UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

LILIAN AMADEI SAIS

Reso, de Eurípides: tradução e estudo comparativo do tema da astúcia

São Paulo
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Reso, de Eurípides: tradução e estudo comparativo do tema da astúcia

Lilian Amadei Sais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Malta Campos

São Paulo

2010

À minha mãe,

por absolutamente tudo.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que subsidiou minhas pesquisas de Iniciação Científica, onde nasceu a ideia deste trabalho, e que agora também subsidia esta dissertação.

Às pessoas que tornaram esta dissertação possível. Em primeiro lugar, ao meu orientador, André Malta, pela generosidade de sua orientação, pelos valiosíssimos comentários e por me indicar os caminhos mais ricos para o trabalho; e, também, a todos os meus outros professores, de graduação e pós-graduação, por terem despertado em mim o interesse pela Grécia Antiga e por terem me fornecido as ferramentas necessárias para meu desenvolvimento acadêmico.

A Flávio Ribeiro de Oliveira (Unicamp) e Adriane da Silva Duarte (USP), que integraram a banca de qualificação deste trabalho e que, com suas leituras atentas, contribuíram bastante para a melhoria do material então apresentado.

Aos amigos que me ajudaram a obter parte essencial da bibliografia que utilizo aqui: André Rueda e Ramiro Torrealba, e ao prof. Alexandre Hasegawa. Sem o material que cada um deles teve a delicadeza de me enviar, certamente o resultado final deste trabalho seria infinitamente inferior.

A dois professores, ele de Química, ela de História, Euri e Mirtes, pela abundante e comovente generosidade e pelo notável talento com o qual ensinam - e por serem os responsáveis pela visão de Educação que eu tenho hoje.

À minha família, o agradecimento gigantesco: à minha saudosa, amada mãe, Mirian, por ser o real motivo de eu estar fazendo o que faço hoje (por todos os livros que me deu desde quando eu ainda não sabia ler, e que despertaram a minha paixão pela literatura); ao meu pai, Roberto, por ter tornado isso possível, durante minha graduação, com seu apoio suado e seu amor incondicional; à minha irmã, Fernanda, pelo carinho, pelo modelo intelectual que resolvi seguir e por ter me ensinado a argumentar desde sempre. Ao meu marido, Rodrigo, pela paciência constante, por me deixar falar durante horas sobre textos e autores tão distantes de sua realidade e de seu interesse, pelas leituras, pelas críticas, pelas revisões, pela carinhosa companhia em bibliotecas, palestras – e, claro, por cronometrar religiosamente o tempo de cada fala minha em cada congresso (até que eu conseguisse atingir o tempo desejado) e pela compreensão nos domingos em que eu não podia fazer nada além de estudar. Por todo o seu amor e sua dedicação, e na verdade por tanta coisa ainda, sou muito, muito grata.

Faz-se necessário, também, um agradecimento especial a minha querida amiga- enfermeira Renata Costa: sem o carinho, o amor e o apoio dela nos melhores e piores momentos de minha vida, e em especial nos piores momentos desses anos em que desenvolvi minha pesquisa de mestrado, certamente eu teria desistido em algum ponto do caminho, devido às grandes dificuldades que tive que enfrentar nesse período. A ela eu devo, acima de tudo, a (ainda que parcial) sanidade e o equilíbrio que mantive, essenciais para a conclusão deste trabalho. As palavras não bastam.

Por fim, o agradecimento a um companheiro de toda a vida, Diego Tadeu, pelo que me ensinou no xadrez e por estar sempre lá, como porto seguro e ombro

amigo; e aos amigos companheiros de USP: a Marcelo Pereira e Vivian Souza, pela companhia gostosa durante toda a graduação e pelas inúmeras aventuras e desventuras; a Bruno Barrio, por defender comigo com unhas e dentes a importantíssima função pedagógica do *happy-hour*; a Charles Bonares, pelo Latim que me ensinou com notável didática e paciência; aos companheiros de grego, com quem dividi tantas dúvidas e ansiedades, Vivi(ani Xanthakhos), Tarsílio, Jean (juntos, os três mosqueteiros), (Seu) Evaristo, Marcelo; e de uma maneira muito, muito próxima e especial durante os últimos dois anos, gostaria de agradecer a Karen, Mari e Silvita Maria, porque elas são lindas e sem elas tudo isso não teria a mesma graça.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo seguido de tradução da tragédia *Reso*, tradicionalmente atribuída a Eurípides. No estudo, busca-se comparar o tratamento dado na peça ao mito de Reso e ao tema da astúcia (*mêtis*) com aquele presente em *Ilíada* X, tomando-se Odisseu como figura central: a partir dele, são abordados, por semelhança e dessemelhança, as demais personagens da peça e a visão de *mêtis* que cada uma tem ao longo da trama, além da estrutura da tragédia e as relações existentes entre os planos humano e divino. O objetivo principal é mostrar que os dois textos estão bem inseridos nos seus respectivos períodos e ilustram certa transformação no *status* do conceito estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Épica; Reso; Doloneia; Odisseu; astúcia.

e-mail para contato: lilian.sais@usp.br

ABSTRACT

This research presents a study followed by a translation of *Rhesus*, a tragedy traditionally attributed to Euripides. In the study, we aim at comparing the treatment the play gives to Rhesus's myth and the theme of cunning intelligence (*mêtis*) with that presented by *Iliad* X. Taking Odysseus as the central figure, we make an approach (through similitude and dissimilitude) of the other characters of the play, as well as of the view concerning *mêtis* that each of them expresses in the action, the structure of the play and the relationship between men and gods. Our main purpose is to show that both texts are well inserted in their respective periods and illustrate some change in the status of the concept of *mêtis*.

KEYWORDS: Tragedy; Epic poetry; Rhesus; Doloneia; Odysseus; Cunning Intelligence

e-mail para contato: lilian.sais@usp.br

Zeus rei dos Deuses primeiro desposou Astúcia
mais sábia que os Deuses e os homens mortais.
*(*Hesíodo, *Teogonia*, v. 886-7, Trad. Jaa Torrano)

*

Como dois cães experientes na caça, de dentes agudos,
correm atrás de uma lebre ou uma corça, sem pausa ou descanso,
e vai na dianteira o fujão, que entre as árvores berra com medo,
dessa maneira o arrasa-cidade Odisseu e o Tidida
foram levando o inimigo pra longe, sem pausa ou descanso.

(*Il* X, vv. 360- 364, Trad. da autora)

SUMÁRIO

PARTE I

PREFÁCIO 10

O MITO DE RESO 25

A VISÃO DE FENIK 28

A DOLONEIA 38

O RESO DE EURÍPIDES 52

PARTE II

ESTUDO 67

ODISSEU SEGUNDO SEUS INIMIGOS 68

ODISSEU POR SI 87

ODISSEU COMO PARTE DE UMA DUPLA: O PAPEL DE DIOMEDES 95

DÓLON: O ODISSEU TROIANO? 105

OS OPOSTOS DE ODISSEU: HEITOR E RESO 128

HUMANO X DIVINO: O DESTINO DE RESO, POR ATENA 153

ENSAIO DE CONCLUSÃO: ANÁLISE COMPARATIVA DO TEMA DA ASTÚCIA 161

PARTE III

TRADUÇÃO 189

NOTÍCIAS DOS MANUSCRITOS 190

RESO 193

APÊNDICE – QUADRO COMPARATIVO 255

TABELA DE TRANSLITERAÇÃO 268

BIBLIOGRAFIA 270

PREFÁCIO

Este trabalho desenvolveu-se a partir dos meus estudos de Iniciação Científica, também realizados sob a orientação do Prof. Dr. André Malta Campos. Intitulada "As mortes de Dólon e Reso: a astúcia em *Ilíada* X, v. 388-525", a IC descortinou-me um tema, a *mêtis*, e um mito, o de Reso, que despertaram em mim grande interesse.

A presente dissertação lida agora com a tragédia *Reso* e com a abordagem de como o mito e, especialmente, o conceito de *mêtis*, transformaram-se; isso pode ser feito uma vez que esses textos, um épico, outro trágico, se baseiam em um mesmo episódio, o da morte do rei trácio, o que faz com que as obras constituam um ótimo *corpus* para um estudo comparativo. Valendo-nos da ideia de que esta é uma excelente oportunidade para estabelecer criteriosamente uma comparação entre as obras, este trabalho tenciona contribuir para o entendimento do homem grego focalizando um dado moral – a astúcia - e seu julgamento.

Para desenvolver o tema proposto, dividimos o trabalho em três partes:

> I – Introdução ao mito e às obras estudadas: primeiro, mostrar-se-á o mito de Reso a partir dos textos e para além deles, na tentativa de esclarecer o que se sabia sobre este rei e o que se dizia sobre ele nos períodos arcaico e clássico da Grécia Antiga. A essa apresentação, seguem-se três capítulos: no primeiro, apresenta-se o pensamento de Fenik sobre o mito; o segundo trata da Doloneia e o terceiro, de *Reso*.

II – A segunda parte é a que abrange todo o estudo; dividido em sete capítulos, que seguem o movimento das personagens na tragédia, nele se estabelecem aproximações e afastamentos entre as duas obras literárias; focando o tema da astúcia e a personagem Odisseu, analisa-se toda a estrutura de *Reso* e a relação entre o plano humano e o plano divino, culminando na análise comparativa do tema da astúcia.

III – A última parte traz a tradução da tragédia, primeira no nosso idioma (ao menos no Brasil), a descrição dos critérios estabelecidos para a realização da mesma, bem como os argumentos de *Reso* que nos chegaram.

O trabalho está redigido seguindo as normas da nova ortografia da língua portuguesa, e contém traduções que, salvo quando indicado, são de minha autoria. As citações traduzidas de Homero são sempre as de Frederico Lourenço. As transliterações seguem os critérios apresentados na respectiva tabela, encontrada no final do trabalho; no caso dos nomes próprios, seguimos o estabelecido na tradução portuguesa do dicionário mitológico de Pierre Grimal.

Metodologicamente, decidiu-se partir da *mêtis*. O termo designa, acima de tudo, um conceito, uma noção, ou ainda, nas palavras de Detienne e Vernant[1], uma "categoria mental". Nas edições modernas dos textos antigos, encontramos *mêtis* grafado ora com minúscula, ora com maiúscula: no primeiro caso, tratar-se-ia de "uma forma particular de inteligência"[2] e, no segundo, de uma personagem, a deusa

[1] Detienne & Vernant, 2008, pág. 11.

[2] Detienne & Vernant, 2008, pág. 17.

Mêtis. É difícil determinar se para um homem grego do período arcaico ou clássico havia essa distinção, ou seja, se ele entenderia o termo "*mêtis*" em determinados contextos como conceito e, em outros, como uma deusa que seria essa forma particular de inteligência personificada, ou se, pelo contrário, o termo "*mêtis*" sozinho já lhe significaria uma coisa e outra ao mesmo tempo[3]. De qualquer modo, os textos nos quais *mêtis* aparece com letra maiúscula não são numerosos: são quase exclusivamente teogonias, escritas por diversos autores em diversos períodos, muitas vezes difíceis de precisar no decorrer da história; as mais representativas são as teogonias órficas e a hesíodica[4].

---

[3] Essa questão interpretativa se apresenta, também, em outros casos, como no de ἔρος, por exemplo. Cabe lembrar que ainda no período clássico o letramento dava seus primeiros passos; a questão é se a palavra quando dita era compreendida como substântivo próprio e como conceito, ou se só como uma dessas duas opções, de acordo com o contexto de enunciação e *performance*.

[4] HESÍODO (2001) *Teogonia, a origem dos deuses*. [Trad. Jaa Torrano]. 4ª. edição. São Paulo: Ed. Iluminuras (pág. 155-157)

vv. 886-900.
Zeus rei dos Deuses primeiro desposou Astúcia
mais sábia que os Deuses e os homens mortais.
Mas quando ia parir a Deusa de olhos glaucos Atena,
ele enganou suas entranhas com ardil,
com palavras sedutoras, e engoliu-a ventre abaixo,
por conselhos da Terra e do Céu constelado.
Estes lho indicaram para que a honra de rei
não tivesse em vez de Zeus outro dos Deuses perenes:
era destino que ela gerasse filhos prudentes,
primeiro a virgem de olhos glaucos Tritogênia
igual ao pai no furor e na prudente vontade,
e depois um filho rei dos Deuses e homens
ela devia parir dotado de soberbo coração.
Mas Zeus engoliu-a antes ventre abaixo
para que a Deusa lhe indicasse o bem e o mal.

Sobre a possibilidade de esse trecho ser uma interpolação, ver: Solmsen, F. *Hesiod and Aeschylus* (Ithaca 1949) 67-69 . Wilamowitz. Athena. SB Berlin (1921) 957-958. *apud* Brown, N. The Birth of Athena. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 83 (1952), pp. 130-143. Para estes estudiosos, que especulam acerca da ilegitimidade dos versos sobre a relação entre a deusa Astúcia e Zeus, o trecho citado é inconsistente tanto em relação à *Teogonia* quanto em relação a outros relatos mitológicos de autores gregos. Píndaro, por exemplo, contradiz essa passagem ao afirmar, no fragmento 30 *Schroeder*, que a primeira esposa de Zeus foi Têmis. Eu, de minha parte, acredito que cada autor, em cada período, tinha a possibilidade de se servir da versão do

O termo *mêtis* grafado pelos editores com letra minúscula, ou seja, como designador de um tipo de inteligência prática, teve fortuna maior, vigorando sobre diversos planos nos quais a ênfase se encontra no campo da execução de atos ou na feitura de objetos. Definir *mêtis*, justamente pela sua amplitude, não é tarefa fácil.

Detienne & Vernant (2008: 21) tentam da seguinte maneira: "O homem que possui a *mêtis*[5] está sempre prestes a saltar; ele age no tempo de um relâmpago". Difícil pensar em uma síntese melhor que esta. Sempre prestes a, sempre pronto, mas nunca afoito, o homem astucioso sabe esperar o momento certo de agir e, tendo já definido que momento é esse, executa a ação necessária de maneira pontual, acertada, avassaladora.

A astúcia aparece em certo sentido como a única coisa capaz de garantir uma vitória, independente das circunstâncias. Um guerreiro forte, ou mesmo um deus poderoso, sempre poderá encontrar um adversário que o iguale ou o supere em força. Mas a astúcia, tão mutável e imprevisível quanto as situações nas quais ela se aplica, pode superar um oponente que se apresente como insuperável a quem não possui

---

mito que lhe fosse mais conveniente e que a versão que mais interessa a Hesíodo para a sua *Teogonia* é, de fato, a que associa Zeus, antes de qualquer coisa, a *Mêtis.* Sendo a Teogonia hesiódica um texto que busca reafirmar a soberania de Zeus, colocá-lo como aquele que possui a própria astúcia dentro de si é assegurar que nada pode ser tramado contra ele sem que ele tome conhecimento – vale lembrar que na sucessão de poder narrada no mesmo texto o campo semântico da astúcia se manifesta constantemente; ver, por exemplo, o epíteto de Cronos (ἀγκυλομήτης) e os versos 158 (ἀποκρύπτασκε), 160 (δολίην ... τέχνην), 166 (μήσατο), entre outros; mesmo os Ciclopes, criaturas de força, são citados como possuidores de "engenho", μηχαναί (v. 146). Dentre as teogonias órficas, a *Protógono* e a *Teogonia* de Derveni são aquelas em que temos a presença de astúcia personificada como divindade, sob o nome de Brilhante. Ver West, M. L. (1983) *The orphic poems*. New York: Oxford University Press.

[5] Embora a tradução brasileira da obra de Detienne & Vernant (2008) traga o termo transliterado de maneira diferente (*métis*), no presente trabalho decidimos uniformizar a transliteração segundo a tabela apresentada no final da dissertação. Assim, sempre que citado, o termo *mêtis* terá esta grafia em nossa pesquisa.

essa inteligência prática. Ela opera em diferentes e numerosos níveis, de forma complexa e coerente, envolvendo elementos como instinto, sagacidade, previsão, sutileza, desenvoltura, vigilância, oportunismo e experiência de vida[6]. É justamente este último elemento, a experiência, que permite ao herói ou ao deus astucioso medir também as desvantagens que um ato que envolve dolo e ardil pode acarretar, e avaliar se é melhor realizá-lo ou não. Trata-se de um conceito, como foi ressaltado, vinculado à prática, e que é, acima de tudo, desconcertante, pois lida com o imprevisível e o mutável, invertendo a lógica esperada, constituindo um "elemento-surpresa". "Ela [a *mêtis*] age por disfarce[7]", e sua trajetória na antigüidade é tão multifacetada quanto a sua própria essência, múltipla e diversa. É nesta trajetória, entre os períodos arcaico e clássico, que pincelaremos duas representações literárias deste conceito neste trabalho.

Quando lemos a *Ilíada*, de Homero, nos deparamos com a história de um grande herói, Aquiles, que tem como seu maior rival na guerra o troiano Heitor. Portanto, a narração que encontramos nos traz um confronto que pode ser resolvido através da força; Aquiles pode vencer Heitor no campo de batalha, e realmente o faz, no canto XXII do poema. Quando lemos a *Odisseia*, no entanto, a questão é bastante diferente. O herói do poema, Odisseu, tem como oponentes, por exemplo, o Ciclope

[6] A diversidade de significados que o termo grego *mêtis* abarca é, sem dúvida, um desafio para o tradutor. Na presente pesquisa optou-se traduzir *mêtis* por astúcia. Embora a decisão não seja fácil, parece-nos que "astúcia" no português é o que mais se aproxima da *mêtis* grega; mesmo com um campo semântico menos amplo, em nosso idioma este parece ser o termo cujo alcance está mais próximo de todos os outros significados possíveis da palavra grega; conforme destaca o Houaiss, "astúcia" invoca ideias tais como não se deixar enganar, negociar vantagens, esperteza, manha, sagacidade, utilização de artifícios, malícia. Essas ideias subentendem outras, como instinto e desenvoltura, por exemplo. A gama de significados de astúcia, pois, ainda que não seja perfeita, pareceu-nos a mais adequada na tentativa de verter *mêtis* ao português por um único vocábulo.

[7] Detienne &Vernant,2008, pág. 29.

e dezenas de pretendentes. Como pode um homem vencer desafios como esse? A resposta parece clara: não pode. A única forma que o herói tem para atingir seu objetivo é, em vez de entrar em confronto direto com o inimigo, ludibriá-lo. É o que acontece quando Odisseu enfrenta o gigante Ciclope, e quando chega a Ítaca e encontra sua casa repleta de pretendentes, que fazem minguar seus bens e cortejam Penélope; como poderia um homem, sozinho, vencer o Ciclope ou inúmeros oponentes em uma luta? A astúcia, o momento certo de agir, a eleição da atitude a ser tomada, tudo isso determina a vitória ou o fracasso da missão. Conforme destacam Detienne & Vernant (2008:19),

> Em toda situação de confronto ou de competição – estejamos nós nas garras de um homem, um animal ou uma força natural – o sucesso pode ser obtido por duas vias. Ou por uma superioridade de "força" no domínio onde a luta se desenrola, o mais forte vencendo; ou pela utilização de procedimentos de uma outra ordem, cujo efeito é precisamente falsear os resultados da prova e fazer triunfar aquele que, com certeza, era considerado derrotado (inferior).

Assim, a astúcia aparece em certo sentido como a única coisa capaz de garantir a vitória em determinados contextos. Um guerreiro forte, ou mesmo um deus poderoso, sempre poderá encontrar um adversário que o iguale ou o supere em força. Mas a astúcia, tão mutável e imprevisível quanto as situações nas quais ela se aplica, pode superar um oponente que se apresente como insuperável a quem não possui essa inteligência prática. Se não fosse dessa forma, Hefesto, deus coxo, nunca seria capaz de superar Ares, o imponente deus da carnificina, como o faz no canto VIII da *Odisseia*: o multi-inventivo artesão, advertido de que sua esposa, Afrodite, o estaria traindo com Ares, trama uma teia "invisível aos olhos" em torno do leito e "parece" ir para Lemnos, quando na verdade não vai – pois a aparência e a realidade não são o mesmo quando estamos no âmbito da astúcia, e a confusão entre elas

produz um efeito de ilusão que engana o adversário. Desse modo, acreditando na simulação de Hefesto, Afrodite e Ares se deitam no leito, e caem na armadilha. Presos, não conseguem nem se soltar, nem se mexer, e o deus artesão chama todos os deuses para rirem-se vendo o dolo que ele tramara, e por meio do qual ele venceu os amantes. Também na *Odisseia*, no Canto IV, sabemos que os gregos vencem as muralhas troianas, como nos conta Menelau, não por conseguirem derrubá-las, mas ultrapassando-as no ocultamento do cavalo de madeira. Assim também ocorre em muitas outras passagens de Homero, nas quais a parte que parecia estar em desvantagem numa disputa inverte tal lógica e triunfa no final, valendo-se da inteligência prática e de seus benefícios.

