXII, 304,305). Deste modo, a própria referência da obra poética de Homero está aqui implícita: de fato, o clamor para a posteridade é do poeta, e a oração de Heitor, dita organizadamente, é o cumprimento do tempo do poema recitado ou lido (HORNBLLOWER, 1996, p.8):

“ nu# au]te/me moi#a kixahei.  
Mh`ma\ a spoudi/ge kai`a] eiw# a]ol oimhn,  
a]l a`mega r#av ti kai`e]somehoisi puqestai”

“...Agora a Moira colhe-me. Não quero vil  
e sem glória morrer. Algo de grande quero  
aos vindouros legar”.

(*Iliada*, XXII, 304-306)

Deste modo, o poeta, de fato, mesmo que registre em grande quantidade de versos a morte que tudo dissipa, preocupa-se com a memória dos heróis. Ele, o poeta-narrador, faz um

definitivo clamor de que aquilo que ocorre em seu tempo seja um legado para a posteridade, e nesse mister a fala de Heitor, ao morrer às mãos de Aquiles apontando para o desfecho da obra, é uma espécie de alterego do poeta, pois cumpre não só o tempo do poema, o qual será dito ou lido, mas aponta para o futuro, para as gerações vindouras (HORNBLLOWER, 1996, p.8).

Na *Odisséia*, é finda a guerra, isto é, o *locus* propício para a obtenção da glória já não existe mais. Odisseu está nas aventuras, nos meandros dos *tropoi*, buscando sobreviver para voltar para casa. Nesse sentido, a sua sobrevivência é deveras importante – e é exatamente neste momento que este segundo texto homérico dialoga com o primeiro quanto ao ideal de *bela morte*: assim como o herói iliádico, ao sofrer a *bela morte*, consequência direta de uma bela vida, cheia de batalhas travadas e vencidas, atrai para si uma bela memória, Odisseu, o herói da vida, não pode morrer perdido, sem que ninguém saiba da sua história.

A luta do herói se dá de modo tão intenso, porque ele é a única testemunha da própria história, a tal ponto que, ao ouvir Demódoco “cantar” suas aventuras, toma a palavra, emocionado, e torna-se aedo de si mesmo, a fim de manter viva sua memória (*Odisséia*, VIII, 482-587, IX, X). Esse fato – a conversão do herói em narrador de suas próprias aventuras – o que ocorre com Odisseu – é um expediente literário estranho à *Iliada* e completamente novo (SCHÜLER, 2007, p.7), no qual narrador e protagonista assumem o mesmo papel na trama por alguns momentos do texto.

Nesse contexto, o conceito de memória como elemento de imortalização do herói une as duas obras, pois é preciso, a todo custo, evitar que, tanto o morto como o vivo se percam e a sua memória com eles. Um adendo relevante e momento crítico para a manutenção da memória de Odisseu para as futuras gerações: se o herói se deixasse tornar divindade ao lado de Calypso, aceitando a proposta desta para ser imortal, deixaria também de lado a memória humana. Deixaria de ser homem, mortal. Ele não viveria o *νόστος*, não voltaria para casa, jamais contaria sua história para os Feaces e Homero não teria narrado as suas aventuras.

Toda esta movimentação em torno da memória – *μνημόσυνη* – e da verdade – a *'αληθεία*, aquilo que não se deve esquecer –, ocorre no decurso do tempo apresentado no poema: uma ação verbal, cujo aspecto é sempre um presente contínuo. Por sua vez, a memória oral trata fundamentalmente do presente. Ela capta e recolhe o que está sendo feito ou o que é apropriado para o momento presente. É ela que registra as instituições do presente, não do passado. O momento da memória é o aqui e o agora. Sempre. Não é provável que ela remonte

em busca de pormenores mais além da geração dos avós [do sujeito], e talvez nem tão longe vá em sociedades com pequena expectativa de vida, como as da Antigüidade. O que ela preserva do passado é parcial e incidental, e é a fantasia, representada pelos grandes e potencializados feitos dos heróis, que lhe dá coerência, como sucede com o horizonte micênico erigido nos poemas homéricos (HAVELOCK, 1996, p. 30).

Assim, o texto homérico, por ser um texto híbrido no que diz respeito às características da sociedade presentes no discurso narrativo, não possui coerência em sua datação, mas estabelece uma datação interna que olha para o passado e procura retratá-lo e presentificá-lo, a todo tempo, para que tais informações sejam passadas a outras gerações (HAVELOCK, 1996, p.19). Na verdade, unida ao hibridismo do texto homérico, que ora aponta para a hierarquia palaciana dos basileus micênicos e ora para a emergência da polis principalmente nos moldes atenienses, há em questões historiográficas, a questionada ‘parcela do real’ que a poesia homérica, como qualquer obra literária, contém em si (MOSSÉ, 1984, p.19-21). Os estudos historiográficos gregos demonstram que a preocupação de Homero não é descrever fatos como um historiador, e sim narrar fatos com a intenção de que os mesmos, à maneira de um *aedo*, fiquem guardados na memória de seus ouvintes-leitores (HORNBLLOWER, 1996, p.9).

A questão lingüística explícita no texto também aponta para o legado às gerações vindouras. As escolhas vocabulares, as repetições, os neologismos, os temas recorrentes e a artificialidade da língua criada por Homero são dados que chamam a atenção do ouvinte-leitor e fá-lo-ão lembrar-se de tais fatos. Neste aspecto, torna-se relevante notar que se acha na língua homérica uma mistura peculiar dos dialetos ático, jônico, arcado-cipriota e alguns arcaísmos sem flexão conhecida, porém Homero ignora o dórico totalmente. Um fato que explica essa ausência é o refúgio dos aqueus na Ásia Menor, sob a pressão dos dórios (AUBRETON, 1968, p.62). A beleza do corpo, em Homero, é, também, uma questão de memória. O herói/ o homem grego representado no texto homérico é aquilo que é apreendido pelo olhar do outro, e assim é avaliado socialmente (VERNANT, 2002, p.407). Neste sentido, o corpo, fonte de identidade, de uma memória e de uma história, cria para si nesta sociedade o *lugar antropológico histórico* (AUGÉ, 2004, p.53) a partir do momento em que pertence ao seu próprio *status quo*, nesse momento histórico – a sociedade representada por Homero, com todas as suas especificidades e hibridismos, a qual difere historicamente das sociedades concebidas na Grécia dos períodos Clássico e Helenístico. Rupturas e permanências dar-se-ão,

e tanto os ritos fúnebres – como visto no caso de Pátroclo<sup>114</sup> –, quanto a forma como se dão as normas da assembléia na *ἀγορά*/são específicas em cada momento histórico. Quanto à representação do corpo, tornar-se-á mais próxima da divindade no Período Clássico e, sucessivamente, mais sensual e humana no Período Helenístico.

Uma interrogação vem à baila: como registrar a realidade dos fatos sem que o texto se perca? Apontamos algumas respostas. Uma das formas é trabalhar com um texto que retrate a alma humana, num jogo temporal passado-presente. Por isso, a série de *τροφοί* (*voltas*) e de *τοποί* (*lugares*) pelos quais Odisseu passa não é nem uma geografia do Mediterrâneo, nem uma narrativa de viagem e muito menos um inquérito etnográfico. Ela põe em pauta o problema do *νόστος*, do retorno, pois aquilo em direção a que Odisseu avança é o seu próprio passado, o que lhe é humanamente acessível, memorável e digno de ser cantado/ narrado (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.43).

Outra forma é unir o maravilhoso, causador de espanto no ouvinte-leitor, à realidade, no mesmo jogo temporal passado-presente. Assim, encontramos na *Odisséia* um grupo de histórias mais antigas, cheias de elementos fantásticos, como os episódios dos Lotófagos e do Ciclope, no Canto IX; da Ilha dos Ventos e da Ilha de Circe, no X; a evocação dos mortos, no XI; as Sereias, Cila e Caríbdis, e a ilha onde pastam os rebanhos de *Βλήϊον*, o Sol, no XII. Tais histórias, inseridas no aspecto maravilhoso da trama narrativa, são opostas às decorridas na terra dos Feaces, na Esquéria, as quais estão repletas de traços de realidade quotidiana e presente naquela sociedade (PEREIRA, 2006, p.92).