Da mesma forma que é apropriado que o herói de um poema como a *Ilíada* seja Aquiles, pela sua incomparável habilidade guerreira, é extremamente conveniente que o herói de um poema como a *Odisseia* seja Odisseu, o varão astuto por excelência. Porém, não só na *Odisseia* encontramos este herói e este conceito; também na *Ilíada* há narrações de eventos onde a astúcia tem um papel importante - assim como na *Odisseia* a força também aparece como elemento significativo.[8]

É assim que chegamos, através de um conceito, a *mêtis*, a um homem, Odisseu, e a um texto, o Canto X da *Ilíada*: astúcia tomando corpo em contexto

[8] A passagem em que Antíloco, no Canto XXIII, vv. 262-650, da *Ilíada*, na corrida de cavalos em honra a Pátroclo, vence Menelau mesmo com cavalos inferiores aos dele, é um dos exemplos mais explorados utilizados para analisar a *mêtis*: o jovem faz com que o Atrida passe na parte mais estreita da pista, tendo que diminuir sua velocidade para não colidir com o próprio Antíloco. Essa manobra lhe dá o segundo lugar na competição - que ele obtém, como nos diz o poeta (v.515), "tão-só por valer-se da astúcia". Além desse e do próprio Canto X, temos menções de feitos astuciosos em outras passagens da *Ilíada*, por exemplo, em IV, 376-400, VI, 142, XI, 379, XIII, 275-287; temos, ainda, os trechos nos quais é possível ligar *mêtis* e oratória: neles, a palavra é um instrumento astucioso – por exemplo, o Canto II, no episódio entre Odisseu e Tersites, narrado entre os versos 211-335. Para uma análise da importância da força na *Odisseia* centrada na figura de Odisseu, ver Werner, 2004, pp. 69-91.

bélico, podemos dizer que este passo traz, de forma geral, um episódio que pretendia ser de espionagem mútua, mas que acaba se transformando numa emboscada e culmina na morte de Reso e outros trácios, na noite do 25º para o 26º dia narrado na *Ilíada*. Certamente as palavras "espionagem" e "emboscada" já nos dão alguns elementos para que possamos confirmar qual é o âmbito no qual se insere esse canto iliádico.

Quando nos voltamos para o período clássico, chegamos, através do mesmo conceito e do mesmo homem, a um outro texto, a tragédia *Reso*: em seu início, Heitor cogita, diante da agitação noturna dos seus guardas, que esteja acontecendo algum *lókhos ek núkton* (v. 17) - alguma emboscada noturna. O âmbito da *mêtis* também é evocado por Eneias, que pergunta a Heitor se o alarme do exército troiano se deve a algum *dólos* (dolo, ardil) inimigo (v. 92). Por mais que a hipótese de Heitor seja negada pelos guardas e a de Eneias seja refutada por Heitor, *dólos* e *lókhos* são termos que definem muito bem a esfera dessa tragédia e antecipam todo o seu desenrolar.

Eis que temos, dentro de um mesmo campo, o da astúcia, dois textos, dois gêneros, dois autores, duas épocas, e um mesmo mito: o do grandioso rei trácio de nome Reso.

No décimo canto iliádico, a morte de Reso propriamente dita está narrada entre os versos 469-525, porém é mais de trinta versos antes, a partir do v. 432, que está o marco inicial desse episódio: no interrogatório que a dupla aqueia (Odisseu e Diomedes) impõe a Dólon obtemos praticamente todas as informações que o poema épico dá sobre o rei dos trácios. Na *Ilíada*, tudo o que sabemos sobre Reso parte dos

outros personagens, já que ele próprio só aparece dormindo, no momento em que é morto por Diomedes. No entanto, esta mesma personagem, silenciosa em Homero, dá nome à peça de Eurípides[9]. Nela, o rei age, entra em cena, se expressa - revela-se. Trata-se do terceiro episódio, compreendido entre os versos 388-526: uma única cena, longa, onde Reso conversa com Heitor, tendo acabado de chegar a Troia. Salvo uma breve intervenção do coro, apenas os dois heróis falam durante os quase cento e cinquenta versos, discutindo os motivos da demora de Reso a se apresentar para a batalha, os inimigos (dentre os inimigos, aquele de quem Heitor e Reso mais se ocupam é Odisseu) e a situação da guerra.

Esses, pois, são os textos: no nosso trabalho, pretendemos investigar a representação da astúcia em ambos, na tentativa de perceber que tipo de mutação moral esse conceito de inteligência prática sofreu. A história comum às duas obras é tratada, sob diversos aspectos, de modo diferente por cada uma delas. Os objetivos desse trabalho são:

1) Fornecer uma primeira tradução de *Reso* em português, feita diretamente do grego;
2) Fazer um estudo do mito;
3) Apontar as transformações que se podem notar na tragédia com relação ao texto homérico, especificamente aquelas referentes à noção de *mêtis*. Desse escopo escolhido decorre naturalmente que a ênfase de nosso estudo esteja na figura de Odisseu.

---

[9] *Reso* é a única tragédia que nos chegou a relatar um evento que já estava narrado em Homero. Existe também, no entanto, um drama satírico, intitulado *O Ciclope*, também de Eurípides, que narra o mesmo evento do Canto IX da *Odisseia*.

Mesmo com os problemas de datação de ambos os textos, é certo que alguns séculos separam um do outro, e que a Doloneia faz parte do contexto do período arcaico, enquanto *Reso*, do período clássico. Portanto, estudando textos frutos de sociedades tão deslocadas no tempo, ao focalizar um tema do campo moral - como é a astúcia -, não causa surpresa que haja uma mudança significativa de uso e julgamento do mesmo. Tanto a astúcia como Odisseu são temas de muitas tragédias, usualmente descritos com viés negativo[10]. Quando voltamos para o período arcaico, no entanto, a questão da astúcia e de seu julgamento moral é mais espinhosa e menos consensual; vide as discussões sobre o *status* de feitos astuciosos e de figuras que de alguma maneira se ligam a esse conceito, como os arqueiros, por exemplo. Analisando o caso particular do mito de Reso pretendemos ilustrar uma possibilidade de interpretação do contexto geral de transformação do julgamento da astúcia existente entre esses dois períodos; a mudança é, na visão deste trabalho, de uma possibilidade de julgamento moral ambíguo da astúcia no período arcaico e de um caminho a partir daí cada vez mais negativo no período clássico e também posteriormente.

Quando um autor decide trabalhar um mito, impõe-se a ele o desafio de retrabalhar diversas personagens que anteriormente já integraram outras narrativas literárias. W. B. Stanford[11], em seu texto sobre a adaptabilidade da figura mítica, destaca que o dilema de qualquer autor criativo que escolhe reviver um herói em um trabalho de ficção imaginativa está entre:

[10] Um bom exemplo disso é o título do capítulo que Stanford, 1963, pp. 102-117, dedica às representações de Odisseu nas tragédias clássicas: The Stage Villain. Ver o estudo de conclusão da dissertação, onde essas questões serão abordadas mais profundamente.

[11] Stanford, 1963, pp. 1-7.

a) a necessidade que a audiência e os leitores possuem de ter contato com alguma novidade, alguma inovação;
b) a potencial ofensa causada à audiência caso as novidades sejam muitas.

O fato é que, cada vez que abordado, era normal que um mesmo mito sofresse alterações de diversos tipos. Vejamos algumas razões para que isso ocorra.

Em primeiro lugar está o desejo de originalidade que pode partir da plateia, do autor, ou de ambos, em uma motivação mútua. No entanto, no caso específico da tragédia, sabemos que de modo geral ela se ocupa dos mesmos mitos manipulados nas epopeias, como o ciclo troiano, o ciclo tebano, etc. Os casos representados no teatro eram, pois, velhos conhecidos da plateia que os assistia, e não raro um mesmo episódio era retratado por mais de um autor. Para nós, leitores e espectadores acostumados a esperar pelo surpreendente, pelo original, pelo diferente nas mais diversas obras de arte e em suas respectivas linguagens, pode ser difícil supor qual era o conceito de originalidade vigente na sociedade grega daquele período – se é que esse conceito existia ou, se de fato existia, como parece, qual seria, realmente, a importância a ele atribuída. Segundo J. Romilly (1998:20), o conceito de originalidade para eles residia não na ação e no seu desfecho, mas sim na interpretação pessoal que cada autor dava a cada mito que lhe vinha às mãos:

> Ela [a originalidade] residia no fato de que o autor enfocava uma emoção, uma explicação ou um significado que não haviam sido percebidos antes dele. Assim se desenvolveu uma espécie de afastamento, de recuo em relação ao tema, o que por sua vez parece ter contribuído para acrescentar majestade à tragédia e conferir-lhe uma dimensão particular. Ela utiliza uma determinada ação somente como forma de linguagem, um meio pelo qual o poeta pode exprimir aquilo que o emociona ou escandaliza.

Oliver Taplin (1983: 4) especula sobre quais eram as fontes das histórias utilizadas pelos tragediógrafos e conclui que elas eram, predominantemente, literárias – ou seja, eles escreviam sobre mitos que já haviam sido contemplados por outros gêneros, e isso provavelmente se dava pela predileção dos tragediógrafos em privilegiar os mitos de um passado distante, da idade heroica. A. Freire (1985: 25) nota, sobre este tema, que

> Os trágicos não se furtaram à influência dos poemas homéricos. Ela é palpável nos mitos que são a alma de tantas das suas tragédias. Não se lhe sujeitaram, porém, servilmente. Souberam ser pessoais na dependência que, longe de os rebaixar, os notabilita.

A que textos os autores trágicos teriam aludido com maior freqüência? Segundo Garner (1990: 49),

> As with Aeschylus, the single most important poetic resource for Sophocles and Euripides appears to have been the *Iliad*, but the *Odyssey*, the poems of Hesiod, and lyric poetry also found their way into the plays of the younger tragedians.

Está claro que quando lemos os textos trágicos não podemos deixar de lado o fato de que eles possuem uma grande tradição oral e literária precedente a eles. Diz-se que Ésquilo, por exemplo, teria proclamado que suas obras eram "sobras do banquete de Homero". Sófocles, por sua vez, recebeu o título de "o Homero trágico" e também ficou conhecido como "o único aluno de Homero", pela proximidade de características de sua obra com a do poeta épico, bem como pela quantidade de supostas alusões a ele. E, segundo Goldhill (1992: 138), "Euripides, too, is impossible to understand without some sense of the heroic tradition and the place of Homer in more than a literary context". É preciso, portanto, relacionar os textos com as tradições nas quais eles foram compostos - e, conforme destaca Goldhill (1992:

138), é preciso também relacioná-los com as tradições *contra* as quais eles foram compostos.

O fato de os tragediógrafos se inspirarem em fontes literárias anteriores a eles em nenhum momento foi um fator que impedisse ou limitasse a variação existente entre os seus relatos e os que os antecediam. O. Taplin (1983: 4) afirma, sobre a utilização de fontes literárias por parte dos autores trágicos:

> Here, too, there was almost limitless variation, the product of centuries of re-arrangement and invention, a process which the tragedians themselves continued. Not even the myths of the *Iliad* and *Odyssey* are definitive. The only full coincidence with Homer in surviving tragedy, *Rhesus* and *Iliad* 10, reveals many important divergencies.

Seria neste contexto, portanto, que estaria inserido o conceito de originalidade com o qual os autores antigos lidavam; não se trata de uma originalidade essencialmente temática, mas sim de uma originalidade de tratamento de temas comuns. Essa originalidade está intimamente ligada às intenções técnicas (a construção literária e o efeito pretendido) do autor e da obra, às preferências de cada autor e às suas reações pessoais a cada tradição mítica. E, se as escolhas do autor determinam o resultado final da sua produção, cabe dizer que aqui, neste trabalho, seguiremos a tradição que inclui a Doloneia como parte da *Ilíada* e que considera que esta obra é de autoria de Homero, e também a tradição que atribui *Reso* a Eurípides, descartando o uso do "Pseudo- Eurípides." [12]

[12] Não nos estenderemos em discussões sobre a existência ou não de um Homero, poeta-gênio; queremos dizer, apenas, que acreditamos que a Doloneia fosse parte integrante da *Ilíada*, e não espúrio. Do mesmo modo, não nos estenderemos sobre se Eurípides é ou não autor de *Reso*; interessa-nos o fato de que se trata de uma peça do período clássico, seja ela um pouco anterior ou um pouco posterior ao apogeu do gênero trágico.

Passado esse primeiro ponto, que se desdobra em tantos outros, surge outro potencial causador de variação: o conhecimento prévio, por parte do autor, dos tratamentos já dados ao mito que ele pretende abordar. Que versões ele conheceu? Com que outras obras ele teve contato? No caso da Antigüidade temos, mais do que em qualquer outra época, um problema: como saber o que Eurípides conhecia sobre Reso? Que versões do mito lhe eram familiares? Considerando que neste período a circulação de textos era mínima e que o conhecimento de certas versões se limitava aos momentos de suas *performances*, o fato de uma versão ser anterior à de Eurípides não significa de maneira alguma que ele tenha tido, com certeza, contato com essa versão, ou algum conhecimento dela. Nunca será possível, para nós, precisar quais eram as suas "fontes".

Outros elementos também causam, frequentemente, variação nos tratamentos dados a determinados mitos, tais como fatores lingüísticos, as questões de época (no nosso caso, os períodos arcaico e clássico), de gênero (aqui, épica e tragédia), entre outros. As diferenças que podemos encontrar em duas obras literárias sobre um mesmo mito podem ter suas raízes em uma série de elementos variáveis de naturezas diversas. Essas diferenças, no entanto, podem se dar em maior ou menor grau, e em diferentes aspectos: pode variar a história, a caracterização de uma ou outra personagem, o contexto, enfim, qualquer elemento envolvido na trama.

No caso de nossos textos, a Doloneia e *Reso*, muito nos interessa a diferença na caracterização de um determinado personagem, o astuto por excelência, Odisseu. Sem dúvida trata-se de um herói cujas possibilidades de adaptação para o autor são inúmeras, pois a tradição mítica faz dele um herói de incontáveis nuances e facetas,

entre as quais cada autor em cada texto pode escolher qual será realçada e qual será deixada no escuro. Stanford (1963: 4) ressalta que:

> Turn by turn this man of many turns, as Homer calls him in the first line of Odyssey, will appear as a sixty-century opportunist, a fifth-century sophist or demagogue, a fourth-century Stoic: in the middle ages he will become a bold baron or a learned clerk or a pre-Columbian explorer, in the seventeenth century a prince or a politician, in the eighteenth a *philosophe* or a Primal Man, in the twentieth a Byronic wanderer or a disillusioned aesthete, in the twentieth a proto-Fascist or a humble citizen of a modern Megalopolis.

E ele arremata dizendo que nenhum outro herói clássico serviu de tema para tanta controvérsia moralista (Stanford, 1963, p. 5). Essa pincelada que Stanford dá através de tantas imagens de Odisseu cruzando séculos e séculos nos mostra como cada época tem sua própria assimilação da tradição clássica: no caso de Odisseu, trata-se da assimilação ética para as condições contemporâneas de cada autor – e a isso, claro, a essas condições sociais às quais a literatura não foge, posto que ela mesma é fruto de uma determinada sociedade, somam-se as preferências pessoais de cada autor.

É nessa riqueza de possibilidades que está Odisseu. É nele que chegaremos, em nossa análise da astúcia em *Reso* e na Doloneia. Através dele, chegaremos também à sua divina, astuta aliada, Atena.

Partamos então para o mito.

O MITO DE RESO

Para mim uma só luz do sol bastará
para destruir os muros, e cair sobre as naus,
e matar os Aqueus.(...)

(*Reso*, v. 447-449: Reso em conversa com Heitor)

Eu choro por ti, ó querido,
querido ser, meu filho, eu choro.

(*Reso*, v. 902-3: o lamento da Musa, mãe de Reso)

Reso é o rei dos trácios, que se une tardiamente aos troianos, como amigo. Nove anos foi o tempo que demorou para conseguir finalmente estar em Troia; sua estadia, no entanto, é bem mais breve: ele é morto na mesma noite em que ali chega.

Esse mito, é verdade, não encontra grande repercussão entre os helenistas, e não é difícil imaginar o motivo: primeiro, temos que ter em mente que o décimo canto iliádico é bastante controverso, pois muitos o consideram uma mera interpolação e, na condição de espúrio, o deixam de lado nas suas investigações sobre essa obra de Homero. Em seguida, basta lembrar que a atribuição da peça *Reso* a Eurípides também traz consigo muita polêmica: tanto a autenticidade da peça quanto a sua própria estrutura foram muito questionadas até hoje. Deste modo, a Doloneia e *Reso* possuem uma bibliografia bastante reduzida em comparação com outras passagens de Homero e com outras obras trágicas, e quase toda essa bibliografia se limita a discutir as questões de autenticidade, deixando de lado as análises literárias pertinentes que poderiam ser feitas a partir desse *corpus*.

No entanto, temos as duas obras literárias que se valem da história de Reso (e que constituem o objeto de nossa análise); além delas há ainda uma versão cuja

notícia nos chegou através dos escólios do Canto X: um poema de Píndaro. Assim, também o gênero lírico parece ter se ocupado do rei trácio. Eis a versão de Píndaro desse mito, segundo os escólios[13]:

> Reso é filho do rio trácio Estrímon e da Musa Euterpe. Píndaro também conta que um dia, tendo guerreado contra os gregos, assinalou para eles grandes desgraças, [e incitados segundo premeditação de Hera e Atena os companheiros de Diomedes fazem-no perecer.] *ou* [e segundo premeditação divina Diomedes o mata durante a noite].

Além dessa versão, os escólios também nos trazem aquela que Fenik chama de "a versão do oráculo" sobre Reso, que citamos a seguir, na íntegra[14]:

> Reso era de raça trácia, filho de Estrímon, rio dessa mesma região, e de Euterpe, uma das Musas. Diferente dos que estavam com ele em trabalhos bélicos, atacou os gregos para ser aliado dos troianos, e lançou muitos dos gregos para a morte. Hera, temendo pelos gregos, envia Atena para a ruína dele. A deusa, após descer, fez Odisseu e Diomedes avançarem para uma espionagem. Eles, parando ao lado de Reso, adormecido, matam tanto ele como os seus companheiros, segundo conta Píndaro.
> Alguns dizem que Reso chegou a Troia à noite, e que foi assassinado antes de ter provado a água daquela terra. A sentença do oráculo, dizem, já lhe havia sido dada, de que, se ele provasse a água do Escamandro e os seus cavalos bebessem e se alimentassem da pastagem dali, ele seria totalmente invencível.

Antes de passarmos à nossa análise dos textos, parece-nos importante apresentar a visão de Fenik, único estudioso que publicou um trabalho maior (ainda que breve, se comparado com os trabalhos que tratam de outras obras da mesma área) dedicado à comparação de *Iliada* X e *Reso* e que, por isso mesmo, tornou-se referência para qualquer estudo que envolva essas duas obras. Além disso, esse seu

---

[13] Seguimos o texto grego apresentado por Fenik (1964:5) para K 435 (Townley), e apresentamos a variante de K 435 (B) para a última frase do trecho.

[14] Mais uma vez seguimos o texto apresentado por Fenik (1964:5-6), dessa vez de K 435 (A).

livro é de difícil acesso, o que quase que pede (e certamente justifica) que aqui façamos uma breve exposição dos principais argumentos desse helenista sobre o tema.

A visão de Fenik

O helenista Bernard Fenik inicia sua argumentação de que as versões que os escólios trazem do mito de Reso são essencialmente não-iliádicas dizendo que nem a versão pindárica nem a oracular poderiam substituir a Doloneia na *Ilíada*. Sobre a versão de Píndaro, ele diz que (1964:6) "the *Iliad*, even stripped of all unessentials, simply does not permit this version within it". Segundo ele, o poema não comportaria outro grande herói do lado troiano, que rivalizaria com Heitor em grandeza e que enfraqueceria a oposição Aquiles - Heitor, fragmentando-a e roubando-lhe o sentido. Ele arremata (1964:7): "It is not really necessary to go into detail here, since it is obvious at first glance that the Pindar version, placed within the Iliad, would totally disrupt the poem". Sobre a versão oracular, além de ela também, segundo ele, enfraquecer Heitor, ela ainda enfraqueceria o próprio Aquiles, pois toda a sua superioridade de filho de deusa imortal ficaria diminuída diante de outro filho de deusa imortal, sendo que este teria, ele mesmo, a possibilidade de tornar-se imortal ao beber a água do Escamandro. Assim, Fenik conclui (1964:7) que "the K [*Il* X] version is clearly fitted to the Iliad, no matter how uncomfortable it sits in its present surroundings".

Para Fenik, a questão que se põe é clara: as versões de Píndaro e do oráculo seriam anteriores à composição de *Il* X e, portanto, o autor deste canto teria se valido dessas versões do mito para compor a sua própria versão, adaptada à *Ilíada*, ou, ao

contrário, essas versões seriam posteriores à versão homérica, e elas sim teriam se baseado nela?

Mais uma vez Fenik pisa em terreno arenoso. Primeiro, existem argumentos para embasar ambas as especulações. Segundo, nenhum argumento é decisivo. Terceiro: será que a anterioridade de uma dada versão implica necessariamente que cada autor posterior teria conhecimento dela, numa sociedade como a grega, que viveu séculos de oralidade e que, quando começou a ter a escrita reintroduzida o fez lentamente, com uma circulação bastante limitada dos manuscritos pioneiros? Sabemos que provavelmente o que havia na Grécia eram diversas tradições que se desenvolviam paralelamente, coexistindo e não necessariamente se influenciando a todo momento. Nessa perspectiva, cada pesquisador tem que fazer a sua escolha a partir da interpretação que tem das versões do mito: é a interpretação dessas versões que será decisiva para que cada pesquisador se posicione de um ou outro lado da questão. Fenik admite que geralmente considera-se que as demais versões do mito são pós-homéricas, porém argumenta a favor da tese oposta.