Assim como a apreensão do belo corpo do herói, digno de se olhar para (*εἶσοραῖν*), é feita pelo outro, pelo que vê, a poesia épica grega é, em sua forma e substância, orientada também para o outro, assim como toda obra literária pressupõe um *leitor ideal*<sup>115</sup>. Ela – a épica grega – supõe uma audiência, um público externo à pessoa que fala (o *aedo*), um ouvinte, parceiro na poesia, o qual subjaz ao texto. Tal fato mostra-se, porque a poesia foi criada nas sociedades de comunicação oral, as quais possuíam latente essa “orientação para o outro” (HAVELOCK, 1996, p.28).

Na manutenção e perpetuação da memória reside o princípio da *kalokagathía*. Este belo corpo (definido mormente por *καλόν*), digno de ser lembrado, é o envoltório e lugar de

<sup>114</sup> Vide capítulo anterior.

<sup>115</sup> *Leitor ideal* ou *leitor imaginário* é um conceito desenvolvido por Humberto Eco a fim de designar para quem o autor escreve, ou seja, com quem ele – o autor – “conversa” quando escreve um texto. O exemplo mais claro e clássico dessa “conversa” com o leitor na Literatura Brasileira é o de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

pertença de uma bela alma, de uma moral e uma consciência elevadas (*αἰσχρολογία*), equilibradas e submissas ao *metron* desta sociedade que as assiste, que as vê. Com isso, a busca da honra por intermédio da ação é o princípio fundamental dessa concepção heróica de vida. O homem grande é aquele que apresenta tantas qualidades de espírito como de corpo e essa assertiva incide sobre a concepção que o homem grego tem de si mesmo e das obrigações que ela implica (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.43-44). Os próprios deuses, como humanos potencializados, possuem na *Odisséia* um comportamento distinto, donde se encarna também outra concepção tanto do heroísmo quanto da moralidade, da qual Odisseu é o paradigma (GRIFFIN, 1980, p.14).

O corpo deste herói, e o lugar de todas as suas tentações, acaba por repeli-las e afirma-se constantemente na obra de Homero, restabelecendo a distância que o separa tanto dos animais quanto dos deuses (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.43). Odisseu sabe *quem* ele é e isso valoriza – ser humano. Segundo François Hartog, o herói sabe que não é um deus e não aceita sê-lo, quando da investida de Circe e adquire esse domínio fazendo triunfar a sua recordação contra todas as tentações do esquecimento para acabar em um retorno à normalidade, à sua aceitação deliberada da condição humana (apud. BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.43).

Em Homero, a oposição corpo-alma não existe, já que *σῶμα* designa o *corpo do herói caído*, o cadáver<sup>116</sup>, e *ψυχή* a alma, por sua vez, a parte do corpo, do sopro vital naquele infundido (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.16). Odisseu é belo e digno de registro na memória coletiva do povo, porque reúne em si características que o tornam belo e paradigmático no texto. Ter um corpo belo e são depende antes de uma profunda serenidade em perfeita correspondência com a harmonia do universo. Por esse motivo, o culto ao corpo foi ligado a uma atividade religiosa. Por ele – pelo corpo – os homens assemelham-se aos deuses e através destes o podem proteger. Assim, um corpo belo resulta, primordialmente, de um equilíbrio interior da paixão e da razão, segundo um domínio de si que sabe respeitar a medida, o *metron*, e recusar o excesso, a *ultriv* (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p.17-18).

O cuidado que Odisseu devota aos deuses e a seu corpo e, conseqüentemente, à sua vida, fundamenta sua atitude de se perpetuar na memória coletiva do povo<sup>117</sup>. Os estudos

---

<sup>116</sup> Vide p.14.

<sup>117</sup> Em relação de complementaridade e de oposição direta à falta de devoção para com os deuses e à falta de cuidado que Aquiles tem com seu corpo, com sua vida, ao lançar-se para a morte em seus combates individuais,



antropológicos de José Carlos Rodrigues sobre esta apreensão do corpo como paradigma de força e principalmente de beleza para a sociedade na qual [o corpo] está inserido, mostra-nos que, se considerarmos todas as modelações que o corpo sofre, constataremos que ele é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito (RODRIGUES, 2006, p.62). A sociedade representada por Homero na *Odisséia* valoriza o corpo, que tão forte e belo, *suportou tantos males* (πολυπλᾶν) e os venceu, e, da mesma forma, valoriza o que mobiliza este corpo, o que o faz vencer tais males, *utilizando-se de todos os artifícios possíveis para consegui-lo* (πολυμητιν / πολυμηχανον).

De acordo com os parâmetros históricos e literários que se nos mostram, é imprescindível a necessidade de o nobre (αριστος) possuir um belo corpo. Sobre esta base – força, coragem e perfeição física – foi construído e mantido o *status quo* daqueles que tinham o poderio e a supremacia sobre os menos favorecidos em seus corpos. Não é por acaso que os heróis homéricos são guerreiros e são tão fortes e belos que se tornam semelhantes aos deuses (ομοίον τού θεού).

---

antes da morte de seu companheiro Pátroclo, mas principalmente depois desta. Para Aquiles, é a morte que o perpetuará na memória coletiva do povo.

## Conclusão

---

Ao longo da pesquisa, na construção dos personagens heróicos, foi possível perceber e analisar no discurso e nas formas narrativas o “embate” entre o valor dado ao fenômeno da morte, por um lado, e, diametralmente oposto, aquele dado ao protelamento da mesma, isto é, à preservação da vida. O cotejamento destas proposições discursivas em oposição complementar, e o contribuinte à pesquisa que se encontra como elemento unificador das duas obras – a *beleza do corpo do herói* – tornou-se plenamente possível. Procuramos trabalhar com a sociedade grega arcaica, atentando para os enfrentamentos nos “subterrâneos do discurso narrativo” desse período, que se dão através da palavra no discurso, o qual se vai modificando de uma obra para outra, pois as formas discursivas da *Ilíada* e da *Odisséia* constituem-se no ponto de chegada e ponto de partida das mudanças sociais, perceptíveis no período arcaico e clássico. Elas “solidificam” a prática social de um grupo – identificado por nós como aristocracia guerreira –, de uma classe social – dos *αἰῆστοι* –, de uma sociedade – helênica – e, por isso, possibilita a continuidade do processo histórico e conceitual junto aos gregos (BACCEGA, 1995, p.64).

A pesquisa, portanto, permitiu a compreensão dos questionamentos relativos à construção do discurso sobre a morte na *Ilíada*, como trabalhamos no capítulo 1, a partir da análise dos versos seletos dos cantos XVI a XXII da obra, tendo como relevantes os acontecimentos relativos ao guerreiro Pátroclo. No capítulo 2, enfocamos o discurso sobre a vida na *Odisséia*, através das peripécias vividas por Odisseu, principalmente analisando os cantos V a VII. A análise permitiu também que verificássemos a ligação semântica destes termos – morte e vida – com o belo corpo dos heróis-guerreiros. Nessa abordagem investigaram-se questões acerca das seguintes temáticas – o fenômeno da Morte e, de acordo com os textos pesquisados, especificamente a morte do herói, à qual acrescentamos a preservação da vida, num paradoxo, tendo como elementos de ligação a memória e a beleza do corpo do herói-guerreiro, conceitos fundamentais para forjar o cidadão na Atenas clássica. Isto levou-nos a estabelecer um recorte a partir da análise da sociedade grega, numa interface com o período arcaico e clássico – período no qual consideramos terem sido definidos os conceitos de vida e morte que emergem no tempo presente.

Ao mesmo tempo, estabelecemos o contexto social de produção de cada uma das obras, verificando e apontando similitudes e diferenças, rupturas e permanências, a fim de

clarificar a transição entre o lugar social da aristocracia guerreira na estrutura palaciana dos *basileis* (*Ilíada*) e a emergência da estrutura políade (*Odisséia*). Essa transição é representada, na épica homérica, de forma bastante clara, através do hibridismo presente na *Ilíada*. Em primeiro lugar, no Canto IX, Aquiles, que deveria estar lutando, aparece, após abandonar o campo de batalha, como uma *metapersonagem*, tomando o lugar de um *aedo* e cantando a *klēa aōdōwā* - a glória dos heróis. Três outras passagens apontam a transição de uma sociedade para outra demonstrando que os heróis são imortalizados não somente pela força do braço, presente e preponderante na *Ilíada*, mas também pela força do discurso, demonstrada na *Odisséia* e elemento basilar da sociedade políade. Vejamos.

A conversa que contrapõe o elemento de destaque na *performance* dos heróis Odisseu e Aquiles, em que o primeiro diz ao segundo:

“kreiṣswn eiōēthen kai\ferterov ouōōdigon per  
eḡxei, eḡw\de/ke seiē nohmati/ge probal oimhn  
pol lōh, epei\proterov genōmhn kai\pl eiōha oiḡta”.

“de longe me superas no vigor da lança  
mas me vantagemo muito sobre ti na astúcia,  
pois primeiro nasci, e muito mais coisas sei”

(*Ilíada*, XIX, 217-220)

A descrição da assembléia como local de fala dos guerreiros e por isso mesmo, onde a força do discurso mostra-se como elemento imprescindível ao guerreiro, exemplificado pelo narrador, no momento em que Aquiles decide afastar-se da guerra pelo desentendimento com Agamêmnon:

“Oulte pot' eiō aḡorhēn pwl eḡsketo kudiatheiran”

“E nem a glória da ágora o atraía mais”

(*Ilíada*, I, 490)

E a fala de Fênix, o tutor de Aquiles, que ensina ao herói tudo que lhe é necessário para fazer parte da aristocracia homérica:

“... nh̄pion, ou\pw eiōōt' oḡoiōu pol emoio,  
ouō aḡorew̄n, isa t' aīdrev aōiprepee\ tel eqousi.  
touneka/me proehke didaskemenai tade pahta,  
muq̄wn te r̄thē' emenai prhkthēa/te efgwn.”

“...[eras] jovem, não experiente à semelhança da guerra  
nem nos debates da ágora, com o fim de os nobres se formarem.  
Por isso me mandou, para que te ensinasse todas as coisas,  
tanto a eminência na oratória, quanto a eficiência nas obras.”

(*Ilíada*, IX, 440-443)

Outro fato relevante que levamos em consideração para fazer a pesquisa é o valor que é dado aos estudos sobre o corpo na atualidade. Apesar de ser visto durante muito tempo como secundário, devido à preponderância dos aspectos da alma e do intelecto sobre os do corpo, e também pela repressão do cristianismo, vendo-o como erótico ou vulgar, e lugar de pecado, o corpo é hoje fonte de estudos históricos devido às representações que veicula em cada sociedade ao longo dos séculos. Neste ínterim, procuramos analisar a sociedade homérica e demonstrar como valoriza o belo corpo dos heróis na narrativa mítica que expõe e transmite à sociedade que ouve/lê a poesia épica. O melhor exemplo, exposto no segundo capítulo, é o encontro de Odisseu e Nausícaa, em que todo o corpo do herói é cuidado, descrito detalhadamente, o que deixa a princesa dos Feaces com o olhar fixo no herói e desejosa de casar-se com ele, mesmo ignorando sua origem, mas tendo certeza de que estava diante de um nobre, de um *καλὸν καὶ ἀγαθόν*, somente pelo fato de contemplar seu corpo, sua aparência.

*Καλὸν καὶ ἀγαθόν* – literalmente, belo e nobre! Essa é a síntese do herói homérico, lido, ou melhor, ouvido, pela voz dos *aedos*, ressoando aos ouvidos do público que conhece a *Ilíada* e a *Odisséia*. Os estudos do primeiro capítulo, em torno de Pátroclo, companheiro de Aquiles, apontaram que o corpo do herói precisa ser forte e belo para o enfrentamento no campo de batalha e para manutenção da sua memória e composição do seu culto – o culto dos heróis, feito postumamente. Isto foi verificado a partir dos epítetos relacionados ao guerreiro. Em primeiro lugar, verificamos que o epíteto utilizado em maior número de vezes para Pátroclo é *ἀλκίμων*, demonstrando assim a importância da valentia do herói como elemento imprescindível para ser arrolado como guerreiro no ambiente da trama narrativa da *Ilíada*, cujo *locus* é a guerra. A valentia está imbricada à virtude do guerreiro, à sua *ἀσθητή*, que por sua vez, faz dele um *ἀριστός*. Verificamos ainda através do vocábulo *διogeneύς*, que a estirpe do guerreiro, a sua origem e semelhança divinas são evocadas ao longo da obra. Assim como todo herói, Pátroclo é semelhante aos deuses e este fato, em seu caso, dá-se por ser um guerreiro valente e preparado ao campo de batalha e, para isso, digno de um belo corpo, do qual se fará referência pela boca de Tétis, ao corpo morto do herói. Pátroclo também é digno de um epíteto que o situa, na trama, como um herói no mínimo especial: ele é um *ἵπποκελ* euqe, um guerreiro que luta em carros de cavalos. Os nomes e os epítetos ligados a *ἵππων* pertencem aos troianos no discurso da obra, o que põe Pátroclo como um herói que aglutina em si as virtudes guerreiras de um aqueu e as habilidades de um troiano. Por outro

lado, vimos que este epíteto situa a obra historicamente, pois os combates com carros de cavalos são representados em estelas funerárias de Micenas nos séculos XVI-XV a.C. (VERNANT, 1987, p.14).

A partir da análise de Pátroclo percebemos que os *afistoi* - os melhores - são demarcados *identitariamente* por seu aspecto físico, estético. Esse belo corpo do herói, que na *Ilíada* é um guerreiro e não um homem comum do povo é o que irá distingui-lo dos homens do  $\delta\eta\mu\omicron\nu$  - do povo. O corpo do herói é, então, sua marca de identidade frente à alteridade. E até o ambiente em que transita ajuda a construir a imagem desse herói e desse guerreiro que é tido como modelo da sociedade. Esse lugar, conceituado por Marc Augé como o *lugar antropológico*, é marcado por Pátroclo na *Ilíada* de duas formas, segundo o *corpus* utilizado na documentação (os Cantos XVI a XXII): o campo de batalha e o local em que são estabelecidos os ritos de seu funeral. Ali, nestes lugares demarcados *identitariamente* e *historicamente*, primordialmente, mostra-se *quem é* Pátroclo através do cuidado que ele mesmo tem com seu corpo enquanto vivo, responsabilidade que será transferida, quando morto em combate, aos companheiros, a Aquiles, a Tétis e às mulheres quando no preparo de seu corpo para as exéquias. O corpo vivo e posteriormente morto o identifica na trama e sinaliza o valor do herói internamente, aos companheiros e a todos os aqueus e, externamente, aos ouvintes/leitores da obra. Sua morte vicária em favor de Aquiles e de seu povo, conforme a interpretação de André Malta, torna seu corpo mais belo ainda, transformando-o em um *belo morto*, concretamente, como corroboram as pesquisas de Nicole Loraux e de Fernanda Mattos, comprovando assim que o corpo carrega em si as marcas de quem o possui na sociedade em que está inserido. É relevante ainda perceber como os deuses são representados na *Ilíada* e como se dá sua postura, a fim de termos mais um elemento que demarque o contexto social de produção da obra, diverso do da *Odisséia*. Na *Ilíada*, os deuses interferem na guerra e usam a força do braço, assim como os guerreiros, para demonstrar seu poder. Como exemplos, tomamos a *Teomaquia* que acontece entre Atena e Ares, o fato de Apolo ser aquele que lança a morte contra os aqueus logo no início da trama e também auxiliar Heitor na luta e conseqüente morte de Pátroclo.