Primeiro Fenik aborda o motivo do guerreiro que vai para Troia como aliado nos últimos dias da guerra e cita o fato de que, no caso dessas histórias dos aliados tardios (Pentesileia, Mêmnon e Eurípilo), parece haver bons argumentos para se acreditar que eles faziam parte de complexos mitos pré-homéricos e, na medida em que Reso se inclui no grupo de aliados tardios, ele também deveria fazer parte de um mito anterior à composição da *Ilíada*, provavelmente contemporâneo dos eventos narrados nessa obra e dos eventos subseqüentes a ela. Nesse caso, poderia não haver tensão entre Reso e Heitor ou Reso e Aquiles, pois tanto o guerreiro aqueu quanto o troiano poderiam já estar mortos quando do aparecimento do trácio.

No entanto, existem diferenças entre as versões do mito de Reso e as versões dos demais aliados tardios; Fenik as organiza da seguinte maneira (1964: 10)

> The Rhesus story differs in some important details from that of the other allies: (1) He is killed at night and not in the course of his aristeia, (2) in the oracle version he has no aristeia, (3) he is not killed by Achilles (or Neoptolemus).

Baseado nisso, Fenik segue a demonstração de Kullmann sobre como dentro da tradição do ciclo épico os oráculos e as profecias desempenhavam papeis importantes; dezessete exemplos são elencados. Dentre eles, seis têm ligação direta com a queda de Troia, como o mito de Reso. Essa tendência, comum na tradição do ciclo épico, seria, no entanto, estranha à *Ilíada*.

O fato de Reso não ter sido morto por Aquiles nos leva aos seus algozes, Odisseu e Diomedes, e neles, segundo Fenik, reside mais uma forte evidência de que estamos diante de um mito de características de ciclo épico, não-iliádico. Isso porque no ciclo épico a dupla Odisseu e Diomedes ganha espaço, geralmente agindo na calada da noite, contra Troia. Assim eles matam Palamedes, roubam o Paládio, matam Polixena, entre outros. Mas o próprio Fenik (Fenik, 1964, p. 13) lembra que, da mesma maneira, a dupla também age junta em passagens iliádicas (além do próprio Canto X, em *Il* V, v. 519, VIII, v. 92, XI, v. 312, XI, v. 396, etc.) Além disso, Odisseu também age sozinho à noite em algumas ocasiões nos poemas cíclicos: é à noite, por exemplo, que ele entra em Troia disfarçado de mendigo, que ele captura Heleno, que ele realiza um *lókhos* junto com Menelau, etc. Sobre isso, Fenik conclui (1964: 13-4):

> The Pindaric and Oracle versions, then, even in the abbreviated form in which we find them in the K [*Il* X] scholia, are filled with details that tie them to the cyclic/ epic tradition. This is not yet proof that the Rhesus story belonged to the epic cycle from

> an early time, but the evidence considered thus far certainly points unequivocably in that direction. It should no longer occasion any surprise, therefore, if evidence to be brought forward below indicates that it does in fact belong there from an early time, and that it existed in a form similar to either or both the Pindaric and oracle versions, before the composition of K [*Il* X].

O argumento de Fenik faz sentido na medida em que ele segue parcialmente W. Kullmann (um dos maiores nomes da corrente denominada neoanalista) na convicção de que grande parte dos poemas cíclicos de cunho épico teria sido composta antes da *Ilíada*, e não depois dela. Além disso, Fenik (1964, p. 16) também insinua que o Canto X teria sido composto depois do restante da *Ilíada*, o que, para ele (Fenik, 1964, p. 16), já colocaria o compositor da Doloneia como conhecedor das outras versões do mito de Reso.

O contexto do Canto X, de grandes feitos troianos no dia imediatamente anterior ao episódio narrado, harmoniza-se com as versões do mito de Reso que encontramos nos escólios: a diferença é que na *Ilíada* a *aristeia* seria de Heitor, não de Reso. É isso que Fenik (1964: 16) destaca no início da segunda parte de sua argumentação, que citaremos a seguir:

> The situations at the end of the first day of Rhesus´combat in the Pindaric version, and at the end of Θ (I) [*Il* VIII] in the *Iliad* are thus parallel. No conclusions are to be drawn from this at the moment, but: the Rhesus story, in either or both the oracle or Pindaric version, could be incorporated into the *Iliad* by means of the following group of alterations:
> A. By dropping Rhesus´ aristeia as well as the oracle: both of these must go.
> B. By using the oracle version of Rhesus´ arrival – i.e. he appears only after the day´s fighting is over.
> C. By motivating the Greek patrol with the intent of killing Hector, because of his sudden and dangerous success.
> D. By having the Greeks diverted away from their target, somehow, and re-directed toward Rhesus.

Essa hipótese de reconstrução do mito, que, é importante ressaltar, é o objetivo maior de Bernard Fenik, é defendida por ele como sendo a versão da Doloneia e da tragédia *Reso*, e é criticada por ele por tirar tudo aquilo que havia de único e especial na história de Reso (Fenik, 1964, p. 17). Segundo ele Reso perde toda a sua importância e peculiaridade, não alcança nenhum grande feito, não existe mais nenhuma profecia sobre ele, e ele não é mais o alvo que motiva a incursão grega no campo inimigo. Para Fenik, isso já é em si motivo suficiente para acreditarmos que a versão de *Il* X é derivada das demais, e não matriz para as mesmas.

A análise de Fenik avança e chega à polêmica figura de Dólon, cujo *êthos* é bastante peculiar em contraste com as demais personagens épicas e trágicas. Com efeito, essa personagem só aparece na versão homérica e euripidiana do mito de Reso. Na peça, segundo Fenik, o papel desempenhado por Dólon é claramente desnecessário. Ele argumenta (1964: 17): "In the play he leaves the stage before the arrival of Rhesus, so that when captured he provides Odysseus and Diomedes with no information whatever regarding the Thracian king." Assim, o helenista explica a sua presença (a) pela influência iliádica sofrida pela tragédia e (b) pelo desejo que o autor da peça teria de criar uma cena "efetiva", com a elaboração da esticomitia entre ele e Heitor. Com um Dólon completamente descartável na peça, a versão apresentada pelo tragediógrafo seria, então, mais próxima das versões não-iliádicas que daquela de *Il* X. Segundo o estudioso, Dólon se faz necessário naquele ponto da *Ilíada* pelo fato da ação divina estar necessariamente sofrendo restrições, de modo que Atena não mais poderia intervir diretamente na ação dos aqueus, como fizera anteriormente. Diomedes diz, em *Reso*, que Dólon lhes disse onde Heitor estaria

dormindo; essa informação, no entanto, não seria de valia nem teria utilidade, já que Heitor não está mais lá quando a dupla aqueia chega. Além da inutilidade de Dólon, o papel que Atena desempenha na tragédia também aproximaria *Reso* mais das versões não-iliádicas que da homérica, tomando pleno controle da ação da dupla aqueia; é Atena, não Dólon, quem direciona os dois a Reso. Para Fenik (1964: 25) isso é suficiente para crer que o poeta de *Reso* utilizou outras fontes que não a Doloneia para compor a sua tragédia.

O fato de Heitor não ser a motivação da incursão noturna aqueia é explicado nos seguintes termos (1964: 20): "An attempt to assassinate Hector by night after been defeated by him during the day would damage the image of the Greeks in the *Iliad* beyond repair". Para Fenik, ser essa a motivação presente na peça, no entanto, não apresenta o menor problema, pois nela a caracterização de Odisseu e Diomedes seria deliberada e consistentemente pejorativa, fato que ele explica nos seguintes termos (1964: 20):

> They [Odisseu e Diomedes] are timid, easily discouraged (cf. 565-9 582 ff.), show little personal initiative or planning, and in fact accomplish what they do only under the encouragement and direction of Athena. Compare with this the grimly efficient, enterprising pair in the Doloneia. This negative characterization of the Greeks goes hand in hand with Odysseus' taking from Diomedes in the play the leading role that the latter enjoyed in the Doloneia. Odysseus is the first object of Dolon´s blustering threats (219 ff.), he is the subject of discussion between Hector and Rhesus (497 ff), he tricks the guards (674 ff.), takes the lead in the conversation with Athena (608 ff.), and Athena´s final address is directed to him, whereas the related address in the *Iliad* is spoken to Diomedes (*Rhesus* 668 ff., K [*Il* X] 507 ff.)

Fenik defende, portanto, que há uma diferença de importância entre Odisseu e Diomedes nas narrativas literárias do mito que nos chegaram, sendo Diomedes mais importante na *Ilíada* e Odisseu, na tragédia. Ele explica isso com dois

argumentos principais: primeiro, que Odisseu era mais popular entre os tragediógrafos, e, segundo, que a caracterização trágica de Odisseu o colocava freqüentemente como vil. Ele arremata (1964: 21): "Odysseus, in other words, was a much more suitable, and susceptible, personage for denigration than Diomedes, and it was precisely this that the dramatist was after". Assim, para Fenik, a motivação da incursão noturna grega na peça – matar Heitor – está em perfeita harmonia com a caracterização negativa dos gregos pretendida pelo autor.

Ainda sobre a caracterização de Odisseu, que é uma questão importante para este trabalho, e o seu *status* segundo a visão de Fenik, temos (1964: 22):

> On the other hand, we must not assume that this negative characterization of Odysseus, especially, is indicative of a late source, or of a tendency that appeared only relatively late. His adventures in the cyclic epic already show him if not in an outspokenly unfavorable light, at least as an ambiguous figure, the "untypical hero", as Stanford has called him, and if, as Kullmann has suggested, the Palamedes story is pre-Homeric, then a strong possibility exists that Odysseus' dual aspect in later literature as both hero and knave was well established before Homer.

A caracterização de Reso, por sua vez, seria mais positiva na peça, em relação à homérica: para Fenik, em *Il* X Reso não é uma figura importante ou que contenha algo de formidável, diferente do que acontece na tragédia, onde ele é retratado como invencível, dono de um poder sobre-humano.

Trabalhando, portanto, com três argumentos principais a favor de sua tese, Fenik admite, no entanto, a complexidade existente na relação entre *Reso* e *Ilíada* X devido a evidências como a similaridade no uso de certos verbos e a própria presença de Dólon, que na peça, segundo ele, parece justificar-se tão somente como forte influência do texto iliádico. Ele argumenta, contudo, que o que é retirado

diretamente do Canto X parece ser secundário e não afeta o corpo principal do drama.

Além da ligação temática das versões não-iliádicas do mito de Reso com o ciclo épico, para Fenik (1964: 28) também há, temporalmente, uma forte ligação entre essas versões e o fim da guerra de Troia. Na tragédia, por sua vez, há a menção ao episódio, narrado no ciclo épico, do roubo do Paládio (v. 498-509), que, como sabemos, é posterior a tudo que é narrado na *Ilíada*, bem como às mortes de Aquiles, Ájax e Heitor. Sobre a cena do lamento da mãe de Reso, Fenik parte do lamento de Tétis na *Ilíada*, derivando-o do cíclico *Etiópida*, e conclui:

> What, then, is the relation between the laments in *Iliad* Σ and the *Rhesus*? Since Thetis´ lament in Σ [Canto XVIII] is derived, since it existed in full form in the *Aithiops*, and since the lament in the play, and the story of Rhesus in general, are filled with other cyclic/ epic details, the inevitable conclusion is that both passages draw from a common *tradition*. Although the *Rhesus* poet must surely have known, and perhaps even used, the *Iliad* passage, he drew from other sources as well, and is in fact more directly dependent upon them than on the *Iliad*.

Nesse ponto, Fenik faz o seguinte balanço de sua análise até então (1964: 37):

> I. The Pindaric/ Oracle versions of the Rhesus myth, even in their abbreviated and summarized form, contain numerous details that tie them to the cyclic/ epic tradition.
> A. The motif of the late-coming ally
> B. The oracle and the fall of Troy
> C. The joint action of Odysseus and Diomedes
> D. The joint action of Hera and Athena
> E. The interest in Thrace
> II. The *Rhesus* is based chiefly on a source or sources which were similar to or identical with the Pindaric or/ and oracle versions. This is shown by:
> A. The uselessness of Dolon
> B. The function and importance of Athena
> C. The central importance of Rhesus (great might, genuine threat, re-working of the oracle)
> D. The superiority of Rhesus over the Greeks

> III. The *Rhesus* contains as well numerous other cyclic/ epic details:
> A. The strong similarity between Rhesus – Memnon - Achilles
> 1. Descent (second-rank divine mothers)
> 2. Extraordinary horses and armor
> 3. Fated to die at Troy (Rhesus and Achilles)
> 4. Superior battle prowess (practical invincibility)
> 5. Lament by mother following son´s death
> 6. Special dispensation after death, won by mother
> 7. Late-coming ally (Rhesus and Memnon)
> B. The familiarly epic construction of the (spurious) prologue.

E conclui:

> The Rhesus myth, then, in the play and in the oracle/ Pindaric versions, is shot through with- in fact is built out of, elements that are typical, recurrent, almost formulaic themes of the cyclic/ epic tradition. We therefore take the following step: since the play is, essentially, a dramatization and contamination of the Pindaric/ oracle versions, *not* of *Iliad* X, we combine the cyclic elements of the play and the Pindaric/ oracle versions, and claim that the result, with its variants (e.g. whether Rhesus fights or arrives and dies on the same) represent early (cyclic) forms of the Rhesus myth.

Tendo chegado a essa conclusão, Fenik usa a terceira e última parte do seu livro para tentar achar evidências na própria Doloneia de que ela traz o mito de Reso adaptado às suas próprias necessidades, o que, segundo ele, explicaria alguns dos elementos geralmente apontados como "problemas" do canto. Ele cita diversos trechos-problema (ou seja, trechos de difícil interpretação e entendimento) e os explica a partir da tragédia de Eurípides. Citarei aqui um exemplo (Fenik, 1964, pp. 52-54): o fim do verso 497 de *Il* X, que traz, logo após o assassinato de Reso e a menção ao sonho dele com Diomedes, o διὰ μῆτιν Αθήνης, "por causa da astúcia de Atena". A referência a Atena, segundo Fenik, não faz sentido no contexto iliádico e é mesmo anti-homérica, enquanto, por outro lado, faria perfeito sentido na tragédia e nas outras versões do mito de Reso. É essa a linha de argumentação que Fenik segue para provar que a Doloneia é uma adaptação das versões do mito de Reso que existiam antes da composição da *Ilíada*, e nas quais *Reso* beberia mais diretamente

que a versão homérica. Além do papel de Atena citado, Fenik se concentra primordialmente em dois outros pontos-problema: o sonho de Reso e a lamentação de Hipocoonte. Segundo ele, em todos esses casos *Il* X é vago, forçado ou problemático, enquanto em *Reso* eles são claros e consistentes. A conclusão que o helenista tira disso é (1964: 57):

> (...) the *Rhesus* poet and the K [*Il* X]poet were basing their accounts on the same general tradition, perhaps closely similar works. Which is to say, the K [*Il* X] poet was using a source or sources that were similar in plot, and some detail, to the *Rhesus*. The K [*Il* X] poet, for his own particular reasons, which are sometimes, but not always, clear, abbreviated and changed more than the tragedian.

O interesse do presente trabalho não é reconstruir o mito de Reso, como é o de Fenik na argumentação acima apresentada. No entanto, como o estudo que segue é comparativo, as possíveis relações entre os dois textos não devem ser descartadas; e como o helenista também tece comentários interpretativos sobre a função de personagens-chave da trama de *Reso*, retomaremos parte desses argumentos em nosso Estudo, ao longo do qual ficará evidenciado que, independente de qual tenha sido a trajetória exata do mito e de qual tipo de influência tenha havido entre as possíveis versões do mesmo, parece claro que o tragediógrafo de *Reso* conhecia bem o texto iliádico e optou por realizar uma série de alusões a ele.

A Doloneia

No contexto guerreiro típico da *Ilíada* (onde as ações via de regra se iniciam quando surge a aurora dedirrósea e se encerram quando a noite cai), a Doloneia[15] figura como uma narrativa diferenciada. Neste episódio, é com dois terços da noite já transcorridos que as ações começam a se desenrolar[16].

Há mais de um século, R. Henry publicou no periódico *The Classical Review* um breve artigo intitulado "The Place of Doloneia in Epic Poetry"[17]. Eis o que se lê no segundo parágrafo deste artigo:

> There can be no doubt in the mind of any one who reads the Doloneia through more than once that there is something unusual in the inevitable blundering which seems to be a characteristic of its author. *Nihil quod tetigit non inquinavit* ["nada que tocou não sujou", i.e., "tornou imundo tudo o que tocou"] might be his epitaph: and the conviction is gradually borne in upon one´s mind that there is something here besides incompetence. What that something is, it is the object of this paper to determine.

Henry se mostra indignado tanto pelo Canto X ter sido composto um dia, como por ter sido incluído numa obra da grandiosidade da *Ilíada*[18]. Ele argumenta

---

[15] *Il* X pode ser dividido, segundo algumas tradições interpretativas, em duas partes: a Νυκτεγερσία (vv. 1-298) e a Doloneia propriamente dita (vv. 299-579). O presente trabalho não faz essa distinção e, portanto, sempre que mencionada, a palavra Doloneia designará a totalidade do Canto X da *Ilíada*.

[16] Conforme evidencia a fala de Odisseu em *Il* X, v. 249-253.
"Tidida, não me louves nem repreendas em demasia.
Dizes coisas entre os Argivos que eles já sabem.
Mas vamos! Pois a noite se esvai e a aurora se aproxima;
os astros já avançaram e já passaram mais de dois terços
da noite: só nos resta agora a terceira parte."

[17] Henry, R. M., 1905, 19/ 4, pp. 192-197.

[18] Para ele, não há dúvida de que se trata de uma interpolação: "The Doloneia is by common consent regarded as one of the latest books of the Iliad: and by equally common consent one of the most worthless from a poetical point of view. But none of the critics seems to go further than the supposition that the piece (for such it is, not an integral part of the poem) is by some late and inferior compiler, ignorant of the dignified usage of the Epic style. No one seems inclined to suggest that

que abrir o canto descrevendo o medo de Agamêmnon é uma tentativa de retratá-lo como ridículo, igualando-o ao personagem Tersites, do Canto II. Quanto mais ele avança na análise, mais indignado fica com a existência deste episódio; quando chega em Dólon, escondido sob a pele de lobo, ele diz que "nos ressentimos desta tentativa de nos impingir isto como poesia séria".[19]

Ainda segundo Henry, as personagens são retratadas de uma forma muito peculiar neste canto; para ele, não há lógica na fala de Agamêmnon a Menelau (v. 67-69):

> Levanta a voz por onde quer que vás e esforça-te por despertá-los
> chamando por cada homem pela linhagem e pelo nome paterno,
> honrando todos eles. Não penses em te engrandecer com orgulho (...)

Henry diz que o comportamento de Agamêmnon é, durante todo o poema, no mínimo impertinente, e que sua natureza essencialmente descortês é mostrada em diversas passagens. É discutível dizer que Agamêmnon possui um caráter impertinente na totalidade da *Ilíada*, já que existe uma sensível mudança na postura do pastor de guerreiros no desenrolar da obra[20]. A cegueira que o toma nos primeiros passos do poema não se mantém por todo ele; antes, o Atrida passa a agir como quem vê as coisas de forma clara, recuperando sua autoridade entre os argivos.

---

there is any other explanation of its many peculiarities but that of the incompetence of the author." *Id.*, pág. 192.

[19] *Id.*, pág 192.

[20] A interpretação seguida no presente trabalho sobre a cegueira que toma Agamêmnon e sua função no todo da *Ilíada* é a de Malta, 2006, pp. 137- 144, pesquisador que argumenta sobre a mudança de atitude de Agamêmnon a partir de *Il* IX. É possível argumentar também o contrário, ou seja, que Agamêmnon continua soberbo nesse trecho do poema, seja pelo modo como ele apresenta a lista de presentes que deve ser oferecida a Aquiles, com regalos abundantes e os versos finais de seu discurso (*Il* IX, vv. 158-161) reafirmando sua soberania sobre Aquiles, seja pelo fato de ele mesmo não integrar a embaixada a Aquiles. Ver Gill, 1996, pp. 144-146, Gould,1973, pp. 74-103, Kirk (ed.), 1991, vol 3, pp. 54-150, Seaford, 1994, p. 21, Werner, 2004, pp. 242-245, etc.

Analisaremos, mais adiante, de que forma a postura de Agamêmnon no Canto X contribui para o êxito da missão grega.

Sobre Diomedes, o referido artigo atesta que o herói dá motivos (nos v. 220-226) para que pensemos na covardia da sua conduta, já que ele responde ao apelo de Nestor e se propõe a ir sorrateiramente ao campo inimigo, mas pede para que alguém o acompanhe na empreitada[21].

Quase ofendido, o autor parte para a conclusão do seu artigo nos seguintes termos:

> Perhaps had we more Greek literature preserved we might find that the Greeks were not such fools as they seem to have been when they admitted a book so miserable in its attempts to be Homeric (as the editors assume) into the Homeric canon.