Os estudos do segundo capítulo, em torno de Odisseu, o protagonista da trama da *Odisséia*, procuraram apontar também um herói possuidor de um belo corpo, através da análise dos versos dos Cantos V a VII, na qual foram encontrados vários vocábulos que denotam a beleza de seu corpo, cujo ápice se dá quando Atena o reveste de graça e de beleza

–  $\chi\alpha\iota\upsilon\upsilon$  kai  $\kappa\alpha\lambda\lambda\epsilon\iota$  – o que provocará o espanto da princesa dos Feaces, Nausícaa, no episódio em que se encontra com o herói. Nos versos analisados também foram demarcados dois *lugares antropológicos identitários e relacionais*, mormente, criados pelo trânsito do herói. O primeiro deles é a praia da Terra dos Feaces, onde se dá o encontro com Nausícaa, que vê primeiramente o corpo sofrido do guerreiro e o julga como um estrangeiro ou um mendigo enviado por Zeus e que merece benevolência e cuidados. Em seguida, após os cuidados tomados pelo próprio Odisseu, que rejeita ser tocado pelas amas de Nausícaa, é descrita detalhadamente pelo poeta toda a beleza do herói, o que não ocorre tão pormenorizado com o corpo de Pátroclo na *Ilíada*. Deste modo, o belo corpo e o uso das palavras certas no momento certo por Odisseu identificam-no e o demarcam como um herói. Outro espaço criado por Odisseu como *lugar antropológico* é a assembléia dos Feaces, na qual seu físico e suas palavras se destacam igualmente diante de todos os presentes. O guerreiro luta pela vida através de sua astúcia, conforme os pressupostos de Detienne e Vernant, pois é ela, a  $\mu\eta\chi\epsilon\iota\upsilon\upsilon$ , que vai fazê-lo desvencilhar-se das situações de perigo e pré-morte em toda a obra e retornar a salvo para casa, com o corpo sempre cuidado por Atena. Quanto à presença dos deuses, percebemos que a única a que se faz referência como aquele que interfere na narrativa é Atena, não mais a guerreira que enfrenta Ares, mas a que dá conselhos sábios tanto a Telêmaco quanto a Odisseu. A ligação entre Odisseu e Atena, clara desde a *Ilíada*, é mais ainda enfatizada, pois a deusa é filha de Zeus e de Métis, a própria astúcia, elemento que identifica Odisseu como guerreiro e o coloca como emblema de uma sociedade que prima pela força da palavra, do discurso.

Durante a tradução do texto grego e a montagem das grades de análise contidas no anexo, verificamos nos dois capítulos a presença de diferentes vocábulos utilizados para definir o corpo do herói. Na pesquisa das ocorrências para identificação do corpo de Pátroclo, não há, no *corpus* definido, palavras que designem seu corpo vivo. Enquanto o herói não vai efetivamente ao campo de batalha, para seu derradeiro combate, e sua conseqüente morte, a palavra corpo não aparece. Após sua morte, há uma grande quantidade dos vocábulos  $\nu\epsilon\kappa\rho\upsilon\upsilon$  e  $\nu\epsilon\kappa\upsilon\upsilon$  para designar o corpo já morto. As duas palavras seguem juntas, ora uma, ora outra, perpassando os cantos, como se fizessem uma espécie de componente do cenário até o fim da trama narrativa da *Ilíada*.

Quanto à utilização dos vocábulos para designar o corpo de Odisseu, duas palavras são as mais utilizadas –  $\chi\rho\omicron\omicron\upsilon$  e  $\delta\epsilon\mu\alpha\upsilon$  – ambas significando a aparência corporal, a estrutura e a

pele do corpo. A beleza do corpo de Odisseu é acentuada a ponto de tornar-se *meizōnait'* *eiSideein kai\_pai*ssona, isto é, o melhor e o mais digno de se olhar. Voltando à *Ilíada*, há no texto uma referência do vocábulo *xrōōv* como designativo de seu corpo, embora já morto. Tétis fica cuidando do corpo do herói enquanto Aquiles vai ao encalço de Heitor a fim de matá-lo. A relevância dessa passagem está no fato de o vocábulo estar ligado a um outro que designa a beleza daquele corpo, ainda que morto: “*αιἰ\twfj*’ *estai xrwv empedov, h2kai* *aCeivn* - sempre para ele estará a carne firme, mais bela ainda”. Como sabemos, as palavras são marcas lingüísticas que vão potencializar a idéia expressa pelo autor dos diferentes lugares ocupados pelo corpo. Ainda, uma informação relevante descoberta durante a leitura dos textos no original grego é que o vocábulo *swma* - o mais conhecido para a palavra *corpo* nos textos clássicos e na *koiné* - não aparece como designativo de corpo vivo na *Odisséia* e só ocorre uma vez na *Ilíada* (III, 23), significando o corpo morto.

O corpo é uma espécie de molde social na estratificação aparente ou não da sociedade à qual pertence o indivíduo, o que pode, ainda, provocar o seguimento de um modelo heróico através do cuidado e modelagem do corpo. As pesquisas de José Carlos Rodrigues com as diversas sociedades, desde as mais simples às mais complexas, apontam para tal fato. Faz-se necessário citarmos um trecho de Rodrigues, o que encerra nossa discussão e abre caminho para reiterarmos a relevância desta pesquisa:

“Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito” (RODRIGUES, 2006, p.62)<sup>118</sup>.

De certo modo, o corpo ideal do herói grego, o belo - o *kalós* - é e está mais vivo hoje do que nunca. E é a partir de tal conceito - o de beleza helênica, através das representações do corpo no texto homérico - que procuramos desenvolver a pesquisa, embora saibamos que fizemos uma pequena análise em torno de somente dois personagens - Pátroclo e Odisseu - e a relação deles com a morte e a vida, respectivamente, para apontar, conforme a metodologia de Eni Orlandi, o contexto social de produção das obras que compõem a épica homérica a partir do discurso de cada uma. Estabelecemos entre os capítulos os seguintes binômios de

---

<sup>118</sup> Grifos nossos.

oposição: Pátroclo/ Odisseu, bela morte/preservação da vida, corpo morto/corpo vivo, força física/ força do discurso, estrutura palaciana dos *basileis*/ estrutura emergente da *polis*. Ao mesmo tempo, enfatizamos as similitudes nas duas obras: valor dado ao corpo, identidade do herói-guerreiro frente à alteridade dos outros elementos constituintes da sociedade, demarcação do *lugar antropológico* do herói em cada obra, a importância da manutenção da memória e do culto dos heróis, manifestos nos ritos do funeral de Pátroclo e na fala de Odisseu como *aedo* de si mesmo frente aos Feaces.

O corpo dos heróis ligado à força física em Pátroclo e à força da palavra e do discurso em Odisseu foi o viés que buscamos para mostrar a sociedade homérica e suas representações diversificadas em cada obra para apontar mais um contribuinte de que são dois contextos de produção em diferentes momentos históricos. Como vimos no início, não pretendíamos entrar nas discussões da *Questão Homérica*, mas propormos um adendo à mesma. Ao mesmo tempo, ao trabalhar com o fascínio da antropologia de Homero, adentramos um pouco mais no modelo de construção dos personagens que julgamos como chave de leitura para entender ambas as obras. Pátroclo, como duplo de Aquiles. Odisseu como o duplo humano da deusa Atena. A relevância do trabalho, cremos, esteve em não trafegar por um lugar comum, o que seria pôr em cotejamento, ou mesmo em oposição aquilo que já é conhecido dos amantes da leitura de Homero – a  $\mu\eta\eta\iota\nu$  de Aquiles e a  $\mu\eta\eta\iota\nu$  de Odisseu, porém, falar de ambas pelo viés do valor do corpo dos heróis nos primórdios da literatura ocidental de todos os tempos.



## *Bibliografia*

### **Documentação textual:**

CAMPOS, Haroldo de. **Íliada de Homero**. v. I e II. 4.ed. São Paulo: Arx, 2003. (edição bilíngüe – grego/português)

HOMER. **Homeri opera**. Oxford: Oxford University Press, 1992, v. I, II, III e IV.

HOMER. **The Odyssey**. Transl. A.T. Murray. Cambridge: Harvard University Press & London: William Heinemann LTD, 1976, v. I e II.

HOMÈRE. **Iliade**. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, Tome I (1987), Tome II (1992), Tome III (1994), Tome IV (1982).

HOMÈRE. **L'Odysée: Poésie Homérique**. Trad. Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, Tomos I, II, III, IV (1953).

HOMERO. **Odisséia**. v. I, II, III. Trad. Donald Schüler. São Paulo: L&PM, 2007. (Edição bilíngüe grego-português)

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Três, 1974.

\_\_\_\_\_. **Odyssey**. Trad. Samuel Butler. New York: Barnes & Noble Books, 1996.

PLATON. **Oeuvres completes: La République**. Tome VI. livres I-III. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

PLATON. **Oeuvres completes: Le Banquet**. Tome IV – 2e part. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

### **Dicionários:**

AUTENRIETH, Georg. **A homeric dictionary**. Translated by Robert T. Keep. Norman: University of Oklahoma Press, 1961.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 2000.

CALADO, Margarida, PAIS DA SILVA & Jorge Henrique. **Dicionário de Termos da Arte e Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1990. 2 v.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 3.ed. Algés: Difel, 1999.

LACROIX, Maurice; MAGNIEN, Victor. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Belin, 1969.

LIDELL, Henry G. & SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOSSÉ, Claude. **Dictionnaire de la civilisation grecque**. Bruxelles: Editions Complexe, 1992.

### **Bibliografia Instrumental e Específica:**

#### **Gramáticas:**

HORTA, Guida Nedda B.P. **Os gregos e seu idioma**. 4.ed. Rio de Janeiro: Di Giorgio, 1991. 1º tomo.

NAZARI, O. **Dialetto omerico: grammatica e vocabolario**. Torino: Loescher Editore, 1999.

#### **Livros:**

ARIÈS, Philippe. **O homem perante a morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. 2.ed. Publicações Europa-América: Lisboa, 2000.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Européia do livro, USP, 1968.

AUERBACH, Erich. **Filologia da literatura mundial**. In: \_\_\_\_\_. Ensaios de literatura ocidental. São Paulo: Duas Cidades/34, 2007.

AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**. Tradução de Francisco Manoel da Rocha Filho. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lucia Pereira. 4.ed. Campinas: Papyrus, 2004.

BACCEGA, Maria A. **Palavra e discurso – história e literatura**. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios).

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 16.ed. v.II. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRAUDEL, Fernand. **Les Mémoires de la Méditerranée**. Paris: Editions de Fallois, 1998.

BRAUNSTEIN, Florence & PÉPIN, Jean-François. **O lugar do corpo na cultura ocidental**. Tradução de João Duarte Silva. Lisboa: Costa & Duarte – Artes Gráficas, Lda., 2001.

BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.

- BRIAN, Pierre et LÉVÊQUE, Pierre (orgs). **Le monde grec aux temps classiques**. Tome I – le Ve siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular – história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EdUSC, 2004.
- BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CARDOSO, Ciro F.S. & VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História – ensaios de teoria e metodologia**. São Paulo: Elsevier, 1997. 18ª reimp.
- CARLIER, Pierre. **Homero**. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. Tradução de I. Stormiolo. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A escrita de Orfeu**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Os gregos e nós – uma antropologia comparada da Grécia Antiga**. Tradução de Mariana P. Sérvulo da Cunha. São Paulo: Loyola, 2008.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Métis – as astúcias da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.
- FEBVRE, Lucien. **Combates pela história**. Tradução de Leonor Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Presença, 1985.
- FINLEY, Moses I. **Le monde d' Ulysse**. Paris: Editions La Découverte, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Tradução de Ivete V.P. de Almeida. Brasília: UnB, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica**. Tradução de Wilson R. Vaccari. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne**. Paris: François Maspero, 1975.

- GLOTZ, Gustave. **A cidade grega**. Tradução de Henrique de A. Mesquita e Roberto C. de Lacerda. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, s/d.
- GNOLI, G. e VERNANT, J-P. **La mort, les morts dans les sociétés anciennes**. Cambridge/Paris: Cambridge University Press e Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- GRIFFIN, Jasper. **Homero**. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: UNESP, 1996.
- HINARD, François (ed.). **La mort au quotidien – dans le monde romain**. Paris: De Boccard, 1995.
- HORNBLOWER, Simon (edit). **Greek Historiography**. New York: Oxford University Press, 1996.
- JAEGER, Werner. **Paidéia – a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JONES, Peter V. (org.) **O mundo de Atenas. Uma introdução à cultura clássica ateniense**. Tradução de Ana Lia de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KERÉNYI, Karl. **Os heróis gregos**. Tradução de Octavio Mendes Calado. São Paulo: Cultrix, 1998.
- KITTO, H. D. F. **Os gregos**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1980.
- KRAUSZ, Luis S. **As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica**. Tradução de São Paulo: EDUSP, 2007.
- KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LACERDA, Sonia. **Metamorfoses de Homero. História e Antropologia na crítica setecentista da poesia épica**. Brasília: UNB, 2003.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Lisboa: Teorema, 2006.
- LESKY, Albin. **Historia da Literatura Grega**. Tradução de Manoel Losa. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1995.
- LÉVÊQUE, Pierre. **Animais, deuses e homens – o imaginário das primeiras religiões**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.

- LIMA, Heber Salvador de. **Os deuses que não morreram: ensaios de cultura grega**. São Paulo: Loyola, 1996.
- LORAUX, Nicole. **Invenção de Atenas**. Tradução de Lílian Valle. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução de Maria Augusta B. de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MALTA, André. **A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Vozes: Petrópolis, 2004.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Lamberto Puccinelli e Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: Cosacnaif, 2003.
- MIREAUX, Émile. **La vie quotidienne au temps d'Homère**. Paris: Hachette, s/d.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Biblioteca Universitária. 2.ed. Portugal: Europa –América. S/d.
- MOSSÉ, Claude. **A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo**. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Edições 70, 2006.
- MURRAY, Oswyn; PRICE, S. R. F. **La cité grecque : d'Homère a Alexandre**. Paris: La Decouverte, 1992.
- OLIVEIRA, José H. Barros de. **Viver a morte. Abordagem antropológica e psicológica**. Livraria Almedina, Coimbra, 1998.
- OLIVEIRA, Tereza M. de. **O psicanalista diante da morte**. São Paulo: Mackenzie, 2001.
- ORLANDI, Eni Pucinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez/Campinas/Edunicamp, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Terra à vista; discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. São Paulo: Cortez/Campinas/Edunicamp, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4.ed. São Paulo: Pontes, 1996.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da cultura clássica: Cultura grega**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2006. v.1.
- POLIGNAC, François de. **La naissance de la cite grecque: cultes, espace et societe, VIIIe - VIIe siecles**. 2e ed. rev. et mise a jour. - Paris: La Decouverte, 1995.
- PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. **A escrita da História – Novas Perspectivas**. 3. reimpr. São Paulo: UNESP, 1991.