De fato, o décimo canto iliádico tem sido motivo de muitas discussões e polêmica ao longo da história dos estudos clássicos - quando não é simplesmente deixado de lado. Nagler, citado por Hainsworth no comentário à *Ilíada* editado por Kirk, diz que a Doloneia é um desastre "heroicamente, por causa da infeliz conduta apresentada por Odisseu e Diomedes; tematicamente, porque se passa na calada da noite; e estruturalmente, porque conduz para uma vitória aqueia."[22] No entanto, o artigo de Henry dá um passo além na rejeição deste episódio como parte integrante da *Ilíada*, lendo-o como burlesco, cômico e, acima de tudo, como uma tentativa de ridicularizar a poesia épica, suas características e seus heróis. Tanto isto é verdade

---

[21] A análise que o autor faz da personagem Nestor é curiosa: "Nestor´s mystifying methods of procedure, his mysterious hinting 'I know what I know', and then giving some perfectly commonplace advice after an immense and laboured preparatory harangue, could not be 'hit off' better." *Id*, pág. 194.

[22] Kirk, G. (ed), 1991, Vol. 3, p. 153.

que mesmo aqueles que não consideram a Doloneia como sendo originalmente parte do poema criticaram a leitura extremada e ingênua feita por Henry. Em dezembro do mesmo ano em que ele publicou este artigo, A. Lang divulgou o seu comentário à análise referida acima, intitulado The Doloneia[23].

Lang[24] se propõe a fazer uma leitura de que "A Doloneia (...) não é tão cômica quanto supõe o Sr. Henry."[25]. Segundo ele,

> The poet here sees his opportunity for a lay in which events give encouragement to the Achaeans, while the situation affords an opportunity for unhackneyed novelties, Is there anything suspicious in all that?

Embora Henry seja praticamente uma caricatura exagerada de todos os críticos da Doloneia, é fato que a tradição de renegá-la como parte da *Ilíada* é muito forte. Podemos verificar isso desde as edições de texto dessa obra grega (vale lembrar que a recente edição de M. West traz o canto todo entre parênteses[26]) até a constante omissão desse passo do poema nas interpretações e análises iliádicas – afinal, poucos pesquisadores querem embasar suas teorias em um terreno movediço como a controversa Doloneia. A estratégia seguida é, via de regra, ignorar o Canto X, pulando as referências do Canto IX para o Canto XI, sem maiores discussões.

---

[23] Lang, A., 1905, 19/ 9, pp 432-434.

[24] Sobre a autenticidade ou não do canto, Lang se pronuncia da seguinte forma: "The lateness of the language I leave to philologists: as literature I think that the Book was, or would have been, a welcome relief to an heroic audience who had been in nervous nocturnal situations themselves. To give such relief and variety, not to be a funny dog, was, I feel sure, the motive of the author of Doloneia". *Op. cit.*, pág 433.

[25] *Id*., pág. 432.

[26] West, M. (ed), 1998/ 2000, 2 vols.

Shewan (1911) redigiu um dos mais completos trabalhos em lingua inglesa sobre o tema da autoria de *Il* X, no qual ele argumenta que os ataques de "crítica destrutiva" que certos trechos homéricos sofrem geralmente não obtém respostas cuidadosas e detalhadas; "The Doloneia cries aloud for defence", ele diz (Shewan, 1911, viii), e em um extenso trabalho consegue, de certa maneira, "defender" *Il* X.

Olhando a crítica literária sobre Homero diacronicamente fica claro que houve um período, conforme cita Shewan (1911, p. x), no qual parecia que "everybody´s work was written by someone else"; essa fase de pesquisa sobre o texto homérico e suas questões, discussões de autoria e interpolação vigorou intensamente por mais de um século, com debates calorosos entre os chamados unitaristas e os analistas; Shewan é imediatamente posterior a essa fase e deixa clara, em diversos passos do livro[27], a sua opinião de que grande parte dos problemas em relação a *Il* X levantados pelos demais pesquisadores advém da falta de cuidado na leitura do texto e de certo preconceito em relação a ele.

Após analisar as opiniões vigentes em sua época sobre o texto da Doloneia e questões como interpolação, linguagem, versificação, passagens paralelas, posicionamento da narrativa dentro do poema e as personagens, entre outros elementos, A. Shewan conclui que em todos os pontos o caso contra a Doloneia falha quando testado. Em nenhuma das questões analisadas ele acredita ter encontrado algo que corroborasse a afirmação de que *Il* X seja tardio, e conclui:

> The principles on which the fabric of the Higher Criticism has been constructed have not been elaborated with suficient regard to commom sense and fairness. Our lay is one of the most unfortunate of their victims. When we "separate facts from

[27] Por exemplo, pp. vii-x, 1-2, 15-16, 48-50, etc,

> fancies" and correct obvious errors and excesses, there remains, we think, little to justify the disdain with which the critics regard the Lay of Dolon. (Shewan, 1911, p. 220)

Embora hoje em dia, um século depois do trabalho de Shewan ser publicado, ainda se fale pouco da Doloneia (e menos ainda com bons olhos), pode-se notar que, de certo modo, a valorização do texto, independente das questões de autoria, começa a ganhar um discreto espaço. Aos poucos os pesquisadores lançam mão do texto de *Ilíada* X como *corpus* de análise; é o que fazem aqui no Brasil, por exemplo, Assunção (2000), Malta (2006), Werner (2004), entre outros.

Casey Dué e Mary Ebbott, na parceria que estão travando de analisar a *Ilíada* tomando em conta os elementos do esquema oral desvendado por M. Parry, definem, em versão disponível online, o Canto X como "[the] most doubted, ignored, and even scorned book of the epic[28]". Na tentativa de considerar a Doloneia parte da *Ilíada*, Dué e Ebbott acreditam que as análises desse poema geralmente minimizam a importância do trabalho de Parry, e que o Canto X seria uma vítima dessa prática dos pesquisadores; assim, afirmam:

> The condemnation of the book is so universal that even a relatively recent book devoted to the theme of ambush, written from an avowedly oralist perspective, does not discuss Iliad 10, our most extensive example of an ambush in surviving Greek epic. (See A. Edwards, Achilles in the Odyssey [Königstein, 1985].)

Os problemas levantados sobre a Doloneia são inúmeros. Primeiro, é um episódio de tocaia noturna no meio de um poema bélico em que os confrontos se dão em plena luz do dia, no embate corpo a corpo. Questiona-se, pois, se o código moral

[28] Citamos aqui o texto intitulado "Oral poetics and the Homeric Doloneia". *Classics@: An Online Journal*, Center for Hellenic Studies, 2007. Disponível em: <http://chs.harvard.edu/chs/oral_poetics_and_the_homeric_doloneia>. Acesso em: 17 de outubro de 2008.

da *Ilíada* permitiria uma emboscada oculta na escuridão da noite. Dessa discussão nasce outra: a da heroicidade ou não dos atos narrados. Mais uma vez, estamos diante da discussão sobre o *kléos*. Discute-se, também, o fato de nessa mesma noite já ter ocorrido a embaixada a Aquiles – daria tempo, ainda, de haver, nessa mesma noite, uma assembleia e uma incursão no campo inimigo? As cenas de armamento também são peculiares e diferem do protocolo encontrado no restante do poema. Especula-se, ainda, sobre uma suposta crueldade de Odisseu e Diomedes com Dólon e de Atena com Reso. E a partir dessas questões principais, outras surgem. Aqui trataremos das duas que nos parecem mais centrais e que estão intimamente ligadas ao estudo da astúcia: o *status* da emboscada (e a consequente heroicidade envolvida) e a suposta crueldade dos aqueus diante do suplicante Dólon.

Sabemos que no Canto VII a vantagem na guerra é dos troianos; os gregos vão sendo acossados nos seus muros. No Canto VIII, Zeus impede que Hera e Atena os socorram. E, no canto seguinte, Agamêmnon sugere que os gregos abandonem o cerco; sob os protestos de Nestor e Diomedes, ele desiste da ideia e o conselho se reúne. Nele, decide-se enviar uma embaixada à tenda de Aquiles, tentando apaziguá-lo; a embaixada, no entanto, não consegue persuadi-lo a voltar para o combate, e o Pelida diz (v. 421-426):

> Mas ide então vós, e aos comandantes dos Aqueus transmiti
> a minha mensagem (pois esse é o privilégio de conselheiros),
> para que deliberem no espírito outro plano melhor que este,
> um que lhes salve as naus e o exército dos Aqueus
> junto das côncavas naus, já que não lhes saiu bem este plano,
> que conceberam em sua mente, por causa da minha cólera.

Aquiles diz que é para os chefes aquivos pensarem numa *mêtin ameíno*, ou seja, numa astúcia melhor, mais eficiente. É nestas circunstâncias que

encontramos o Canto X, no qual Agamêmnon tentará pensar com Nestor uma *mêtin amúmona* (*Il* X, v. 19).

Finda a assembleia, a decisão tomada pelos chefes de exército é uma incursão noturna, uma espionagem, que acaba virando, devido às circunstâncias, um episódio de emboscada. Seria possível, dentro do contexto guerreiro proposto pela *Ilíada*, uma incursão noturna e um episódio de tocaia?

Vejamos. C. Werner (2004: 62) destaca que "a *Ilíada* menciona tocaias oito vezes, mas somente três delas ocorreram de fato, executadas por personagens nomeados; as outras cinco são generalizações". Certamente a mais extensa e mais significativa de todas é a do Canto X; Werner utiliza duas menções à emboscada para tentar elucidar qual é o seu *status* na poesia homérica: a primeira no Canto IV, e a segunda, no XIII.

No Canto IV, Agamêmnon exorta vários guerreiros, entre os quais Diomedes. A prática da exortação é comum em Homero: frequentemente as personagens se estimulam de forma mútua, exortando-se ao combate[29]. Nas exortações, costuma-se muitas vezes mencionar grandes feitos anteriores do herói em questão, ou de sua linhagem. A exortação a Diomedes se dá nos seguintes termos (v.376-400):

> Uma vez veio [Tideu] até Micenas, mas não com intento belicoso,
> como hóspede do divino Polinice, para juntar um exército.
> Nesse tempo levavam a guerra contra as sagradas muralhas de Tebas,
> e muito suplicavam eles para que lhes concedessem famosos aliados.
> E os Micénios queriam conceder-lhos e assentiam quando pediam;
> mas Zeus desviou as decisões, mostrando portentos desfavoráveis.
> Depois que partiram e estavam já a caminho,

[29] Não só os heróis se exortam entre si, mas os deuses também exortam os mortais.

> chegaram ao Asopo de fundos juncais reclinados na relva;
> foi aí que os Aqueus mandaram Tideu numa missão:
> e ele foi, encontrando muitos dos filhos de Cadmo
> banqueteando-se em casa da força de Etéocles.
> Então, embora estrangeiro, não teve receio o cavaleiro Tideu,
> apesar de só no meio de tantos filhos de Cadmo.
> Desafiou-os para as contendas atléticas, e tudo ele ganhou
> facilmente. Pois quem o ajudava era a deusa Atena.
> Mas encolerizaram-se os filhos de Cadmo, chicoteadores de cavalos,
> e quando ele regressava armaram uma forte cilada
> de cinquenta mancebos. Dois destes comandavam:
> Méon, filho de Hémon, igual dos deuses imortais;
> e o filho de Autófono, o seguro guerreiro Polifontes.
> Mas Tideu fez desabar sobre eles um destino vergonhoso
> e matou-os a todos; só a um deixou que regressasse a casa-
> mandou embora Méon, obedecendo aos portentos dos deuses.
> Tal era Tideu da Etólia; mas o filho que gerou é pior
> que ele na guerra, embora seja melhor na conversa.

C. Werner (2004: 64) analisa este trecho:

> Em IV. 376-400, Agamêmnon, incitando Diomedes, narra uma gesta de Tideu, pai do outro herói, que, ao ser atacado numa emboscada por um grupo bastante numeroso, conseguiu derrotar seus oponentes. Essa passagem pode estar apresentando a eficácia da tocaia de modo desfavorável, mas, tendo em vista que o objetivo precípuo de Agamêmnon é elogiar Tideu de modo a provocar a emulação do filho, quanto menor for, de fato, o *status* de uma emboscada, tanto menor será o assombro causado pela façanha, aparentemente inaudita, de Tideu. Assim, não podemos afirmar categoricamente que o valor de Tideu se deva apenas ao número de guerreiros que derrotou e não a um tradicional louvor da própria tática.

Se aqui o *status* positivo pode ser deduzido logicamente, no Canto XIII ele aparece de modo explícito: Idomeneu, ao louvar a coragem de Meríones, mostrando que não duvida de seu valor em nenhuma hipótese, assim o exalta (v.275-291):

> Sei como és valoroso. Por que razão precisas de dizer estas coisas?
> Pois se agora junto às naus nos reuníssemos, nós os melhores,
> para uma emboscada, situação em que melhor se avalia o valor
> dos varões, onde tanto o cobarde como o valente se revelam -
> é que a pele do cobarde está sempre a mudar de cor,
> nem o ânimo lhe assenta imperturbável no espírito,
> mas fica irrequieto e apoia-se ora num pé, ora no outro,
> e o coração bate com força dentro do peito
> ao pressentir a morte e na boca lhe chocalham os dentes;

> porém a cor do valente não se altera nem sente medo
> em demasia, depois de estar no seu lugar na emboscada
> de varões: reza é para depressa entrar na cópula da luta funesta -
> ora nem em tal situação tua força ou teus braços seriam aviltados! E se
> fosses atingido por um dardo na labutação da refrega, ou ferido por
> um golpe, não seria por trás ou no pescoço
> que o projéctil te atingiria; mas apanhava-te no peito ou na barriga, no
> momento de te lançares em frente para namorar os dianteiros.

O discurso de Idomeneu é eloqüente e fala por si: no verso 277 ele diz que é na emboscada que μάλιστ᾽ ἀρετὴ διαείδεται ἀνδρῶν (a excelência dos varões é maximamente discernida), e a partir daí ele apresenta uma diferenciação entre a postura do covarde e do corajoso diante da emboscada, dizendo como um e outro se portam nessas circunstâncias. Christian Werner (2004: 64) destaca:

> (...) ambos os heróis já haviam dito que não se amedrontam em combate, lutando sempre entre os guerreiros da vanguarda (262-63, 270-71). Assim, Idomeneu menciona a tocaia como o coroamento da habilidade e do destemor do outro cretense.

A partir desta fala de Idomeneu podemos inferir tanto que o *status* da emboscada pode ser positivo, como que a postura de Diomedes e Odisseu na nossa tocaia noturna se assemelha em muito à descrição da atitude de um herói corajoso, e a de Dólon se assemelha à descrição de um herói covarde e amedrontado.

Consideramos, portanto, que o status da emboscada não é necessariamente negativo na *Ilíada*, podendo sim ser positivo. A heroicidade ou não dos atos, por sua vez, depende da finalidade da ação e da postura dos guerreiros envolvidos.

Resta ainda uma dúvida: teriam sido Odisseu e Diomedes excessivamente cruéis ao decepar Dólon, suplicante?

I. Holmberg pensa que sim. No seu estudo intitulado "The sign of *Mêtis*", ao falar sobre a Doloneia e sobre a Ciclopeia, ela diz que "the brutality of both critically throws into question the heroic nature of the episodes." (Holmberg, 1997, p. 15) e que "The brutality of Odysseus' *mêtis* is heightened by repeated reference to these spoils as bloody" (*Id*, p. 16).

Será que Dólon foi de fato vítima da brutalidade dos gregos ou ele foi, na verdade, vitimado por sua própria imprudência? A análise posterior no capítulo dedicado a essa singular personagem evidenciará que os argumentos para a segunda opção são contundentes. Além disso, é necessário observar ainda outro dado importante: via de regra, os suplicantes não têm seus pedidos aceitos em toda a *Ilíada*. Quando, no Canto VI, por exemplo, vv. 37-65, Adrasto suplica por sua vida a Menelau, quase nos mesmos termos que Dólon o faz no Canto X, vv. 378-381, Menelau cogita poupar a vida dele e por isso é duramente repreendido por Agamêmnon que trata, ele mesmo, de matá-lo. Também no Canto XI, vv. 122-154, pode-se ver uma outra súplica no campo de batalha, desta vez feita por Pisandro e Hipóloco diretamente a Agamêmnon, que mais uma vez não é aceita.

A pesquisadora Victoria Pedrick, num artigo cujo tema é exatamente a súplica na *Ilíada* e na *Odisseia*, analisa da seguinte forma as súplicas de um e de outro poema:

> The two epics offer similar descriptions od supplication. They share a field of vocabulary used to describe or suggest the ceremony and the basic gestures of supplication, when these are

> fully depicted, are the same in both poems. (Pedrick, 1982, p. 126)

Mas:

> Characters in the Odyssey exhibit a respect for divine sanctions strengthening the suppliant´s status, while in the *Iliad* heroes do not. Second, we need to examine some of the ways the poet manipulates supplications scenes for poetic effect. (*Id*, p. 126)

Na segunda parte do texto, onde ela tece mais considerações acerca do caso da súplica especificamente na *Ilíada*, ela diz:

> In the *Iliad* the ceremony itself exercises no binding force. The suppliant neither insists on any privileges nor claim a god´s protection by right of his ritual posture. The supplicated shows no sign of being influenced by a special code of behavior toward suppliants. His acceptance or rejection, if the decision is explained, is based upon personal considerations, and when he rejects a plea it is without a sense of shame or fear of retribution.[30] (…) The image of suppliancy which emerges from the *Iliad´*s fullest descriptions is of a ceremony which when performed between mortals by no means guarantees success.[31]

A pesquisadora ainda ressalta que oferecer recompensa por um futuro resgate, como Dólon faz, é comum na *Ilíada*, embora o mesmo não ocorra na *Odisseia*. Em *Il* X, Dólon primeiro pede para que seja resgatado (vv. 378-381), depois tenta realizar os gestos típicos de súplica, porém Diomedes o mata antes que ele os conclua (vv.454- 457). Contudo, como já vimos, a não-aceitação da súplica é recorrente na *Ilíada*, poema em que apenas os troianos suplicam; eis a conclusão de Pedrick sobre esta questão:

> Despite external similarities the *Iliad* and the *Odyssey* exhibit different attitudes toward the potency of the ritual, since in one poem Zeus is said to protect suppliants while in the other no such claim is made. But the attitudes are not necessarily indicative of different societies, authors or such. Rather the

[30] *Id*, p. 129

[31] *Id*, p. 132

> ceremony is subject to manipulation in both poems. In the *Odyssey*, Zeus' protection for suppliants is used to illuminate the hospitality of various hosts. In the *Iliad* the most vivid scenes of suplication promote the theme of vengeance. In other words, suppliancy is depicted in each epic in a manner suited to that poem's setting: in the one, the last bitter days of a war; in the other, the wanderings of a man searching for home. (*Id*, 1982, 140)

Discordamos, portanto, da visão segundo a qual a narração da morte de Dólon aponta para a brutalidade de Odisseu e Diomedes, já que na cena em que os dois matam o troiano enquanto este suplica não encontramos nada que seja excessivo em relação às outras cenas semelhantes da *Ilíada*. Além disso, o fato de em nenhum momento um guerreiro grego se colocar na posição de suplicante[32] parece apontar para o fato de que a posição de súplice traga consigo algo de menor e, ainda que não seja pejorativa, demonstre uma fragilidade guerreira, uma anunciação de derrota, já que são os troianos tanto os súplices como os vencidos.

Tendo elucidado estas questões centrais, que ajudam a encaminhar os problemas relativos à *mêtis*, nos debruçaremos agora sobre a tragédia *Reso*, e voltaremos a algumas questões polêmicas da Doloneia nos Capítulos que seguem.

[32] A única exceção possível seria a súplica intra-muros, dos demais guerreiros em relação a Aquiles, para que ele volte a guerrear.

O Reso de Eurípides

Destacou-se anteriormente que as versões literárias que nos chegaram do mito de Reso não gozam de grande popularidade entre os helenistas. As questões de autoria de ambos os textos que constituem o *corpus* desta pesquisa já renderam boas discussões e muitas teses. Devido ao recorte aqui escolhido, no entanto, essas questões perdem seu destaque, posto que, para o estudo comparativo proposto do tema da astúcia, importa principalmente que os textos sejam frutos de tradições diferentes, concebidos em períodos diferentes. O que se seguirá agora são apenas alguns comentários sobre esse assunto, com a finalidade de contextualizar a obra trágica que dá nome a essa dissertação.

Os tipos de evidências de autoria podem, de modo geral, dividir-se segundo dois amplos critérios:

i. As evidências ***externas***, ou seja, aquilo que se comentou sobre o texto, as alusões de outros autores dentro de suas obras literárias, as notícias que nos chegaram sobre os manuscritos, etc.
ii. As evidências ***internas***, ou seja, aquilo que se depreende de dentro do próprio texto. Esse tipo de evidência, no entanto, divide-se em duas possibilidades metodológicas:

    a. análise do texto como estrutura literária, levando em conta técnicas narrativas, apresentação de personagens, convenções de gênero, etc.
    b. análise do texto segundo vocabulário, estilo e metro.

No caso de *Reso*, as evidências externas são inconclusivas: ao mesmo tempo em que o texto da tragédia foi preservado nos manuscritos das obras de Eurípides, também se preservou, em um dos seus argumentos, a suspeita antiga de que esta tragédia era apócrifa; *Reso* é pouco citado por outros autores dentro da literatura grega antiga, mas pode-se inferir alusão à tragédia em algumas passagens de Aristófanes, por exemplo[33]; e assim por diante. Dentre as evidências internas, os argumentos daqueles que defendem a não-autenticidade da peça estão marcadamente mais centrados em ***a.*** que em ***b.*** É o que nota William Ritchie (1964: 61) no início do segundo capítulo de seu livro sobre a autenticidade da obra, onde ele trata da trama e das personagens da peça:

> Here we are concerned with the actual substance of the plot and the poet´s handling of his material, his portrayal of the characters, his competence in matters of stagecraft and his treatment of theatrical conventions. Within this field the opponents of the authenticity of Rhesus have always sought strong support for their case. As least one present-day critic, it appears, although prepared to concede that in matters of diction, metre and style no decisive case has been made out against Euripidean authorship, would still argue against authenticity on dramaturgical grounds. Some arguments have been concerned with specific matters of dramatic technique, while other criticisms have been directed against the substance and the composition of the plot[34].