- REDFELD, James M. **La tragedia de Hector: natureza e cultura em la Iliada**. Barcelona: Ensaio/Destino, 1992.
- RODRIGUES, José Carlos. **O Corpo na História**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Tabu do Corpo**. 7.ed. rev. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Tabu da Morte**. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.
- ROMILLY, Jacqueline de. **La douceur dans la pensée grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- SALEEM, Ramses. **O livro dos mortos**. Tradução de Lígia Capobianc. São Paulo: Madras, 2003.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. São Paulo: Record, 2006.
- SCHÜLER, Donaldo. **Aspectos estruturais da Iliada**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Carência e plenitude: uma análise das seqüências narrativas na Iliada**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1976.
- SCHMITT, Jean-Claude (org). **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução de José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2007.
- SISSA, Giulia & DETIENNE, Marcel. **Os deuses gregos (a vida cotidiana)**. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TOOHEY, P. **Reading epic**. London: Redwood Press, 1992.
- WILL, Édouard; MOSSÉ, Claude; GOUKOWSKY, Paul. **Le monde grec et l'orient**. 2. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Origens do pensamento grego**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Teorema, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre. **L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne**. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **A democracia grega: ensaios de historiografia antiga e moderna**. Tradução de Luís de Barros. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. **O mundo de Homero**. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Cia. da Letras, 2002.

#### **Teses:**

NASCIMENTO, Dulcileide Virginio. **A técnica mágica de Medéia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes**. Rio de Janeiro, 2007. 151 f.

#### **Dissertações:**

MAGDALENO, Adriana Soares. **Thánatos e Psyché: entre a morte do herói e do hoplita (séc.VIII a.C. – VI a.C.)**. UFRJ – IFCS: Rio de Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado.

LIMA, Fernanda Lemos de. **Pacto quebrado, pacto celebrado: Luciano, Sterne e o Leitor**. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1997. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada.

SILVA, Fernanda Mattos da. Como um suicida também pode ser um belo morto. In: **O suicídio nas tragédias de Sófocles: a afirmação do indivíduo na perspectiva da história comparada**. UFRJ – IFCS: Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado.

#### **Artigos:**

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à *bela morte* vernantiana. In **Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos**. Vol. 7/8. Publicação anual da SBEC. São Paulo: Fapesp, 1994/1995, pp.53-62.

CANDIDO, Maria Regina. A morte como espetáculo nas tragédias gregas. In: **Phônix / UFRJ. Laboratório de História Antiga**. Ano XI – 2005. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

CARTLEGE, P. To die for? In: **History Today**. August, 2002.

MAGDALENO, Adriana Soares. As representações sociais da morte na Grécia Arcaica. In: **Phônix / UFRJ. Laboratório de História Antiga**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

THEML, Neide. As Realezas em Homero: géras e timé. In: **Phônix / UFRJ. Laboratório de História Antiga**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

THEML, Neide; BUSTAMANTE, Regina da Cunha. História Comparada: Olhares plurais. In: **Phoênix / UFRJ. Laboratório de História Antiga**. Ano X – 2004. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.41, n.3.



**ANEXOS**

## Anexo I: Técnica metodológica

Grades de análise segundo o modelo de Frontisi-Ducroux (1975).

O primeiro bloco corresponde às ocorrências dos termos gregos em Homero na *Ilíada*, contendo os epítetos de Pátroclo e a forma como o herói é honrado no momento que antecede suas exéquias e nos ritos das mesmas a fim de demonstrar a importância de conservar a beleza do seu corpo morto para manutenção da sua memória.

O segundo compreende os termos gregos da *Odisséia* contendo os epítetos de Odisseu e os termos relacionados, os quais apontam para o valor dado ao corpo vivo do herói e a sua beleza na obra. O mesmo é feito para demonstrar o valor dado à negociação e não à força física e/ ou das armas, como ocorre no ambiente literário da *Ilíada*.



Ocorrências dos termos gregos em Homero – *Iliada*A palavra *corpo*<sup>119</sup> e os termos referentes ao herói Pátroclo

Termos	Referências	Situação de enunciação	Significados dos termos
xpoo&/ xpww& (nominativo – sujeito)	XVI, 504  XIX, 33, 39	Morto por Pátroclo, vê-se o corpo de Sarpédon  Tétis cuida do corpo de Pátroclo, morto, instilando nele ambrosia a fim de que permaneça belo e firme	Corpo (morto)
xpoo& (acusativo – objeto direto)	XVI, 761  XVI, 814  XIX, 26	No embate entre Pátroclo e Heitor, um visa o corpo do outro para o ataque  O corpo de Pátroclo é atingido por Apolo e está em estado de pré-morte  Aquiles preocupa-se com o apodrecimento do corpo de Pátroclo	Estrutura corporal (corpo vivo)  Estrutura corporal (corpo pré-morto)  Corpo morto

<sup>119</sup> o vocábulo *σωμα*, o mais conhecido e comum para a tradução *corpo*, nos textos clássicos e helenísticos, e na *koiné* do Novo Testamento, é tardio no período arcaico. Tal vocábulo ocorre em Homero designando *corpo morto*, *cadáver*, *carcaça*, apenas na *Iliada*, com uma única ocorrência (III,23).

nekrov	<p>XVI, 629, 640, 644</p> <p>XVII, 412</p> <p>XIX, 26</p>	<p>O corpo morto de Sarpédon como figura na cena de batalha; O corpo morto de Sarpédon em torno do qual as moscas voavam retomado duas vezes, enfaticamente;</p> <p>O corpo morto de Pátroclo como figura na cena de batalha</p> <p>Aquiles preocupa-se com o apodrecimento do corpo de Pátroclo – usado junto a <math>\chi\rho\theta\alpha</math></p>	Corpo morto, cadáver
nekuov	<p>XVI, 661</p> <p>XVII, 121</p> <p>XVIII, 20, 152, 180</p>	<p>Referência aos muitos cadáveres troianos</p> <p>Os aqueus defendem o corpo de Pátroclo, morto</p> <p>Antíloco noticia a Aquiles: “Pátroclo está morto!”; O corpo morto de Pátroclo como figura na cena de batalha; A fala de Íris a Aquiles: “Vergonha para ti, se o corpo de Pátroclo for ultrajado!”</p>	Idem

Ocorrências em Homero – *Iliada* – dos termos que constituem os epítetos de Pátroclo

Ocorrências	Epítetos	Termos-chave relacionados	Possíveis traduções (próprias)
XVI, 278, 307, 626, 665, 827 XVIII, 12, 455 XIX, 24	Menoitibu a  kimov uiθ v	aθkh/ (valentia, coragem, virilidade)	o valente filho de Menoécio
XVI, 49, 126, 707	Diogene v	Dio v (genitivo de Zeu v)	o divino Pátroclo
XVI, 126, 584, 839	iθpoke  euqe	Kel eu v (dirigir, conduzir ordenar a.O substantivo kel euqov significa caminho, rota, trajeto, viagem)	o que conduz carros com cavalos
XVI, 20,744, 812, 843	iθpeu v	θpov (cavalo)	cavaleiro
XVI, 257	megal h tori	Megal h (grande)	grande

<sup>1</sup> Tais vocábulos no epíteto de Pátroclo apontam para seu valor como herói-guerreiro ideal na trama narrativa da *Iliada*, buscando o combate pela força das armas. Tal visão do guerreiro só foi possível através da pesquisa. A maior parte das ocorrências dos epítetos se dá a partir da iminência da morte do herói, no Canto XVI.

Ocorrências em Homero – *Ilíada*, XVIII – do “jogo” *corpo morto e beleza* – explícitos ou implícitos

## Pátroclo

Ocorrências	Traduções possíveis e/ ou comentários
XIX, 33 – “...αιὐτῶν ἔσται κρῶν ἐπιπέδον, ἡ δὲ αἰὲν ἀεικλῆν.”	“...sempre para ele estará a carne firme, mais bela ainda.” O cuidado de Tétis para que o corpo de Pátroclo permaneça belo, mesmo morto
XIX, 38, 39 – “Patrokli w d’aujt’ a mbrosi hn kai nektar e uqro n stabe kata v pwn, isa oi krw n epedov e ih.”	“Em Pátroclo pois, ela [a deusa], ambrosia e néctar vermelho goteja pelas narinas, para que a carne firme esteja.” O elemento divino – ambrosia – para que o corpo de Pátroclo seja conservado
XVI, 856-858 – “...yuxh d o re q ewn ptame h h Aido s de bebh kei, o p ot mon gool wsa, l ipous  o dro th a kai h bh...”	“... A psiquê se esvaiu dos seus membros. Desceu ao Hades deplorando a juventude e a força perdidas...” Juventude e beleza são termos relacionados ao texto grego. Veja-se a beleza de <i>h bh</i> , a deusa da juventude. Esses versos são emblemáticos para apontar para o conceito de Bela Morte proposto por Vernant.

Ocorrências em Homero – *Ilíada*, XVI – do “jogo” corpo / armadura e beleza – explícitos ou implícitos

## A relação quase simbiótica entre o corpo de Pátroclo e a armadura de Aquiles

Versos	Traduções possíveis e/ ou comentários
<p>XVI, 130-139 – “w3 fato, Patrokli ov de korusseto  nwlropi xal kwf  knhmiedav meh prwta peri knhmhshin eqhke  kal av, agurebisin episfuribiv avaruiav:  deuteron aj qwrhka peristhessin edune  poikil on aSteroenta podwkeov Aiakidao.  aofid’ af’ wnoisin bal eto cifov apgurohl on  xal keon, auoak epeita sakov mega te stibaroh te:  kratid’ ep’ iqimw kunehn eutukton eqhken  iBpourin: deinoi deV ofov kaquperqen eneuen.  eiBeto d’ allkima doure, taioipal amhfin aChrei.”</p>	<p>“desse modo, Pátroclo armou-se de bronze.  primeiro prende às pernas esplêndidas cnêmides;  ajusta-as com fivelas de prata.,  Depois em torno do tórax veste a couraça de muitas cores  do filho de Eaco, de pés-ligeiros, brilhando estrelas.  Às espáduas suspende a espada: bronze e cravos  de prata; então, maciço, um grande escudo. À testa  altiva coloca o elmo bem trabalhado; cauda  de corcel o adorna, e o sobre ele um ondulante penacho  temível. Segura duas hastes vigorosas, afeitas a seus  punhos.”.</p>



Ocorrências em Homero – *Ilíada, XVIII*– do “jogo” cuidados com o corpo morto e beleza – explícitos ou implícitos

A relação dos aqueus e o cuidado com o corpo de Pátroclo na preparação para as exéquias

Versos	Traduções possíveis e/ ou comentários
<p style="text-align: center;">XVIII, 346-355</p> <p>“οἱ δὲ νεοτροχὸν τρίποδ’ ἱστᾶσαν ἐοπίρην κηλῶν,      ἐὸ δ’ αἴψ’ ὕδωρ ἐξέαν, ὑποδέχου δαίην ἐποντέν.      γαστήρην μὲν τρίποδov πυρᾷ ἀμφεπέ, θερμὸ δ’ ὕδωρ:      αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ ζέσσει ὕδωρ ἐοπίρην ὀπιχάλκω,      καὶ τὸ τε δὴν ὕδαρ τε καὶ ἠλείψαν λίπ’ ἐδαίω,      ἐὸ δ’ ὠκυπέτην ἀπὸ πλάσσαν ἀειφατόν ἐνεωροίο:      ἐὸ δ’ ἐξέσι δὲ γέθεν ἐνὶ κλίμακ’ ὕψαν      ἐὸ ποδᾶν ἐκεφαλῆ, καὶ περὶ γέροντα φαειλέων      πάνυ κιοὶ μὲν ἐπέτα ποδᾶν ταχὺν ἀμφ’ Ἀχιλῆα      Μυρμιδόνων Πάτροκλον ἀστενάκοντο γωνάτεν:”</p>	<p>“posta na pira a trípole depuradora      nela verteram água e com lenha escaldaram      em fogo ardente a grande trípole. Quando      o liquido ferve no bronze brilhante,      limpam o cruento cadáver e untam as chagas      com unguento de nove anos. No leito funéreo      o recobrem, com linho fino, da cabeça      aos pés. Lançam por cima um manto todo branco.      Noite adentro o deploram os mirmidões, juntos,      pranteando-o com o heróico Aquiles, pés-ligeiros.”.</p>

Ocorrências em Homero – *Ilíada*, XXII– do “jogo” a bela morte e a “feia” morte

O argumento de Príamo diante de Heitor para que este não fosse combater com Aquiles – a Bela Morte

Versos	Traduções possíveis e/ ou comentários
<p style="text-align: center;">XVII, 75-79</p> <p style="text-align: center;">“ne w de te paht’ e pebiken  a chi ktamehw  dedai gmehw o ca ”xal kw   keisqai: pahta de kal a qanohti per, o sti fanhh   a di ’ o be dh pol ioh te ka h pól ioh te geheion  ai w t’ ai xuhwsi kuhv ktamehoio ge rontov,  tou to dh’oiktiston pel etai deil oisi brotoisin.”</p>	<p style="text-align: center;">“Para um jovem, tudo é conveniente;  morto por Ares, dilacerado pelo agudo bronze,  jaz; todas as coisas lhe são belas ainda que morto, porque se  mostra;  porém, quando a branca barba e o envelhecido rosto e a genitália  –  que vergonha repulsante é um velho; pasto para os cães,  isto é lamentável para os pobres homens mortais.”</p>

Ocorrências dos termos gregos em Homero – *Odisséia*

A palavra *corpo* e os termos referentes ao herói Odisseu  
(e uma única mas importante ocorrência para a princesa dos Feaces, Nausicaa)

Termos	Referências	Sintagmas relacionados e descritivos	Significados dos termos
xroo $\nu$ (nominativo – sujeito)	VI, 220	Vide o próximo termo	Corpo (vivo) – pele
xro $\alpha$ (acusativo – objeto direto)	VI, 224  V, 455	225 – eu $\sigma$ ta $\nu$ w $\mu$ ou $\nu$ (largas espáduas) 224-225 – nw $\tau$ a (dorso– o qual está no dativo jônico) 227 – pa $\eta$ ta – subentendendo “todo o corpo”, a palavra xro $\alpha$ já dita anteriormente  455 – w $\delta$ ee de $\backslash$ xro $\alpha$ pa $\eta$ ta (toda a pele do corpo intumescido) 454 – stiba $\rho$ a $\nu$ , acusativo plural de stiba $\rho$ o $\nu$ (forte, robusto, compacto, denso, firme, inflexível, que não se dobram), fazendo jogo antitético com o verbo e $\kappa$ am $\upsilon$ ye, aoristo de ka $\mu$ ptw (dobrar-se, encurvar-se) nos versos 453-454 ...gou $\eta$ at’ e $\kappa$ am $\upsilon$ ye xe $\iota$ ra $\nu$ te stiba $\rho$ a $\nu$ (... pernas e braços se dobram)	Idem

<p>παῖσσαν (comparativo de superioridade de παῖς)</p>	<p>VI, 230</p>	<p>καὶ ἰεὶ καὶ ἄριστι (Beleza e Graça) 230 – καὶ ἄριστον genitivo singular de καὶ ἄριστος (jônico) καὶ ἄριστος (ático) – significando rosto. 230 – οὐρανὸν ἡγεῖται (encaracolados cabelos longos)</p>	<p>Corpulento</p>
<p>δέμας</p>	<p>VII, 210</p>	<p>Φυῆς – acusativo de relação (Porte, Aparência)</p>	<p>Corpo como estrutura corporal</p>
<p>εἶδος* (usado para Nausícaa, no verso ...ἀθανάτησι φυῆς καὶ εἶδος ὀφείη – competia com as imortais – deusas – no porte e na beleza)</p>	<p>VI, 16</p>	<p>φυῆς, δέμας</p>	<p>Corpo como aparência, específico da contingência humana, e mormente usado com a sugestão de beleza, semanticamente, e como acusativo de especificação com adjetivos referentes ao corpo</p>