No recente artigo sobre os ecos homéricos em *Reso*, Bond (1996: 255) inicia suas reflexões da seguinte maneira: "When we think of *Rhesus* – if we do at all – we think of a play so structurally awkward, so dramatically unsatisfying, so inferior that it could not possibly be from the hand of Euripides". Lesky (2006: 271) chega a elogiar o elemento lírico da peça, mas diz que falta à tragédia "vida própria":

---

[33] Ver Ritchie (1964: 2 ss.); Aristófanes, *As rãs*, v. 840, *Acarnenses*, v. 280 ss e 1190 ss.

[34] Quanto à menção à crítica contemporânea, Ritchie refere-se principalmente a Lesky (*Gnomon*, XXIII, 1951).

> Por detrás dessas personagens não se encontram as perguntas sobre o sentido de seus destinos, nem se expõe, validamente, a natureza humana. Comparadas às grandes figuras paradigmáticas de Sófocles e às que, movidas pelas forças irracionais da paixão, moldam os dramas magistrais de Euripides, são apenas marionetes, que aqui agitam dramaticamente um pedaço de epopeia.

Kovacs (2002: 352), na Introdução da sua edição do texto de *Reso*, analisa:

> This play is far from being a masterpiece. So many of the characters are monotonously bombastic and overconfident: Dolon promises to bring back Odysseys' head, Hector and Rhesus both claim boastfully that they will finish the war in a day, and even the Chorus are infected in the plot. The language is monotonous, with a far higher number of phrases repeated verbatim (identical phrasing at 150, 155, 203, 222, 471, 502, and 589, and likewise at 395 and 423) than we find in any other play.

Lesky toma *Reso* como uma tragédia do período pós-clássico, que teria sido atribuída a Eurípides equivocadamente durante algum tempo pelo fato de ele ter escrito uma tragédia com esse mesmo nome, porém que se perdera. O nosso *Reso*, portanto, seria, segundo ele, de algum outro autor (2006: 269).

Grube (1941: 447) é menos radical em suas críticas à peça:

> In short, though there is but little trace in this play of those features of his art which made Euripides the 'most tragic of all the poets', there is, on the other hand, little in the handling of the story, except its fundamental treatment, which cannot be paralleled from genuine plays. It is a mistake to think that the author of *Rhesus* tried to write a great tragedy and failed. He tried something very different and succeeded. And even the extant plays make it clear that Euripides wrote plays of widely different kinds. He wrote *Helen* as well as the great tragedies. And he also wrote *The Cyclops*.

Essa mesma questão também foi muito discutida na Antigüidade: os manuscritos medievais desta peça contêm três argumentos, dos quais o primeiro e o último são anônimos; o primeiro traz um resumo meticuloso da ação, o segundo (atribuído ao alexandrino que editou os trabalhos de Eurípides, Aristófanes de

Bizâncio), contém um curto sumário da tragédia seguido de algumas indicações sobre o lugar onde se passa o drama e o papel do coro e o terceiro, por fim, é aquele que levanta as polêmicas acerca da autenticidade do drama, já que tem início justamente com a notícia de que alguns acreditariam que se tratasse de uma tragédia apócrifa, pois pareceria ser muito mais uma obra característica de Sófocles. Na seqüência, o mesmo argumento reitera que a obra é tida como autêntica na *Didascália*.

Além da opinião de alguns pesquisadores sobre o caráter sofocleano de *Reso*[35], também circularam tanto na antigüidade como na modernidade diversas outras hipóteses sobre a sua autoria, como a de que a peça teria sido escrita por um parente de Eurípides, mais jovem (possivelmente seu filho ou sobrinho, conhecido justamente como Eurípides, o Jovem[36]), ou pelo próprio Eurípides, quando ele era jovem e ainda não teria adquirido todo o traquejo como tragediógrafo[37]; ou, ainda, que, quem quer que a tenha escrito o teria feito para que fosse a quarta peça depois de uma trilogia de tragédias, ocupando, portanto, o posto de um drama satírico; Rolfe (1893:71) não se deixa levar pelo caráter sofocleano alegado na Antigüidade e cita, por exemplo, a opinião de Bergk no seu *Griechische Literaturgeschichte*, de que a peça teria sido escrita por um imitador de Ésquilo, devido à beleza dos cantos corais.

Conforme podemos notar, portanto, por mais que a maioria das teses gire em torno da não-autenticidade de *Reso* como obra de Eurípides, é trabalho dificílimo

[35] Entre os críticos da idade moderna, Wilamowitz e Rolfe são aqueles que mais defenderam esta ideia.

[36] Essa tese é defendida, por exemplo, por Delrio (1620), Valckenaer (1768), Bothe (1821)

[37] Barlow (1941), Macurdy (1943), Grube (1941)

encontrar duas opiniões que concordem sobre quem seria o seu autor, ou ao menos sobre qual seria a época de composição da peça. Esse problema traz consigo outros, concernentes não a essa peça específica, mas à própria análise de gênero relativa à tragédia. Se, por exemplo, *Reso* for de fato do período pós-clássico, tratar-se-ia de um exemplar praticamente único de tragédias desse espaço temporal. Ao mesmo tempo, se a peça for de fato de Eurípides, certamente poderia trazer contribuições para o estudo desse poeta, já que possuímos uma amostragem pequena das peças que ele (e que os demais tragediógrafos) produziu.

Autores como G. Murray (1913) e W. H. Porter (na edição que fez da obra em 1916) defendem a autenticidade de *Reso* como peça de autoria de Eurípides.

O que nós de fato sabemos é que Eurípides escreveu uma tragédia intitulada *Reso*; a partir do ano 250, dez tragédias de Eurípides (*Medeia*, *Hipólito*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Hipólito*, *As Troianas*, *As Fenícias*, *Orestes*, *As Bacantes* e *Reso*) passaram a ser citadas por críticos, eruditos, gramáticos, autores; *Reso* é uma delas. Isso é evidência de que em algum momento uma seleção de tragédias foi feita, formou-se o cânone de cada tragediógrafo: aquelas eram as peças que seriam conhecidas de todos, estudadas nas escolas; o que não sabemos é qual foi o critério dessa seleção: julgamento estético? Pedagógico? Popularidade das peças? O fato (bastante curioso) é que *Prometeu acorrentado* e *Reso*, duas tragédias que têm suas autorias, de Ésquilo e Eurípides, fortemente contestadas pela crítica moderna, estão nessa seleção trágica de critério desconhecido[38].

[38] As demais tragédias de Eurípides que nos chegaram o fizeram acidentalmente e sobreviveram apenas em um manuscrito do século XIV em Florença. Parece tratar-se de um trecho de um

Da mesma maneira que *Reso* encontrou muitos algozes, encontrou também defensores – se é que assim podem ser chamados-, ainda que em menor número. O maior defensor da autenticidade dessa tragédia é W. Ritchie, no seu *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, de 1964. Ao longo de quase quatrocentas páginas de minuciosa análise, levando em conta elementos como as evidências externas, os personagens, a trama, a técnica dramática, o vocabulário, a sintaxe, o estilo e o metro, entre outros, Ritchie conclui que a peça é, inegavelmente, de Eurípides, e que essa seria a obra mais antiga que teria nos chegado de sua autoria, com datação entre os anos 455 e 440 a.C.

Como nota Jouan (2004: XV),

> l´ouvre existe; si elle a des défauts, elle comporte des mérites qui lui sont propres, et c´est à les mettre en évidence, à tenner de dégager les influences subies par l´auteur et à la replacer dans la littérature vivante que la recherche philologique peut le mieux justifier son utilité.

Deixando essas discussões de lado[39] e partindo para o texto, encontramos mais temas de grande polêmica. A seguir, destacaremos alguns deles, que serão importantes na análise que proporemos da peça e do tema da astúcia.

---

manuscrito maior organizado em ordem alfabética; nos chegaram as tragédias iniciadas em ε, η, ι e κ.

[39] Embora não tenha empreendido uma análise detalhada, filológica e estrutural, de *Reso* e das outras tragédias comumente aceitas como de Eurípides, com a finalidade de defender a autoria ou a não-autoria desta tragédia por parte deste autor, sinto-me inclinada a acreditar que no que concerne a temas como a guerra e a astúcia, *Reso* se integra harmoniosamente ao *corpus* euripidiano que possuímos. Além disso, a capacidade com que o tragediógrafo de *Reso* cria cenas inteiras, belíssimas, a partir de quase nada, como a do mensageiro e a do condutor de cavalos, por exemplo, demonstra grande talento, isso sem mencionar o *deus ex machina* que encerra a peça. Sobre estes temas, espero ter a possibilidade de escrever oportunamente.

A peça, como o episódio iliádico, é noturna. Sabemos da existência de algumas peças onde a trama se inicia com o fim da noite e o início do dia e possuimos exemplos disso em cada um dos três tragediógrafos (por exemplo, as duas *Electra*, uma de Sófocles e outra de Eurípides, e *Agamêmnon*, de Ésquilo); aqui, no entanto, toda a ação se passa no fim da noite, nenhuma já no início do dia. O raio de sol que, segundo Heitor, trará a liberdade troiana, nunca chega à cena: o final da peça apenas o anuncia, como já o havia anunciado o verso 528-536. Tragédia noturna, multiplicam-se os termos derivados de νύξ e, como se não bastasse, lança-se mão de termos mais raros de outras raízes para evocar o ambiente noturno, como ὄρφνη. Jouan (2004: XXXIX) apresenta três hipóteses de encenação que poderiam dar conta do fato de que as tragédias eram encenadas durante o dia:

1) *Reso* teria sido escrita como a primeira tragédia da trilogia, encenada no início da manhã, em um clima parecido ao da narrativa;
2) *Reso* seria uma peça tardia e não seria mais apresentada publicamente, mas sim em ambientes fechados, onde seria mais fácil simular a escuridão da trama;
3) *Reso* é um exemplo daquilo que se convencionou chamar "cenografia verbal": o espectador é inserido no clima desejado pela repetição de palavras de um determinado campo semântico que fazem lembrar, a todo momento, qual é o espaço e o ambiente da narrativa, independente do que esteja diante dos olhos da plateia.

Embora não seja possível afirmar qual das opções – ou se alguma delas, na verdade – seja a que expressa o que de fato ocorreu em relação a essa tragédia tantos séculos atrás, sem dúvida o grande número de termos utilizados para evocar o

ambiente noturno, especialmente no início da trama, suporta a terceira alternativa. Em *Reso* a noite não é apenas um pano de fundo da trama: ela é significativa e tem importância e função dramática. Noite e astúcia se completam e formam o quadro da tocaia noturna: a noite dissimula as intenções inimigas, facilita o trabalho dos espiões, desestabiliza os guerreiros, confunde significados. Jouan diz que ela "ne cesse d´apparaître, pour les deux camps, comme um facteur d´incertitude, d´angoisse et d´erreur. C´est par excellence le temps de la panique" (2004, pág. XL). Ele destaca que mesmo o sono, "un bien si nécessaire, est dangereux en temps de guerre. Aussi tous aspirent-ils au retour de la lumière, signe d´une espérance parfois trompeuse" (2004, pág. XLI).

Nesse ambiente já definido, o noturno, agem onze personagens mais o coro de vigias. São eles Heitor, Enéas, Dólon, Mensageiro (homem do campo), Reso, Odisseu, Diomedes, Atena, Paris, o Condutor de Cavalos de Reso e a Musa. Desses estão em *Ilíada* X Heitor, Dólon, Reso, Odisseu, Diomedes e Atena – ou seja, cerca de metade das personagens da tragédia.

Nos versos iniciais (vv.1-51), é interessante notar a mudança do foco narrativo em relação à Doloneia: aqui a história é narrada, necessariamente, pelo ponto de vista troiano. "Necessariamente" porque se trata de uma tragédia: a escolha do mito já elege quem sairá vitorioso e quem sofrerá tragicamente[40]. O autor teria que ser muito criativo para contar essa história pela ótica grega e fazê-la trágica, dada a vitória desta tropa. No entanto, o autor da peça mantém alguns elementos do início de *Il* X, apenas transferindo-os de um campo para o outro: os fogos, por exemplo, que na épica estão no acampamento troiano e tiram o sossego de

[40] Excetuando-se, claro, em certa medida, as ditas "tragédias de final feliz"

Agamêmnon e representam a prosperidade dos guerreiros de Ílion naquele momento da guerra, na tragédia são transferidos para o campo dos gregos e preocupam os troianos. O mesmo símbolo que lá preocupava uns, aqui preocupa outros. As perguntas que Heitor faz para o coro, a partir do v. 11, assemelham-se às de Nestor a Agamêmnon em *Il* X, v. 82-85. O envio de homens para despertar chefes do exército troiano, sugerido pelo coro a partir do v. 26, lembra *Il* X, v. 108-110, onde Nestor sugere essa abordagem a Agamêmnon. Ou seja: embora não haja na *Ilíada* a narração de um trecho sob o ponto de vista troiano que seja anterior à assembleia onde se solicita um voluntário espião, em *Reso* temos uma série de alusões à primeira metade do Canto X, e o que lá é aqueu, aqui é troiano.

A peça tem inicio com a entrada abrupta do coro; alguns estudiosos, como Luis Alberto de Cuenca y Prado (2008: 416) consideram que os primeiros 22 versos da conversa do coro com Heitor seriam o prólogo. Chegou-nos, também, através dos manuscritos medievais de *Reso*, a notícia da circulação, na Antiguidade, de dois possíveis prólogos: de um deles nos chegou apenas um verso; o outro nos chegou completo, porém com comentários que dizem que não se trata de um prólogo de Eurípides, mas sim de uma criação provavelmente feita por alguns atores. Esse prólogo teria onze versos e seria uma fala de Hera. No argumento que Aristófanes, o gramático, faz da tragédia, no entanto, ele diz que os vigias falam o prólogo. Como se trata de uma tragédia muito curta (com 996 versos na edição de Kovacs) admite-se a possibilidade de que ela teria um prólogo maior que não nos chegou. De todas as tragédias que possuímos de Eurípides, apenas *Ifigênia em Aulis* não possui um prólogo.

Ainda estruturalmente, como afirma Ritchie (1964: 87), outro problema levantado por alguns pesquisadores seria a natureza episódica da tragédia, que faria desfilar pelo palco cenas nas quais o foco iria passando de uma personagem para outra, sem estabelecer-se entre eles suficiente tensão dramática.

> Among the criticism of the plot-construction one main group is directed against the treatment of the Dolon-episode and its relation to the rest of the plot. The plot, it is claimed, is lacking in unity. It falls into two parts, the first being concerned with the expedition of Dolon, the second, which does not begin untill v. 264, with the arrival and fate of Rhesus.

Essa também é uma das críticas de Bond (1996: 255) e, para ele, esse primeiro problema resultaria em um segundo:

> Our greatest difficulties with the play probably result from its episodic nature: first Dolon, then Rhesus, then Odysseus and Diomedes claim their time on the stage. So many seemingly discrete encounters detract from, or may even draw attention to the lack of, any sustained dramatic tension and most likely account for a second problematic feature – the absence of a clearly central hero. While Hector comes closest to filling this role, he fails to meet our expectations for tragic hero of Athenian drama. His unchanging view of the circumstances around him and complete ignorance of what has happened, even at the end, leave us simply puzzled as to the author´s interest or intent in putting these events on the stage.

Em uma peça tão curta, onze personagens são postas em cena, mais o coro! A consequência de tamanha fragmentação é que ela acaba causando, para Robin S. Bond, a ausência de um herói central, definitivo. Ainda na opinião de Bond (1996: 256), *Reso* introduziria personagens desnecessários em cenas desnecessárias, sem fazer a peça caminhar para frente. Rosivach (1978:54), no entanto, afirma, em seu artigo intitulado "Hector in the Rhesus", que essa falta de unidade pode não ser real:

> It may be, however, that our attention is misrirected, and that the disunity of the play is more apparent than real, arising not from faults in the play itself but from our mistaken perspective which lays too great an emphasis on the person of Rhesus.

Rosivach acredita que para encontrar a unidade real da peça é preciso concentrar-se em Heitor e nas decisões que ele toma durante a trama relativas a questões como os deuses e o destino.

A cena de Dólon é uma das mais controversas da peça. Sabemos que na *Ilíada* é ele quem delata a Odisseu e Diomedes a chegada do rei trácio como aliado dos troianos, bem como o lugar onde ele e sua tropa estão acampados. Dólon, nesse sentido, é essencial para o andar da história, pois muda os planos e a ação dos gregos naquela noite, que em vez de seguir para espionar o campo troiano já retiram valiosas informações de Dólon e, em posse delas, vão atrás de Reso e de seu exército. Muito se discute, no entanto, qual seria o papel de Dólon na tragédia, onde os aqueus são desviados não por ele, mas por Atena, para findar a vida de Reso. Assim, em *Reso* Dólon é apenas um espião que é enviado para as naus gregas, e que depois disso não mais aparece no decorrer da peça. Qual, então, seria o motivo dos quase cem versos da cena de Dólon? Da leitura de Bond (1996:257) podemos entender que ele acredita tratar-se de mais uma cena que demonstra a falta de perícia do autor da peça, que escreve cenas sem se preocupar em conectá-las segundo as leis do drama trágico. B. Fenik (1964:27), por outro lado, acredita, como já vimos anteriormente, que essa cena foi incluída simplesmente por causa da autoridade da *Ilíada*, em cuja versão do mito Dólon está presente e desempenha um papel importante.

Quanto à caracterização das personagens, certamente não podemos deixar de lado Odisseu, Heitor, Reso e a deusa Atena. Odisseu é figura-chave para desvendar essa peça, já que ele é o herói intimamente ligado à astúcia, âmbito no qual se dá a peça. Assim, devemos olhar com cuidado tanto as breves aparições de Odisseu na

peça, ao lado de Diomedes, como a caracterização que os demais personagens fazem dele (falam dele o coro, a Musa, Reso e Heitor). Nesse sentido, os vv. 388-526, que compreendem a conversa entre Heitor e Reso, são importantíssimos para mostrar qual é a imagem que cada um desses grandes heróis tem de Odisseu e, conseqüentemente, qual é o *status* da *mêtis* nessa peça. Atena, por sua vez, é a deusa que preside o âmbito do qual Odisseu participa: é dela que dependem os êxitos das empreitadas de *mêtis*. Além disso, o papel da deusa na peça também deve ser discutido na tentativa de esclarecer um pouco o entendimento dessa obra, afinal é a deusa quem direciona a dupla aqueia para Reso, fazendo dele o novo alvo grego.

Atena também protagoniza a curiosa cena na qual finge ser Afrodite para apaziguar Páris, que procurava Heitor para alertá-lo do boato de que algo negativo estava acontecendo no campo troiano. A forma como ela se coloca diante dele e as coisas que diz para acalmá-lo são questões difíceis polêmicas para os críticos modernos: ela diz que fará Páris ir embora *com enganadoras palavras* (v. 639); dialogando com ele, diz que foi até ali trazendo ao *próspero exército troiano* um grande aliado, Reso (v. 649-52); afirma que *não há nada de novo no exército* (v. 661), e manda-o embora nos seguintes termos (v. 665-7): "*Tem em mente que tudo teu me interessa/ de modo a ver prósperos os meus aliados./ Já saberás também tu minha boa disposição.*" Ora, a deusa não só trama contra o exército troiano, como desafia outra deusa, Afrodite, fazendo-se passar por ela, e anuncia a vinda de Reso como algo próspero e positivo poucos versos depois de ter ordenador à dupla aqueia que fosse assassiná-lo. Seu papel nesse momento, portanto, é marcado por forte persuasão e ironia, ironia essa que ecoa poucos versos adiante (v.674- 691), com o desespero do exército troiano e com o novo dolo, dessa vez deferido por Odisseu.

Finalmente, também merecem especial atenção as (talvez) problemáticas caracterizações de Heitor e Reso, aquelas personagens que parecem ser os principais heróis da tragédia: Reso dá nome à peça é em função dele que os eventos são narrados, e ele desconhece totalmente os fatos que efetivamente estão prestes a acontecer, vítima da cegueira trágica; Heitor, como ele, é o outro grande desconhecedor dos eventos, e termina a peça, mesmo após a morte de Reso, anunciando que em breve Troia estará salva[41]. Essa cegueira e a confiança decorrente dela, características centrais dessas duas personagens, são temas caros tanto à compreensão global da peça quanto ao tema da astúcia.

Para desvendar as personagens, é necessário desvendar os tipos de relação que se estabelecem entre eles. É importante, portanto, demonstrar de que forma se dá, por exemplo, a conduta de Odisseu em relação a Diomedes (que, seguindo Paduano, 1991, p. 25, acreditamos ser análoga à de Eneias com Heitor), bem como analisar de que forma o encontro de Heitor com Dólon elucida o caráter dessas duas personagens e se associa não apenas ao Canto X da *Ilíada*, mas também aos Cantos I e IX, onde o tema de espólios, presentes, glória e poder armam uma cena de acordo onde subjaz a rivalidade; assim Heitor e Dólon, nos v. 154-194 evocam, em determinados aspectos, as figuras de Agamêmnon e Aquiles do poema épico.

Ainda há outros elementos, mais pontuais, que são apresentados por parte da crítica como problemáticos (por exemplo, a utilização de palavras “raras” e o

[41] (v. 986-992)- Fala de Heitor para o coro:
Ide, ordenai aos aliados que se armem
rapidamente e que arreiem os pescoços das duplas de cavalos.
Com as tochas devem esperar o som
da trombeta etrusca. Ultrapassando a barreira
e o muro dos aqueus, estou convencido em atear
fogo às naus e que para os troianos um dia de liberdade
a vindoura luz do sol trará.

argumento de que a peça demandaria quatro atores, e não apenas três); sobre eles, no entanto, não nos debruçaremos na presente análise, pois essas temáticas não se encaixam no recorte aqui escolhido.

O tema central deste trabalho gira em torno da *mêtis*, astúcia; assim, uma das questões de maior importância para ele é aquela referente ao *kléos*, à heroicidade ou não dos atos narrados na tragédia, bem como a caracterização que o tragediógrafo faz de cada personagem. É justamente mapeando personagem por personagem na trama que nosso Estudo traça uma análise de *Reso* como um todo. A essa análise, segue-se um ensaio de conclusão sobre o estudo comparativo e o tema da astúcia.

ESTUDO

- Que audácia? Quem elogias? –Odisseu.
- Não elogie a espada ladina de um homem ladrão!

(*Reso*, vv. 708-709)

ODISSEU SEGUNDO SEUS INIMIGOS

Se pretendemos analisar *Reso* sob o prisma da astúcia, nada mais adequado do que iniciar esta análise pelo herói mais astucioso da obra, Odisseu. Os personagens troianos se referem a ele insistentemente, conforme nota G. Paduano (1973: 22): "Anzitutto nel campo troiano si richiama con insistenzia emblematica la figura di Odisseo, vero protagonista da parte grega, piú di quanto già non lo sia nell´epica."

Qual é a tradição mítica por trás de Odisseu? O que esse nome evoca? Para A. Shewan (1911: 162), Odisseu é a personagem homérica que melhor conhecemos. Somando-se a *Ilíada* e a *Odisseia*, ele seria a personagem a ocupar maior espaço nas narrativas. Essa análise quantitativa não é o principal argumento de Shewan. Na opinião do pesquisador, o que faz com que Odisseu seja tão especial é o fato de que "his character appeals to us as one more general, more everyday and more modern in its atributes than the others" (Shewan, 1911, p. 162). Shewan, portanto, acredita que Odisseu não oferece problema algum em seu entedimento: não precisa ser analisado; com atitudes bem humanas, suas características o ligariam irremediavelmente a qualquer homem, seja na idade heroica, seja hoje. No entanto, é ele mesmo quem lembra que, com a decadência da poesia épica, a partir do que se pode notar nas tragédias, "Odysseus has become a monster of meanness" (Shewan, 1911, 163).

A ambivalência que o nome Odisseu desperta também é destacada por Bloom (1991: 1):

> Odysseus (Ulysses, in Latin) is in its origins a name of the utmost ambiguity, suitable to a figure at once so singular and so pervasive in Western literary tradition. The name appears to mean everything that is contrary to a blessing: anger, hostility, a curse, a vexation. Ambiguity extends to the question of passivity or activity: is the bearer of the name a curse´s victim or a curse´s agent?

De fato, estabelecer a identidade desta figura mítica não é tarefa fácil. Dimock (1991: 103) destaca que, mesmo na *Odisseia*, que é toda dedicada ao herói, definir a identidade dele dentro do poema não é fácil. De onde, afinal, vem Odisseu?

Embora pareça pouco provável que esse herói grego seja uma personagem inventada por Homero, suas primeiras aparições dentre os textos antigos que nos chegaram se dão na *Ilíada* e na *Odisseia*[42]. Homero o apresenta em ambos os poemas sem maiores delongas; o próprio Odisseu, no entanto, tem que apresentar a si mesmo em várias passagens da *Odisseia* – onde, aliás, nem sempre ele se apresenta como Odisseu; no entanto, uma das vezes em que o faz com mais detalhes é no início da narrativa que ocupa quatro cantos do poema (IX-XII), quando ele revela sua verdadeira identidade aos Feácios. No final de sua longa fala que abre o Canto IX (vv. 19-20) ele se nomeia: "Eu sou Odisseu, filho de Laertes, conhecido pelos meus dolos (δόλοισιν)/ por todos os homens, e minha glória o céu alcança!" [43].

[42] Em ambos os poemas, o poeta o cita como se ele dispensasse maiores apresentações, de onde podemos inferir que ele já era personagem bastante conhecida da audiência. Para maior discussão e outros argumentos, ver Stanford (1963:8).

[43] Aqui gramaticalmente é possível entender o "todos" ' πᾶσι' tanto junto com "dolos" ' δόλοισιν ' como junto com "homens" ' ἀνθρώποισι' .

É significativo o fato de Odisseu escolher os seus dolos como o traço definidor de si mesmo[44]. Já o fizera no mesmo poema Nestor, no Canto III, falando para Telêmaco sobre o pai deste (vv. 120- 122): "Lá não havia outro que se comparasse com Ulisses em conselho, / porquanto estava o divino Ulisses acima de todos / em dolos de toda a espécie (παντοίοισι δόλοισι) (...)". A definição do herói pelo termo δόλος também está presente na *Ilíada* (XI,430): "Ó muito louvável Ulisses, urdidor de penas e enganos (δόλων)!"[45]. Assim, em ambos os poemas homéricos, δόλος parece aos demais e mesmo ao próprio Odisseu a maneira mais adequada de defini-lo.

C. Werner (2004: 92) explica o significado de δόλος da seguinte maneira:

> De modo geral, o *dolos* é um truque, uma artimanha. O termo é amiúde um sinônimo de mêtis. Na *Teogonia*, *dolos* e termos cognatos são usados em referência aos ardis que derrubam Urano (160 e 175) e Cronos (494) e ao engodo por meio do qual Mêtis é enganada por Zeus (889). Mas é na história de Prometeu que o termo mais aparece (540, 547, 550, 551, 555, 560, 562 e 589). (...) O dolos, assim, é um caso particular de um tema mais geral, qual seja, o da relação entre aquilo que aparece e aquilo que, em relação ao mesmo objeto, está oculto.

Δόλος seria, portanto, um termo para ocultamento, para disfarce, podendo ser esse disfarce material ou abstrato - ou, dizendo de outro modo, podendo ser o disfarce das formas ou das palavras, precisamente como ocorre no episódio de Prometeu do modo como está narrado na Teogonia, nos versos citados por Werner (2004: 157). Segundo o pesquisador, o termo é ambivalente:

---

[44] Para uma discussão mais profunda do que faremos aqui sobre o valor do termo δόλος nas definições de Odissseu em Homero ver Werner, 2004, pp. 93-97 e Pucci, 1995, pp. 60-62.

[45] Não apenas nos trechos citados aqui Odisseu é referido pelo termo δόλος como elemento definidor de si; ver, por exemplo, *Il* III, v. 202.

> A tensão ou ambivalência é a marca do *dolos* na *Ilíada*. Para se caracterizar, inequivocamente, como negativo, ele carece de um adjetivo negativo. De outro modo, sua presença configura um espaço intermediário entre o sério e o jocoso, o imortal e o mortal, a vitória e o erro.

Pucci (1995: 61) é de opinião similar:

> By itself the word *dolos* embraces many connotations, and it is therefore used in reference to many characters. The *dolos* is generally speaking "a trick," and to the extent that a risk is viewed as a weapon or as a source for self-protection from, or self-enhancement amid, enemies it has in itself no derogatory meaning.

Mas não só por dolo se define Odisseu. Outro termo merece destaque: πολύτροπος. Isso também é significativo: quando o poeta da *Odisseia* inicia o poema anunciando que cantará o homem, refere-se a ele como πολύτροπος (de muitos meios, de muitas vias, multívio). O que faz com que este epíteto seja significativo? Temos três motivos principais: primeiro, como destaca Pucci (1995: 24), esse epíteto "qualifies the whole literal and literary essence of Odysseus, since it evokes or names at once his many travels, his many ruses, ans his many rethorical skills."; segundo, no poema que canta Odisseu esse é o primeiro qualificativo aplicado a ele – qualificativo que pretende que todos os ouvintes saibam de quem se trata, já que Odisseu só é nomeado no verso 21!-; terceiro, Odisseu é o único mortal que o recebe na poesia hexamétrica, e entre os deuses apenas Hermes também é referido por meio deste termo[46]. Qual seria, então, a relação estabelecida entre o herói e o deus?

Em um dos fragmentos que nos chegaram de Hesíodo (fr. 64 M-W), Hermes é mencionado como pai de Autólico. Este, por sua vez, é mencionado na *Odisseia*,

[46] Trata-se de um epíteto pouco usado; Odisseu é nomeado através dele apenas duas vezes (*Od*, I, v.1, e *Od*, X, v. 330), assim como Hermes (v. 13 e v. 439)

no Canto XIX[47]: trata-se do avô materno de Odisseu, aquele a quem coube escolher o nome do neto. A passagem é a do reconhecimento, quando Euricleia vê a cicatriz de Odisseu e identifica o herói que não havia se apresentado como tal; tudo está narrado entre os vv. 392- 466. Aqui nos interessam especialmente os vv. 395-398[48]:

> Fora Autólico o pai valente da mãe de Ulisses, ele que todos
> superava em furtos e perjúrios. Um deus lhe dera tal dom:
> Hermes. Pois para ele queimara Autólico gratas coxas
> de bezerros e cabritos; e por isso Hermes o acompanhava.

Embora na *Odisseia* não se utilize a versão do mito segundo a qual Hermes seria pai de Autólico, ainda assim se estabelece uma forte ligação entre o mortal e o deus, numa relação semelhante à de Atena com Odisseu na *Odisseia*.

Hermes também é um deus ambíguo desde as suas origens. Uma das explicações para o significado de seu nome revelaria parte da sua história: "Hermes" viria de ἕρμα[49], termo que designa um amontoado de pedras utilizado para demarcação territorial; outro sinal utilizado com a mesma finalidade era o do falo. Com o tempo, os dois passaram a fazer parte do mesmo símbolo, com falos de madeira postos sobre amontoados de pedras, e o nome dado ao conjunto era simplesmente "Hermes". Deste símbolo, muito popular na época de Hiparco (a ponto de quase todas as casas atenienses terem um *hermês* diante delas), Burkert e Otto orgumentam que fez-se um deus olímpico. W. Burkert (1993: 308) define essa passagem como espantosa. O fato é que a poesia utiliza a imagem do garoto maroto e do mensageiro na figura do deus Hermes. Segundo Burkert (1993: 309):

---

[47] Ele também é mencionado rapidamente do Canto X da *Ilíada*.

[48] Para uma análise da escolha do nome de Odisseu, ver Werner, 2004, p.15 e ss.

[49] Para Burkert (1993: 308) a forma feminina *hérma* foi implantada apenas posteriormente, pela tradição latina. Para ele, portanto, o nome desse amontoado de pedras seria já *hermês*.

> As acções furtivas e o roubo são já na *Ilíada* o domínio de Hermes. Claro que na palavra *kléptein*, "roubar", se ouve mais o carácter furtivo e astuto do que propriamente a violação da lei. Quando Ares estava preso num barril de bronze, Hermes "roubou-o", ou seja, tirou-o de dentro dele. (...) Hermes, como deus das fronteiras e da transgressão das fronteiras impostas pelos tabus, é por conseguinte patrono dos pastores, dos ladrões, dos sepultos e dos arautos.

Ele (Burkert, 1993, p. 311) cita que, dentro do contexto de rivalidade pastoral existente na cultura agrícola, o roubo de animais é "uma virtude inquestionável", ao menos enquanto o ato passa impunemente, e "por isso, o verdadeiro filho de Hermes é Autólico, o avô de Ulisses, que era conhecido entre os homens pelas suas vigarices". Não sendo o mal o que se visa, mas sim o ganho de um *hérmaion*, uma "felicidade inesperada", o ladrão está protegido por Hermes, podendo invocá-lo "descaradamente".

O G.R.I.M.M. (Etymological Dictionary of Greek Mythology)[50], da Universidade de Trieste, traz outras duas explicações etimológicas para o nome do deus, que discordam da apresentada acima:

> Chantraine (*DELG s. v.*) però contesta questa interpretazione, in quanto l'esistenza del pilastro con la testa del dio è di gran lunga posteriore al suo nome. Più probabile l'ipotesi di un'origine egea.
>
> Bosshardt (*Die Nomina auf -εύς*, § 73) lo confronta con ἑρμενεύς e lo interpreta dunque come "l'intermediario fra gli dèi e gli uomini, l'interprete", ipotesi difficile da accettare.

Embora a etmologia não seja certa, algumas das interpretações apresentadas esclarecem porque Autólico, segundo parte da tradição, filho de Hermes, é definido

[50] Disponível em: http://demgol.units.it/index.do. Acessado em 13 de dezembro de 2009.

na *Odisseia* como insuperável em furtos e perjúrios. A explicação etimológica que mais nos fornece dados sobre o deus o situa claramente em uma esfera dúbia.

Malta (2000: 125), tentando desvendar a essencia do deus, cita *Il* XXIV, 336-338, como um passo no qual Hermes aparece bem caracterizado. Os versos são os seguintes (instruções de Zeus a Hermes):

> Vai agora e guia Príamo até às naus recurvas dos Aqueus,
> para que ninguém o veja nem se aperceba dele entre
> os outros Dânaos, até que chegue à tenda do Pelida.

Malta destaca o uso de ἄγαγε ("conduze", do verbo ἄγω; aqui, na tradução de F. Lourenço, "vai") como um dos enunciados-chave da fala para compreender a natureza de Hermes, pois esse verbo "nos remete à noção de *movimento* a que se associa o Deus" (Malta, 2000, p. 125); o outro enunciado-chave que revelaria um traço essencial do deus é "ninguém o veja nem se aperceba", que "refere-se ao caráter *furtivo* e *astuto* do Deus".

Quando Detienne e Vernant (2008, pp. 34-35) investigam a *mêtis* sob o prisma dos tratados de caça e pesca de Opiano, destacam que a primeira qualidade do caçador e do pescado é "a agilidade, a leveza, a rapidez, a mobilidade". E, no reconhecimento de certos traços míticos que enfatizam essa "primeira qualidade", citam justamente a figura de Hermes que, quando "se põe a caçar, ao cair da noite, (...) trança as 'sandálias rápidas' que lhe permitem deslocar-se tão rápido quanto o vento" (Detienne & Vernant, 2008, pp. 34-35) [51]. A segunda qualidade do pescador ou do caçador "é a dissimulação, a arte de ver sem ser visto" (Detienne & Vernant, 2008, p. 35). As duas qualidades destacadas por Detienne e Vernant sobre os

[51] É o que nos conta o *Hino a Hermes*, vv. 80-83.

tratados de Opiano são os dois elementos que A. Malta define como essenciais na figura de Hermes.

Ágil e furtivo, inserido, portanto, no campo da astúcia, Hermes, de etimologia discutível e obscura, está associado à mobilidade típica de *mêtis* em diversos níveis:

> Não há nele nada de fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado. Ele representa, no espaço e no mundo humano, o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições, os contatos entre elementos estranhos. Na casa, o seu lugar é junto da porta, protegendo a soleira, afastando os ladrões porque ele próprio é o Ladrão (Hermes ληιστῆρ, o Salteador, πυληδόκος, O-que-vagueia-diante-das-portas, νυκτὸς ὀπωπητήρ, o Espreitador noturno [*Hin. Hom. a Hermes*, vv.14-15]), aquele que o Hino a Hermes nos mostra "resvalando obliquamente através da fechadura, semelhante à brisa de outono, como um nevoeiro" [*Idem*, vv. 146-147]. (Vernant, 2002, p. 192)

Estabelecidas as relações entre *mêtis*, Hermes e Autólico, como relacioná-los a Odisseu? De que maneira o pretenso parentesco com essas duas figuras ladinas poderia integrar a figura do rei de Ítaca?

No artigo de P. E. Easterling intitulado "Character in Sophocles", ele afirma que "every playwright is limited to two basic means of character-deawing, what his figures say and do and what other people say and do to them and about them" (Easterling, 1983, p. 138). É seguindo esse princípio geral que se fará a analise de Odisseu nessa tragédia e de *Reso* como um todo. Buscando Odisseu em *Reso*, nesse primeiro momento nos ocuparemos do que se fala dele, e em seguida do que ele fala e faz, para, então, traçar um panorama das demais personagens relativamente a Odisseu e à astúcia.

A primeira menção feita ao filho de Laertes está no final do primeiro episódio, com quase um quarto da peça já transcorrido: Dólon se despede do coro (e do palco) com a fala compreendida entre os vv. 219- 223.

> Vou me salvar sim e, matando Odisseu,
> trarei para ti a cabeça – tendo tu prova clara,
> poderás dizer que Dólon foi às naus aqueias –
> ou a do Tidida. E com mão ensanguentada,
> voltarei pra casa antes de a luz tocar a terra.

Aquele que o doloso Dólon quer matar em primeiro lugar, em meio à escuridão de uma empreitada de espionagem noturna, não é o chefe dos exércitos gregos, Agamêmnon, nem o marido desonrado, Menelau, nem mesmo o forte e vigoroso Ájax, mas sim o mais doloso dentre os mortais, Odisseu – e, se não a ele, àquele que em muitos feitos astuciosos estava ao lado de Odisseu, o Tidida, Diomedes. Qual o motivo dessa escolha?

Para Paduano (1973: 23),

> (...) la scelta de Dolone è scelta razionale; egli rappresenta cioè nella tragedia il valore dell´astuzia che una tradizioni ormai intoccabile attribuisce nel piú alto grado ad Odisseo. L´ipotesi dunque fondata sull´astuzia viene negata e distrutta (e cosí condotta al suo tragico compimento). Non c´è conflito di valori: il valori rappresentato da Dolone, lo è anche (in forma piú piena ed amplia) di Odisseo, che afronta e distrugge l´avversario sul suo stesso terreno.

O doloso troiano estabelece como seu alvo aquele que, entre os inimigos, é o mais doloso. Aqui, nenhuma descrição ou adjetivo é utilizado para adicionar camadas de significados ao herói grego: Odisseu é apenas aquilo que o seu nome evocar no entendimento do espectador da época e do leitor de hoje. Necessariamente, não há um conflito de valores entre o que representa Dólon e o que representa Odisseu, na medida em que ambos atuam no mesmo âmbito, o da

mêtis. Dólon, portanto, parece instigado a participar de um duelo de astúcias na calada da noite.

Depois desta breve menção, Odisseu só volta a ser citado no terceiro episódio, quase trezentos versos mais adiante, na conversa que se estabelece entre Reso e Heitor: estamos na metade da obra. Aqui se ocupam dele por mais tempo: temos duas falas inteiras sobre seu *êthos*; Reso descobre que Aquiles, inimigo que ele estava ansioso para enfrentar, havia se retirado da guerra devido a problemas com Agamêmnon, e então, sem hesitar, pergunta a Heitor quem, dentre os aqueus que estão em Troia, seria o mais glorioso depois do Pelida. Heitor responde (vv. 497-509):

> Ájax em nada me parece inferior,
> e o filho de Tideu. Há também a espertíssima
> forjadura, Odisseu, em suas resoluções audacioso o bastante,
> o homem que mais insultou esta terra:
> ele que foi ao templo de Atena, à noite,
> roubou a estátua e a carregou às naus dos argivos.
> Depois, mendigo, com vestes maltrapidas
> adentrou os muros, e muitas maldições aos argivos
> desejava, enviado como espião a Ílion!
> Matando os sentinelas e os guardiões dos portões,
> saiu. Sempre em emboscadas se encontra
> pelo altar Tímbreo perto da cidade,
> sentado. Lutamos com um malvado terrível.

Heitor cita Odisseu como herói tão glorioso quanto Ájax e Diomedes, e passa a qualificá-lo na seqüência: Odisseu é, em primeiro lugar, αἱμυλώτατον (superlativo, considerado sofocleano, de αἱμύλος[52], adjetivo que pode ter duas nuances diferentes, aquela do ladino, astuto, hábil, e aquela do astuto e hábil porque

[52] Considerado sofocleano segundo Liddell and Scott. *A Greek English Lexicon*. Não podemos esquecer-nos, também, do termo αἱμυλομήτης, utilizado para adjetivar Hermes no Hino deste mesmo deus, no qual vemos a junção de ambas as ideias, αἱμύλος e μήτις.

lisonjeiro, enganador, sedutor) e κρότημα, (termo que no período clássico significa submetido à forja, forjado, e que posteriormente adquiriu o significado de "charlatão", usado metaforicamente para se referir a Odisseu); a descrição termina com λῆμά τ᾽ ἀρκούντως θρασὺς, em suas resoluções audacioso o bastante.