Ocorrência em Homero – *Odisséia, VI* – do “jogo” *corpo e beleza* – explícitos ou implícitos

## Odiseu

Ocorrências	Traduções possíveis, comentários e comparações com a tradução de Schüler
VI, 230 – <i>meizonat't' eisideein kai_paissona...</i>	A arte divina robusteceu-lhe os membros (SCHÜLER) O melhor e o mais digno de se olhar para... (Própria)
232-234 <i>idriv, o# #faistov dedaen kai_Pal I av Qqhh texnhn pantoihn, xarienta de'erga tel eién...</i>	[O corpo e a aparência de Odiseu são comparados à obra de um] artista perito, por Hefestos e Palas Atena instruído, o qual esculpe, com toda arte, obras maravilhosas com as mãos (Própria) Tomemos um escultor, um que, discípulo de Hefesto e Atena (...) Instruído nos segredos da arte saem-lhe das mãos obras maravilhosas (SCHÜLER)
235 – <i>w3 aifa tw_katekeue xar'in kefal h=te kai'wmoiv</i>	Por conseguinte, [a deusa] revestiu-lhe de graça tanto a cabeça como os ombros Com a mesma sedução, revestiu a Deusa a cabeça e os ombros de Odiseu.
236 – <i>e2t' epeit' aPaheuqe kiwn epi'qiia qal a'sshv</i>	Afastando-se dali, assentou-se na praia marinha (Própria) Deslumbrante, caminhou até a praia, sentou-se (SCHÜLER) [Schüler reforça a beleza do herói ainda mais, sendo pleonástico].
237 – <i>kal I ei kai'xarisi stil bwn:</i>	Resplandecendo com beleza e graça (Própria). Resplandecia belo, sedutor (SCHÜLER).

Ocorrências em Homero – *Odisséia*, VI – do “jogo” *corpo e beleza* – explícitos ou implícitos

A reação de Nausícaa ao ver o corpo / a aparência de Odisseu após este cuidar do corpo

Ocorrências	Traduções possíveis e/ ou comentários
237-238 –... qheito de\kou\h. dh/ rē tot' aōfipol oisin euōl okamoisi methuda:	A jovem pasmara Animou-se a falar às suas amas, finalmente.
239 – “ kl u\te/meu, aōfipol oi leukw\l enoi, o\fra ti ei\pw.	Ouvi-me, servas minhas de alvos braços, enquanto digo isto
240-241 – ou\pahtwn a\khti qew\#, oi\4DI umpon e\kousin, Faihkess' o\# a\thk e\pimisgetai a\ntiqebisi:	Não [é] contra a vontade de todos os deuses, que habitam no Olimpo, Vir aos Feaces este homem semelhante aos deuses
242-243 – pro\sten me\h ga\k dh/moi a\kkel iov de\at' einai, nu\# de\qeoisin e\ōike, toi\ou\canoh eu\ou\h e\kousin.	Antes, em verdade, a mim pareceu-me indivíduo vulgar ser Agora, porém, vejo-o como um dos deuses, que tem sua casa no Olimpo O jogo antitético é criado pelas locuções conjuntivas temporais pro\sten me\h / nu\# de, fazendo a relação ANTES/DEPOIS

Ocorrências em Homero – *Odisséia, VIII* – do “jogo” *imagem/aparência e beleza* – explícitos ou implícitos

Ocorrências	Termos-chave relacionados	Possíveis traduções (próprias)
14 – pohton epipl agxqreiv, demav apanatoisin oioiev	demav apanatoisin oioiev o corpo/ a aparência de Odisseu é semelhante à dos deuses imortais	Os sofrimentos que vieram sobre ele, na viagem, [não afetaram] o corpo semelhante aos deuses.
17-18 – ...pol loi'd' aif' eqhsanto iohteiv uiohLaertao daifrona:...	uiohLaertao daifrona referência recorrente a Odisseu: o sábio filho de Laertes	Muitos admiravam, espantados, o sábio filho de Laertes
18-19 – ...tw=d' aif' eqhh qespesihn katekeue xarin kefal h=te kai\wnoiv	xarin kefal h=te kai\wnoiv descrição: cabeça e ombros de Odisseu são revestidos de graça aos que o vêem	Porque Atena, de modo maravilhoso, derramou sobre ele graça, tanto na cabeça como nas espáduas
20 – kai\min makroteron kai\passona qhken ioesqai,	makroteron kai\passona Odisseu é o maior e o mais forte entre todos que se vêem	E o maior e mais forte e robusto de todos se mostrava aos que o viam
21 – w3 ken Faihkessi fil ov pahnessi gehoito	fil ov Amigo - Os Feaces o querem como amigo, porque é belo e robusto	De modo que dos Feaces tornou-se muito estimado [amigo]
22 – deino/ t' aioioiev te kai\etel eseien aq  ouv	deino/ t' aioioiev te kai\etel eseien Temido, respeitado e perfeito	Tão temido, respeitado e perfeito para as provas
23 – pol l ou/, tou\ Faihkev epeirhsant' Odushev.	[aq  ouv] pol l ou/ Odisseu passa por muitas provas [e vence]	Muitas, as quais os Feaces submeteram Odisseu.

Ocorrências em Homero – *Odisséia* – do termo  $\text{pol } \text{u}\beta\text{l av}$  (sofrido) constituindo o epíteto de Odisseu<sup>i</sup>

Ocorrências	Versos	Termos-chave relacionados	Possíveis traduções (próprias)
V, 171, 354, 486 VI, 1, 249 VII, 1, 133, 177, 329, 344 VIII, 199, 446 XIII, 250, 353, XIV, 148 XVI, 90, 186, 225, 258, 266 XVII, 280, 560 XVIII, 90, 281 XIX, 102 XXI, 414 XXII, 191, 261 XXIII, 111 XXIV, 176, 232, 348, 490, 537	$\text{pol } \text{u}\beta\text{l av di}\bar{\epsilon}\nu \text{ Odisseu}\bar{\nu}$	$\text{pol } \text{u}\beta\text{l av}$ (adjetivo formado por $\text{pol } \text{u}\bar{\nu}$ – muito – e o verbo $\text{pl } \text{a}\bar{\zeta}\omega$ – andar errante, sofrer, faltar, vacilar)	... o sofrido e divino Odisseu
VII, 230 XIX, 1, 51	$\text{u}\beta\bar{\epsilon}\text{l ei}\bar{\rho}\text{eto di}\bar{\epsilon}\nu \text{ Odisseu}\bar{\nu}$	$\text{u}\beta\bar{\epsilon}\text{l ei}\bar{\rho}\text{eto}$ (verbo $\text{u}\beta\bar{\epsilon}\text{ol ei}\bar{\rho}\omega$ – imperfeito médio-passivo de sofrer muito)	...o divino Odisseu que sofreu muitas faltas, o qual teve muitas necessidades, associadas ao físico
VI, 1 VII, 344	$\omega\bar{\zeta} \text{ o}\bar{\rho}\text{m}\bar{\epsilon}\bar{\eta} \text{ e}\bar{\eta}\bar{\iota}\bar{\alpha} \text{ ka}\bar{\epsilon}\bar{\upsilon}\bar{\epsilon}\bar{\delta}\bar{\epsilon}$ $\text{pol } \text{u}\beta\text{l av di}\bar{\epsilon}\nu \text{ Odisseu}\bar{\nu}$	$\text{ka}\bar{\epsilon}\bar{\upsilon}\bar{\epsilon}\bar{\delta}\bar{\epsilon}$ (verbo $\text{ka}\bar{\epsilon}\bar{\upsilon}\bar{\delta}\bar{\omega}$ aoristo ativo – dormir, recostar-se)	... Ali tranqüilo descansava o sofrido e divino Odisseu

<sup>i</sup> Tal vocábulo no epíteto de Odisseu aponta para seu sofrimento físico na trama narrativa da *Odisséia*, o que nos indica sua luta por manter-se vivo. É o último epíteto utilizado para o herói na trama.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)