Em seguida, Heitor introduz a descrição dos feitos de Odisseu contra os troianos com o v. 500: o homem αἰμυλώτατον, κρότημα, λῆμά τ᾽ ἀρκούντως θρασὺς é aquele que mais ultrajou aquela terra, Troia. Quais foram os insultos? Odisseu roubou o Paládio durante a noite e depois se infiltrou na cidadela vestido de mendigo, amaldiçoando os argivos, visando a espionar os inimigos, e tendo cumprido tal missão, matou os sentinelas postados nos portões e saiu. Não bastassem os dois eventos concretos, Heitor também diz que ele está sempre ἐν λόχοις perto da cidade, e arremata com o último qualificativo: Odisseu é um κακῷ μερμέρῳ , um malvado terrível, calculista.

Heitor é mais um que escolhe, para caracterizar Odisseu, justamente aqueles eventos que figuram entre as proezas astuciosas do herói grego. Que Odisseu havia se camuflado entre os troianos, disfarçado de mendigo, sabíamos pela *Odisseia* (Canto IV, vv. 244-258), onde Helena narra a Telêmaco como apenas ela reconheceu o πολύμητις entre os residentes de Ílion. Também temos a notícia deste mesmo evento pelos sumários e fragmentos que nos chegaram dos demais poemas do ciclo épico: o caso do falso-mendigo infiltrado entre os inimigos estaria narrado naquele intitulado *A pequena Ilíada*, através do qual também nos chegou a notícia do roubo do Paládio, que Odisseu teria realizado com a ajuda de Diomedes.

Fica claro que o autor de *Reso* coloca nas palavras de Heitor fatos de astúcia que fazem parte do mito de Odisseu e que se popularizaram em poemas épicos onde a *mêtis* é praticamente convenção literária: os poemas cíclicos e a *Odisseia*, narrativa de *nóstos*. Assim, o autor consegue realçar o lado ladino de Odisseu, invocando a figura de seu avô materno, Autólico, homem de juramentos falaciosos, disfarces e roubos.

Em resposta à fala de Heitor, Reso opina sobre o tipo de homem descrito pelo filho de Príamo e deixa clara a oposição existente entre o rei da Trácia e o rei de Ítaca; são os vv. 510- 517 da tragédia:

> Nenhum homem corajoso acha digno às ocultas
> matar o inimigo, mas sim indo cara a cara.
> Esse que tu dizes que se põe em assentos furtivos
> e que maquina, com vida o agarrando eu
> nos portões de saída, a espinha traspassada,
> colocarei para os abutres voadores como banquete.
> Quem é ladrão e dos deuses os templos
> despoja merece morrer desta sorte.

Essa fala de Reso é muito forte, mesmo em contexto bélico: sabe-se que, via de regra, há uma trégua estabelecida ao final de cada dia de batalha para que os dois lados recolham seus respectivos cadáveres e lhes prestem os devidos ritos funestos, fato que ressalta a importância dada ao sepultamento. O tema do ultraje ao cadáver está presente na épica iliádica. A. Malta (2000: 49) cita, por exemplo, o episódio narrado em *Ilíada* XVI, vv. 667-675, onde Zeus se pronuncia sobre a importância dos rituais fúnebres:

> No Canto XVI d´*A Ilíada*, aquele em que Pátroclo decide entrar na batalha com as armas de Aquiles, Zeus, vendo os homens lutar em torno do cadáver de seu filho Sarpédon, pede a Apolo (vv. 667-675) que providencie o transporte do corpo para a Lícia, para que lá os seus lhe prestem as devidas honras fúnebres, pois "este é o privilégio dos mortos" (το γαρ γερας

> εστι θανοντων). Essa fala de Zeus revela, de maneira clara, a importância de se respeitar os rituais fúnebres.

O γέρας é uma honra que integra a dignidade de um βασιλεύς: uma honra que lhe é de direito[53]. Privar um mortal digno de tais honras de recebê-las é torná-lo impuro - e, segundo a lógica de Malta (2000, p. 51), tornar-se impuro.

Na visão de Reso, um homem que tenha realizado os atos que Odisseu realizou (não enfrentando seu inimigo κατὰ στόμα, ou seja, de frente, cara a cara) merece ter o cadáver desfigurado por animais – é isso que ele deixa claro nesta fala. Neste caso, Reso não está se referindo somente a Odisseu, mas sim ao estereótipo do homem astucioso. Conforme afirma Paduano (1973: 23):

> Il discorso stesso si qualifica apertamente in termini assiologici. L´astuzia di Ulisse, sostiene Reso, non è valore, ma disvalores; egli presenta, in termini di ancora piú violenta esclusività, l´aspirazione alla ἀρετή bellica che vediamo in Ettore.

A terceira passagem em que Odisseu é mencionado está situada depois da curta seqüência de cenas nas quais o herói efetivamente aparece sobre o palco, e não apenas sendo citado pelas demais personagens. Sobre estas cenas, falaremos no capítulo seguinte. Da menção nos ocuparemos agora: trata-se do quarto estásimo (vv.693-727). Reso já está morto; o exército especula quem seria o homem com quem acabaram de cruzar e que lhes dera a senha correta, *Febo*, podendo assim partir. O homem, nós já sabemos nesse ponto, era de fato Odisseu. O trecho é o que segue:

> **C:** Quem é esse homem que aqui veio? *Est.*
> Quem é o grande audacioso que vai se vangloriar

[53] Ver Benveniste, 1969, Vol 2, pág. 49. Sobre a relação entre o desrespeito dessa honra e a ligação entre ultraje e ὕβρις ver Malta, 2000, p. 50.

por ter escapado das minhas mãos?
Onde devo encontrá-lo?
A quem devo compará-lo,
ele que pela escuridão veio com destemido pé
pelos postos e assentos dos vigias?
Tessálio, ou
da costeira cidade dos lócrios habitante?
Ou insular vida possui, afastada?
Quem ele era? De onde? De que pátria?
A qual deus supremo ele ora?
- Será esse trabalho de Odisseu – de quem mais seria?
Se pelos anteriores se deve julgar, é certo, não?
- Pensas que sim? – Como não?
- Audacioso, ao menos, contra nós.
- Que audácia? Quem elogias? –Odisseu.
- Não elogie a espada ladina de um homem ladrão!

Ele veio também antes *Ant*.
pela cidade, com olhos turvos de lágrimas,
com esfarrapado traje
corberto, espada empunhada,
oculto em vestes:
pela sua vida pedindo se arrastava, um servo mendicante,
com o sujo rosto, esquálido:
e falava muito mal
do real lar dos Atridas,
- sim! -, sendo hostil aos comandantes.
Antes tivesse perecido, perecido com toda a justiça,
sem deixar a marca do pé sobre a terra dos frígios.
- Se de Odisseu ou não, o medo me domina:
pois Heitor a nós, os vigias, censurará.
- Dizendo o quê? – Queixando-se...
- De ter havido o quê? O que temes?
- ... de terem passado por nós... – Que homens?
-... os que esta noite vieram ao exército dos frígios.

A primeira definição que o coro faz daquele que cruzou com eles tão furtivamente é ὁ μέγα θρασὺς, o grande audacioso, insolente, que veio pela noite com ἀδειμάντῳ ποδὶ, destemido pé; θρασύς já havia sido utilizado por Heitor (v. 499), e será utilizado na seqüência (v. 707). É nos vv. 707- 709 que o coro caracteriza Odisseu de maneira mais significativa, e nessa caracterização ele volta a usar dois termos que já haviam sido utilizados por Heitor: além de θρασύς, o coro

adjetiva a lança de Odisseu como αἰμύλος, evocando o superlativo usado por Heitor como primeiro qualitativo do Laércida, αἰμυλώτατον (v. 498).

O termo θρασύς merece atenção especial, pois embora signifique coragem, audácia, é freqüentemente utilizado com uma conotação negativa, de excesso, temeridade, impetuosidade, evocando a ideia de imprudência. Um bom exemplo disso está no Canto X, desta vez não da *Ilíada*, mas sim da *Odisseia*, no v. 436: o termo é aí empregado por Euríloco, um dos companheiros de Odisseu, que se vira contra ele e profere as seguintes acusações (vv. 431- 437):

> Infelizes! Aonde vamos? Por que vos enamorais destas desgraças?
> Vamos para o palácio de Circe, para que ela
> nos transforme em porcos, lobos ou leões,
> para guardarmos à força a sua grande casa?
> Foi o que aconteceu com o Ciclope, quando em sua morada
> entraram os nossos companheiros, e com eles o audaz Ulisses!
> Pereceram por causa da loucura deste homem!

A tradução apresentada é a de Frederico Lourenço, na qual ele traduz o termo θρασύς por "audaz". O contexto, está claro, é negativo: Euríloco culpa Odisseu pela morte de parte dos companheiros. Acreditamos que este mesmo sentido pejorativo esteja presente no v. 499 da tragédia, quando Heitor caracteriza Odisseu para Reso; nos versos 694 (quando o coro se refere ao inimigo desconhecido que adentrara o exército troiano) e 707 (quando o coro já cogita que o desconhecido seja na verdade o velho conhecido Odisseu) parece, no entanto, que o autor da peça brinca com a ambigüidade do termo utilizado. Vejamos o motivo disso.

No início da estrofe, o coro se refere ao ὁ μέγα θρασὺς adjetivando-o pouco adiante como ἀδειμάντῳ ποδὶ, homem de pé destemido. O termo ἀδείμαντος, aqui traduzido por "destemido", não possui conotação negativa no

idioma grego antigo até onde se conhece[54]; depois, quando o termo θρασύς é utilizado novamente, no v. 707, a repreensão é imediata: não se deve elogiar do homem ladrão a esperta espada. O verbo utilizado para "elogiar" é αἰνέω, também utilizado majoritariamente com conotação positiva (a não ser que o contexto seja, por exemplo, irônico). Ora, se um membro do coro diz que não se deve elogiar aquilo que vem de um homem ladrão, subentende-se que o outro acabara de elogiar este mesmo homem, e o único termo empregado para tal foi, justamente, θρασὺς.

Toda a descrição de Odisseu feita na antístrofe, contudo, traça um retrato negativo do herói, mais uma vez ecoando as palavras de Heitor, pois narra um dos dois acontecimentos já destacados pelo troiano: a ida de Odisseu como mendigo a Troia, quando ele se camufla e profere mentiras com o intuito de espionar os inimigos. A repetição do relato, contado por personagem diferente e com palavras diferentes, mas com o mesmo sentido, atribui veracidade maior ao fato; o mesmo coro que cogita a heroicidade de Odisseu se corrige e reconhece a negatividade nos atos do Laércida.

Resta a pergunta: se a caracterização de Odisseu feita pelo coro é idêntica àquela feita por Heitor, por que então, no início da estrofe do quarto estásimo, o autor constrói a ambiguidade mencionada?

Nunca saberemos a intenção do autor, e é sempre difícil tentar traçar a recepção de uma obra antiga por sua plateia. No entanto, não parece nada improvável que a plateia, diante de um episódio como o de Reso, que está narrado na épica, tenda a pensar naquele Odisseu predominantemente nobre da epopeia. O

[54] Segundo Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon*.

autor, portanto, pode ter tido a intenção de brincar, rapidamente, com a ambigüidade característica de Odisseu, e para tal teve o cuidado de usar um termo majoritariamente negativo, do qual só se deduz a conotação positiva pelo contexto e por duas palavras utilizadas em conjunto com ele, o adjetivo ἀδείμαντος e o verbo αἰνέω. É como se ele estivesse nos contando que conhece que em outros lugares Odisseu é grandioso, mas nos afirmasse em seguida: aqui, não.

A menção seguinte feita a Odisseu sai da boca de Heitor: "Também isso foi Odisseu", v. 861. Quem mais poderia ter realizado tal ato, matado um rei em seu sono, na escuridão da noite, e escapado impune? Heitor, sendo acusado pelo condutor de cavalos de ter matado seu senhor pelo desejo de obter os animais, defende-se e conjectura que a morte tenha sido orquestrada por Odisseu. Ele é o homem dos λόχοι, o homem que mais insultou a terra de Troia, o homem dos disfarces: o homem dos δόλοι. Que outro herói saberia tão bem ocultar-se na noite, passar desapercebido mesmo diante do inimigo, falando com ele? Quem teria esse sangue frio? Voltamos aqui à introdução, "O homem que possui a *métis* está sempre prestes a saltar; ele age no tempo de um relâmpago". Lá está dito que "sempre prestes a, sempre pronto, mas nunca afoito, o homem astucioso sabe esperar o momento certo de agir, e tendo já definido que momento é esse, executa a ação necessária de maneira pontual, acertada, avassaladora" (pág. 13). Isso é Odisseu; isso é o que vemos narrado na cena em que ele despista os guardas. A associação feita por Heitor é lógica, imediata e precisa; a morte de Reso tal como narrada na tragédia leva a marca do astuto, do ladino.

Heitor teme também por Dólon: já deve estar morto, morto pelas mesmas mãos que mataram Reso. O condutor, no entanto, rejeita os "Odisseus" aos quais se refere Heitor: não pode ser obra de um inimigo; como ele teria atravessado o exército, passado pelos vigias? Isso parece impossível (vv. 834- 855 e 866- 867).

A suposição de Heitor se confirma em voz divina: é a Musa quem se refere a Odisseu por último na tragédia, e é ela quem, assim que aparece em cena, afirma (vv. 890-894):

> Podem olhar, troianos: a que tem honras
> entre os sábios, Musa, uma das irmãs
> aqui estou, esse filho tendo visto, querido, lamentavelmente
> ser morto pelos inimigos: e aquele que o matou, um dia,
> o doloso Odisseu receberá justa punição.

E em seguida, ela deseja a morte da dupla aqueia (vv. 906- 907)

> Pereça o Enida,
> pereça o Laercida

A Musa trata de Odisseu mais detidamente que de Diomedes, pois é a ele que ela culpa em primeiro lugar (vv. 893-894); mas é Atena quem recebe a culpa final (vv. 938-940):

> E isso tu, Atena, culpada de toda esta morte,
> (nem Odisseu nem a cria de Tideu
> o fizeram) tu fizeste: não penses que estás encoberta.

Diante da informação incontestável, divina, da mãe da vítima, de que Odisseu, entre os mortais, é o culpado da morte de Reso, Heitor reitera (vv. 952-953):

> Eu sabia isso: nenhum adivinho era preciso para declarar

que por meio das técnicas de Odisseu esse [Reso] está morto.

É a última menção feita a Odisseu. É a confirmação do *êthos* do herói grego: não há dúvidas, é óbvio, facilmente dedutível para aqueles que conhecem a sua fama: ταῦτ᾽ Ὀδυσσεύς, isso foi Odisseu.

Para encerrar a análise que pretendemos fazer do perfil do herói, contudo, tendo já analisado todas as menções que são feitas a ele pelos demais personagens da peça, falta analisar as passagens em que ele de fato aparece em cena, e fala e age por si, não segundo a impressão dos outros. Será que a caracterização que o autor faz sair da boca das demais personagens difere daquela que ele põe, sem o filtro de personagem alguma, diante dos olhos dos espectadores?

***Od**: Eia: um homem amigo não firas.*
***C**: E qual é o sinal então?*
***Od**: Febo.*

(*Reso*, vv. 687-688)

ODISSEU POR SI

Apesar da já mencionada insistência nas referências que as demais personagens fazem a Odisseu ao longo da narrativa da peça, poucas são as oportunidades nas quais o próprio Odisseu se faz presente. São apenas duas as cenas em que isso ocorre: ele só aparece no início e no final do quarto episódio (entre os versos 565-626 e 675-689[55]). Separando as duas aparições do astuto está a cena de disfarce da deusa Atena na qual ela conversa com Páris. O guerreiro, portanto, está no palco durante menos de cem versos, ao todo.

A primeira aparição é marcada, desde o início, pela prudência e pela cautela do Laercida: inicialmente, ele demonstra estar atento a qualquer ruído, alerta e preparado para qualquer tipo de ataque inimigo (vv. 565-566). Em seguida, adverte Diomedes para que ele também esteja atento (v. 570) e se lembre da senha do exército troiano, caso precisem usá-la (v. 572). Todas essas precauções tomadas, os dois seguem as indicações de Dólon para chegar ao leito de Heitor, seu alvo naquele ponto da narrativa. Heitor, no entanto, não está aí: ele fora conduzir os trácios ao local onde estes deveriam se acomodar. Diomedes quer procurar outra vítima, mas Odisseu reconhece que algum deus quis salvar Heitor (vv. 582-584) e o alerta para o

[55] É difícil precisar apenas pelo texto grego, que não contém nenhum tipo de rubrica, exatamente onde se dá a entrada e a saída de cada personagem; aqui, no estudo e na tradução, seguimos as indicações da edição de François Jouan, Paris: Les Belles Lettres, 2004.

perigo de sair pela noite procurando presas em meio ao exército inimigo (vv. 591-593[56]); conclui, portanto, que eles nada podem fazer a não ser regressar às naus.

Odisseu é apresentado, portanto, como aquele que comanda a dupla. Jouan (2004: 70) nota que "la prudence d'Ulysse s'oppose à la fougue irréfléchie de Diomède". Ele aconselha Diomedes, fazendo-o conter os impulsos que poderiam acabar acarretando grande perda e desgraça para o exército aqueu. Essa mesma função é desempenhada por ele na Doloneia, onde, depois de matar Reso, o Tidida cogita seguir matando outros inimigos e acumulando espólios, e Odisseu assobia para ele, em sinal de que devem partir (v.502). Assunção (2000: 342) comenta:

> Pour ne pas risquer de toute perdre, Ulysse sacrifie, vite et sans hésiter, la possibilité de piller le char. Tandis que Diomède hésite parce qu'il désire trop, ne reconnaissant pas prestement le moment de s'arrêter et de partir. C'est donc pour l'avertir qu'Ulysse siffle. Ce signal furtif révèle aussi son tact et son sens de l'opportunité, car – comme l'a remarqué F. Klingner [Klingner, F., Über die Dolonie, *Hermes* 75, 1940, vv. 337-368] – l'auditeur (le lecteur) pressent qu'à côté il y a des enemis qui dorment et qui pourraient se réveiller en entendant un mot prononcé à haute voix.

Não apenas Odisseu sabe perceber o momento exato de agir para não colocar tudo a perder, como, vendo que deve avisar Diomedes sobre a necessidade da partida, assobia em vez de emitir um som mais articulado, passando despercebido pelos ouvidos sonolentos dos trácios.

Em *Reso,* Diomedes se deixa persuadir pelo discurso de Odisseu, mas nesse momento Atena intervém e os informa da chegada de Reso a Troia, incumbindo-os

[56] Essa fala prudente de Odisseu a Diomedes, "Como sem ter feito nada? Não matamos o espião das naus/ ancouradas, Dólon, e levamos esses /espólios? Ou todo o exército pensas arrasar?", ironiza o que fora dito anteriormente na peça por Reso (vv. 447-450): "Para mim uma só luz do sol bastará/ para destruir os muros, cair sobre as naus / e matar os aqueus. No dia seguinte, de Ílion / para minha casa irei, poupando-te dos teus problemas.

da tarefa de matá-lo naquela mesma noite. Odisseu imediatamente reconhece a voz da deusa, pergunta-lhe sobre a localização do novo alvo e, tendo acertado com Diomedes quem fará o que na nova incursão, os dois deixam a tenda de Heitor no momento em que dela se aproxima Páris.

Assim, nessa breve primeira aparição, o que vemos do campo da astúcia é nada mais que o desfile de alguns de seus pressupostos, tais como vigilância, cautela, prudência e capacidade de previsão.

O grande dolo de Odisseu está na segunda e última aparição dele sobre o palco. A cena é descrita por Ritchie (1964: 129) como sendo "technically of an unusual kind". O trecho é o que segue (vv. 675- 692):

> **C**: Ah, ah!
> Atinje, atinje, atinje: fere, fere <fere>
> Quem é esse?
> Olha: é dele que falo.
> Aqui, aqui, todos.
> Peguei esses, já os agarrei.
> Esses ladrões que durante essa noite pertubaram o exército.
> Qual é o batalhão? De onde vens? De que país és?
> **Od**: Não é preciso que tu o saibas: morrerás
> hoje, por agires mal.
> **C**: Não dirás a senha, antes de a espada pelo
> teu peito ir?
> **Od**: Pára: tem calma.
> **C**: Vinde perto, acertai-o todos!
> **Od**: Tu mataste Reso?
> **C**: Não, mas o matador és tu.
> **Od**: Segurai-o todos!
> **C**: Pois que não!
> **Od**: Eia: um homem amigo não firas.
> **C**: E qual é o sinal então?
> **Od**: Febo.
> **C**: Entendi: segurai todos a lança.
> Sabes onde estão os homens?
> **Od**: Aqui por algum caminho os vimos.
> **C**: Todos avançai seguindo o rastro deles: será que se deverá levantar um grito?
> Mas é terrível agitar os aliados à noite
> com medo.

Ritchie (1964: 129) afirma que "Extant Greek tragedy contains only a handful of instances of physical contact between an actor and the Chorus, and it is still rarer for such an encounter to involve physical violence". No entanto, o fato de isso ocorrer também em Ésquilo (*Supl.*, vv. 836- 910) e Sófocles (*Éd. Col.*, vv. 829 ss) o leva à seguinte conclusão:

> These two parallels, one belonging to a date before Euripides' first production and the other to a date near his last, make ir reasonably certain that such treatment of the Chorus was admissible within the conventions of the tragic stage throughout his career.

Odisseu, acuado em meio ao exército de vigias, faz-se passar por um deles, e também se mostra desconfiado, dizendo a um vigia se não teria sido ele o assassino de Reso, fingindo ter identificado o espião que na verdade é ele próprio; nessa rápida troca de suspeitas, Odisseu confunde os vigias e se safa graças à sua sagacidade e à senha obtida no encontro com Dólon. Apresentando-se como um φίλιον ἄνδρα, ele provoca a hesitação dos vigias e, ao dar a senha correta, faz com que a sua farsa seja tomada imediatamente como verdade. A senha fornecida por Dólon, "Febo", inverte o diálogo a favor de Odisseu. A dúvida, no entanto, é por que motivo Odisseu mencionaria, no verso 686, que Reso está morto, se essa é uma informação da qual talvez os guardas não dispusessem e que não é interessante para a dupla aqueia que se espalhe tão rapidamente? Ritchie (1964: 73) apresenta uma problematização sobre o verso nos seguintes termos:

> Odysseus and Diomedes have been intercepted by the Chorus and are both pursued on to the stage (681), having presumably abandoned the horses of Rhesus, to which we may suppose them to return later. A marginal note in V says Ὀδισσεὺς ὑποκρίνεται εἶναι Τρωικός, and so Porter (Rhesus, 2nd ed. p. XIV), interprets the scene. The idea is on the right lines, but it is more satisfactory to suppose that Odysseus, who is probably carrying spoils stripped from Rhesus, actually

> pretends, as Musgrave suggested, to be the Thracian king. This deception, however, does not at once occur to him: at first (684-5) he tries to bluster his way out of trouble. Then comes the obscure line. The whole of 686 is assigned by codd. to HMIX., but most editors transfer the first half – ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; - to Odysseus. This seems to create, rather than solve, difficulty. Why should Odysseus suddenly refer to the slaying of Rhesus, which it is in his interests to conceal? It is better to follow the codd., which are here unanimous in their devision of speakers. And since the two halves of the line are clearly spoken by different persons, we may give them to the two halves of the Chorus.

É com uma conversa entre dois semicoros que Ritchie (1964: 74) sugere a sua interpretação da cena:

> A possible interpretation, I would suggest, is to suppose that Odysseus is struck down by one of the blows which accompany the παῖε πᾶς of 685. Then members of the Chorus, approaching closer in the dark, recognize the arms of the Chorus, approaching closer in the dark, recognize the arms he bears as those of Rhesus ans so cry out to the one who has felled Odysseus: "Have you killed Rhesus?" To which the other semi-chorus, rushing forward in turn, replies: "No, but one who was going to kill you." Odysseus then, recovering, tries to check the assailants with hisἴσχε πᾶς τις, which they refuse to heed (οὐ μὲν οὖν). He thereupon taking advantage, with characteristic quickness of wit, of the fact that he has been recognized as Rhesus by the other semi-chorus, pretends to be the Thracian.

Embora a interpretação de Ritchie faça sentido e demonstre igualmente a astúcia de Odisseu, resta-nos um problema: como o Coro poderia confundir Reso com Odisseu? Por mais que Reso tivesse chegado recentemente e poucos o tivessem visto, e por pouco tempo, é importante lembrar que o Mensageiro que anuncia a chegada de Reso o descreve "como um deus" (v. 301), e diz (vv. 314-316):

> Tal é o homem que se apresenta como aliado de Troia:
> nem fugindo nem o encarando com a lança
> o filho de Peleu será capaz de lhe escapar.

Para que o mensageiro faça essa afirmação, por mais que ela se enquadre bem no contexto geral de confiança troiana traçado na peça, é necessário imaginar que o - de fato - semideus Reso tenha um porte admirável, que o destaca dos outros mortais. Cabe lembrar, no entanto, que um dos motivos pelos quais Odisseu é chamado "o herói atípico" por Stanford (1963: 66) é justamente o seu porte físico, descrito, em Homero, como diminuto em relação aos demais heróis. Ele, embora tenha os ombros largos, é uma cabeça mais baixo que Agamêmnon, segundo o que está narrado em *Ilíada* III, vv. 190 ss. W. B. Stanford (1963: 66), sobre o assunto, comenta:

> By endowing Odysseus with a share of the normal heroic qualities Homer avoided any suggestion that he was an eccentric figure or a narrowly limited type. But at the same time Homer, especially in the *Iliad*, skilfully succeded in distinguishing Odysseus by slight deviations from the norm in almost every heroic feature. In his ancestry there was the unique Autolycan element. In the physique he had the unusually short legs and long torso described by Antenor and Helen in *Il*. 3, 190 ff. He reminded Helen of a sturdy ram, she said, as he marshalled the Achaean ranks. Any hint of the ludicrous in this comparision is removed by Antenor's subsequent description of Odysseus's imposing presence. But there is something a little unaristocratic, or at least non-Achaean, in this portrait, contrasting with the tall, long-limbed stature of the other heroes.

Como seria possível confundir um herói que a tradição legara como de estatura baixa com a imponente figura de Reso? Ou devemos acreditar que na tragédia Odisseu era representado por um ator maior do que o esperado pelas descrições de Homero? Nesse caso, qual seria o destaque visual que Reso teria ao entrar em cena? Ou, ainda, que sentido faria engrandecer no porte uma personagem que durante a peça só é hostilizada por todos?

Embora não esteja explícito em *Reso*, pode-se, sim, acreditar que os guardas já sabiam da morte de Reso, ou já suspeitavam que ele fosse o alvo dos espiões que,

segundo os rumores noturnos, estavam infiltrados; Odisseu teria, nesse caso, feito a pergunta do verso 686 para tentar, justamente, mostrar que ele estava tão bem informado quanto os guardas que o cercavam, que tinha as mesmas preocupações e procurava a mesma coisa – ou seja, que ele era um deles. Atena já alertara a dupla aqueia de que os inimigos os estavam perseguindo (vv. 670-674). Em vez de tentar fingir que Reso não morrera, melhor era assumir a morte dele, posto que parte do exército já estava ciente do ocorrido, produzindo, assim, dúvida e hesitação nos inimigos sobre a sua identidade. Essa semente de dúvida plantada por Odisseu terá êxito (e ele sabe disso) a partir do momento em que ele revelar a senha do exército troiano, obtida através de Dólon – ela, carta na manga do filho de Laertes, é o álibe perfeito para sua encenação improvisada. Portando-se como um troiano e conhecendo a senha, ele dribla os vigias e escapa salvando-se a si e a Diomedes.

A cena, pintura de astúcia bem feita, não traz qualquer julgamento moral relativo ao ato astucioso, como também não o faz a primeira aparição do rei de Ítaca na peça. A única possibilidade, então, é entender as duas cenas dentro do contexto já traçado da astúcia da peça, segundo o qual ela dificilmente seria vista como heroica, devido ao *status* marcadamente negativo que lhe é atribuído ao longo da narrativa pela caracterização que os mais diferentes personagens fazem de Odisseu.

Resta-nos um problema: se dentro da peça apenas os inimigos de Odisseu falam dele e de seus atos astuciosos, como saber se o que eles dizem está assim posto na tragédia pelo simples fato de eles estarem falando de um inimigo que, por meio dos dolos, já os venceu repetidas vezes? Pode-se estabelecer o *status* de um conceito como a *mêtis* baseando-se apenas nisso? Não se trataria de apenas mais um ponto de vista, esperado vindo de um inimigo e, portanto, sem aplicação geral?

Se parece arriscado seguir apenas o ponto de vista inimigo para traçar o status da *mêtis*, que outro recurso está disponível?

Entre os humanos, resta analisar o papel de Diomedes na peça e relacioná-lo ao de Odisseu, na tentativa de entender se a representação daquele herói, tradicional, associado à força, como Aquiles, nos diz algo sobre a astúcia e seu julgamento moral nesta tragédia. Em seguida, passar-se-á à análise de Dólon, aquele que mais se assemelha a Odisseu na peça, e que não é inimigo, mas sim aliado troiano, ou seja: na caracterização dele não encontraremos nada que possamos atribuir à rivalidade de lados contrários na guerra. Finalmente, chegar-se-á aos opostos de Odisseu na guerra, Heitor e Reso, tentando depreender de que maneira a oposição *bíe* x *mêtis* pode adicionar informações sobre a astúcia, seu *status* e sua eficácia. Feito isso, serão analisadas as divindades da peça, onde a atenção estará principalmente nos enganos tramados por Palas Atena e na relação existente entre os planos humano e divino.

***Od**: Diomedes, tu ou mata a tropa trácia,*
ou deixa isso para mim, e aí deves te preocupar com as éguas.
***Di**: Eu matarei, comanda as éguas tu,*
pois és habilidoso nas coisas engenhosas e sábio para pensar.
Deve-se posicionar um homem onde mais pode ajudar.
(*Reso*, vv. 622-626)

ODISSEU COMO PARTE DE UMA DUPLA: O PAPEL DE DIOMEDES

No "Êxodo", a Musa lamenta a morte de seu filho, culpa até mesmo Heitor, pelas embaixadas enviadas à Trácia, requisitando auxílio, culpa Helena, por ter causado a guerra em primeiro lugar, e dirige seu ódio rapidamente a Diomedes, citando-o apenas no v. 906 pela sua linhagem, e no v. 939, no trecho em que culpa Atena acima de todos. Nenhum mortal se referira a Diomedes antes[57] como suspeito da morte de Reso, embora saibamos que o Tidida dissera a Odisseu que seria ele, Diomedes, o algoz do rei trácio. No entanto, quando a Musa o cita, não o culpa mais do que a Helena, por exemplo. O maior ódio da divindade se concentra em Odisseu e em Atena. Por que Diomedes é deixado em segundo plano?

Pouco se fala de Diomedes em *Reso*, e a aparição dele é muito rápida. Aqui talvez seja frutífero começar por onde temos mais material a ser analisado, o Canto X da *Ilíada*. Na Doloneia, assim como Agamêmnon não consegue dormir, preocupado com o avanço troiano, também seu irmão Menelau está desperto, e vai ter com ele. Enquanto este segue para acordar alguns guerreiros, cabe a Agamêmnon ir ao encontro de Nestor, como ele havia decidido que faria. O ancião que a todos supera como conselheiro aceita de pronto seguir o Atrida, mas o alerta para a

[57] A única referência feita a Diomedes é quando Heitor lista aqueles que são os melhores guerreiros depois de Aquiles; o troiano cita Ájax, Diomedes e Odisseu.

necessidade de despertar também outros varões, entre os quais Odisseu e Diomedes: eles são os primeiros a serem tanto mencionados quanto acordados por ele, e são também os protagonistas da incursão noturna narrada a seguir.

É sabido que este não é o único relato que temos no qual Odisseu e Diomedes trabalham juntos em um contexto que envolve a astúcia[58]. Nos resumos de Proclo, por exemplo, encontramos a narração do roubo do Paládio de Ílion, necessário para que os aqueus vencessem a guerra, sendo realizado pela dupla; nas *Metamorfoses* do Ovídio (XIII, vv. 162 ss.), encontramos o relato de como, através de ardis, os dois conseguiram levar Aquiles para Troia.

É bem explícito o motivo pelo qual o πολύμητις filho de Laertes figura como personagem central nas situações que envolvem μῆτις. Mas e no que diz respeito a Diomedes: seria ele também um herói astucioso? Ou a dupla formada por Odisseu e pelo Tidida funciona singularmente bem e é recorrente por ter em si os dois elementos a partir dos quais um guerreiro pode triunfar: a *bíe* (representada, nesta hipótese, por Diomedes) e a *mêtis* (representada por Odisseu)?[59]

Ora, se considerarmos que *bíe* e *mêtis* são conceitos que tomam parte em âmbitos opostos, porém complementares, esta hipótese parece consideravelmente lógica. No entanto, a leitura de que Odisseu e Diomedes juntos equivalem à união da

[58] Os dois também combatem juntos no âmbito da força: *Il* XI, vv. 310- 400 é um exemplo disso.

[59] Na batalha, os guerreiros têm, de maneira geral, dois meios pelos quais podem conseguir uma vitória: um deles está no âmbito da força e outro, no da astúcia. Um exemplo disso é a fala de Aquiles já no Canto I da *Ilíada*; para repreender Agamêmnon, ele diz (v.225-228):

Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!
Armares-te para a guerra juntamente com o povo,
ou fazeres uma emboscada com os príncipes dos Aqueus:
isso nunca tu ousaste no coração. Tal coisa para ti seria a morte.

inteligência de um e da força de outro pode ser um pouco superficial, ainda que, grosso modo, não seja incorreta; no próprio Canto X, é Odisseu quem se dá conta do adiantado da noite e apressa Diomedes para que eles partam logo para a expedição noturna, é ele quem percebe a aproximação do espião inimigo e sugere como armar a emboscada contra ele; é Odisseu quem, após o êxito do seu plano, conduz o interrogatório e obtém as informações sobre o acampamento troiano; além disso, é também o Laercida quem toma as precauções necessárias para que a expedição seja bem sucedida, pois faz um sinal no caminho para que ele e Diomedes não percam os espólios de Dólon na noite escura, assim como é ele quem arrasta os corpos dos trácios, abrindo caminho para que os cavalos não se assustassem pisando em cadáveres; e, no meio da matança, é ele quem percebe o momento preciso em que eles devem deixar o acampamento dos trácios e voltar às naus. Aqui, o herói apresenta várias das características que são caras à μῆτις, como vigilância, atenção, ocultamento, previsão, intuição e precaução. Por outro lado, cabe a Diomedes matar tanto Dólon quanto Reso e outros doze trácios[60].

Analisemos um pouco a questão, com o foco em Diomedes. De fato, no episódio das mortes de Dólon e Reso, é ele quem possui o furor guerreiro do âmbito

[60] É possível notar a diferença entre os dois guerreiros desde a primeira aparição de cada um em Il. X; é o que está em Assunção (2000: 250): "H. Heusinger a relevé un principe de variation (la ποικιλία déjà remarquée par Eustathe) à l'oeuvre dans la description de la position, de la manière de dormir et du réveil de ces guerriers achéens qui auront un rôle décisif dans la suite de l'action du chant X: Nestor, Ulysse et Diomède. Nestor est couché "à côté de sa baraque" (παρὰ κλισίῃ, *Il*. X, 74) et ses armes sont à terre à côté de lui (...). Ulysse est à l'interieur de sa baraque – puisqu'il en sort (ἐκ δ' ἦλθε κλισίης, *Il*. X, 140) pour répondre à Nestor-, où sont aussi ses armes ("l'industrieux Ulysse entre dans la baraque mettre sur ses épaules son écu scintillant", Il. X, 148-149). Diomède est "hors de sa baraque, en armes" (ἐκτὸς ἀπὸ κλισίης σὺν τεύχεσιν, *Il.* X, 151). (...) Comme l'a bien noté Andersen, Diomède est le seul à dormir armé parmi ses compagnons, ce qui peut bien être un signe de son désir de combattre."

da força – tanto que não basta o aviso de Odisseu de que eles devem retornar às naus, é necessária uma intervenção da própria Atena para que ele acalme o seu ânimo e não mate mais ninguém nem pilhe mais nada dentre os trácios[61].

Nestor diz, no fim do Canto, que ambos, Odisseu e Diomedes, são amados por Atena[62], deusa emblemática que tem em si o furor da guerra, porém que se distingue de Ares (o deus da guerra no sentido mais restrito da carnificina) exatamente pela astúcia que possui e que se manifesta na sua qualidade guerreira. Na deusa, *bíe* e *mêtis* estão mesclados, não são qualidades separadas que se manifestam em momentos distintos: as duas características andam juntas para a filha de Zeus e da própria Astúcia. No entanto, como bem nos lembra o próprio Nestor[63], os deuses não dão aos homens todas as qualidades simultaneamente.

Existe uma limitação que é própria do humano, que impossibilita os heróis de primar por várias coisas ao mesmo tempo. Na tragédia *Reso*, essa limitação é referida duas vezes, a primeira por Eneias, e a segunda pelo próprio Diomedes. Eneias, tentando aconselhar Heitor, que se mostra demasiadamente otimista com os sinais de agitação do lado grego, diz-lhe (v. 105- 108):

> Ah, se fosses bom de conselho (εὔβουλος) como és na ação da mão (δρᾶσαι χερί).
> Mas o fato é que um mesmo mortal não tem disposição moral

[61] No Canto VIII, vv. 139- 144, é Nestor quem o adverte que já é hora de se retirar da batalha e retornar às naus; em *Reso*, ele também quer continuar procurando presas quando o plano contra Heitor falha, e Odisseu mais uma vez o aconselha – a conversa está narrada entre os vv. 582-593.

[62] *Il* X, v. 552-3:

Ambos sois amados por Zeus que comanda as nuvens,
e pela filha de Zeus detentor da égide, Atena de olhos garços.

[63] Il IV, v. 318-325

> para saber tudo! A cada um cabe um dom:
> para ti, lutar (μάχεσται), para outros aconselhar belamente (βουλεύειν καλῶς).

É no mesmo sentido que desta fala que está a de Diomedes a Odisseu nos versos 624- 626; quando Odisseu pergunta de que modo eles deviam dividir as tarefas quando se aproximassem de Reso, o Tidida responde:

> Eu matarei, comanda as éguas tu,
> pois és habilidoso (τρίβων) nas coisas engenhosas (τὰ κομψὰ) e sábio para pensar (νοεῖν σοφός).
> Deve-se posicionar um homem onde mais pode ajudar.

Isso não significa, porém, que os homens tenham necessariamente apenas uma única qualidade que norteie e determine suas ações. Desta forma, o mesmo Diomedes iliádico que tira de Dólon e Reso a vida, bem como se mostra o grande rival de Heitor (cantos V-VIII), e que é, na opinião de Heleno, o mais temível dos aqueus, mais forte que o próprio Aquiles[64], é também aquele que, na opinião de Agamêmnon, é orador excelente[65] e, da parte de Nestor, é considerado possante na guerra e, no conselho, superior aos outros de mesma idade[66].

Sabemos que os mortais não podem ter tudo ao mesmo tempo e que, portanto, a excelência no falar e nos conselhos vem com a experiência de vida, quando o furor guerreiro já está enfraquecido pela idade. Porém, o Diomedes da *Ilíada* se mostra superior aos demais da sua idade no conselho, o que lhe confere uma característica que está sabidamente mais no plano da *mêtis* que no da *biê*.

---

[64] *Il.* VI, vv. 96-101

[65] *Il* IV, v.400

[66] *Il.* IX, vv. 53-56.

Diomedes, contudo, participa do âmbito da *mêtis* não só no que concerne ao falar: ele também toma parte na prudência, característica que é essencial à μῆτις e que subjaz em suas representações. O herói, que ao longo da *Ilíada* se mostra piedoso com relação aos deuses[67], que repreende com sábias palavras a soberbia de Aquiles[68], que escuta calado as censuras de Agamêmnon, mostrando respeito à autoridade do Atrida,[69] também dá mostras da sua prudência na Doloneia: por ser um grande guerreiro e muito destemido, na hora em que Nestor lança a proposta de que algum dentre os que estão reunidos em conselho vá espionar os troianos e seus aliados, ele se oferece corajosamente; porém, diante das circunstâncias, tem a prudência de pedir que algum homem o acompanhe, já que (vv. 224-6):

> Quando dois se põem a caminho, um discerne antes do outro
> o que é mais proveitoso (κέρδος); ao passo que quando é só um
> a discernir, curto é o pensamento (νόος) e ténue (λεπτὴ) a astúcia.[70]

A prudência de reconhecer que dois guerreiros juntos na incursão podem obter um êxito que ele próprio, sozinho, talvez não pudesse, chama a atenção e contrasta, por exemplo, com a individualidade de Aquiles que, como já vimos, foi censurado por Diomedes por ser muito soberbo. O Tidida está mais preocupado com o êxito da missão (o coletivo) do que com o seu κλέος (o individual), o que parece ter um valor especial na *Ilíada*. No Canto XI, encontramos esta importância maior daquilo que pode ser um bem comum (em contraste com aquilo que é um bem somente para si) na voz de Nestor, que analisa a atitude de Aquiles (v.762-764):

---

[67] Quando ele os fere no canto V é seguindo a ordem de Atena, deusa que acima de todos os outros imortais lhe é cara.

[68] *Il.* IX, vv. 697- 709.

[69] *Il.* IV, vv. 401-402.

[70] Para uma apreciação sobre o significado de *leptê mêtis*, ver Werner (2004: 44-49).

> Esse fui eu – custa crer! – entre os homens. Aquiles, no entanto,
> só para si guarda o prêmio do seu heroísmo, o que lhe há de
> amargamente pesar, quando o exército vier a perder-se.

Além desta qualidade demonstrada por Diomedes, encontramos ainda uma outra, de grande importância: a sagacidade. Ele é bastante sagaz ao escolher como companheiro para esta empreitada específica aquele que Palas Atenas ama acima de todos os outros: o divino Odisseu (v. 242-245):

> Se me ordenais que eu escolha o companheiro
> como me esqueceria eu do divino Ulisses,
> cujo coração e espírito orgulhoso o exaltam
> em todos os esforços e estima-o Palas Atena?

Portanto, se boa parte da incursão obteve sucesso pela condução das ações por parte de Odisseu, e se a dupla funcionou de forma tão exitosa, há de se ressaltar o mérito que Diomedes tem nisso, e não só pelas ações que desempenhou no campo da *bíe*, pois foi ele a escolher o seu companheiro; ou seja, em outras palavras: foi Diomedes quem escolheu a dupla mais apta para aquela tarefa, apontando primeiro a si, depois à necessidade de um companheiro, sob a qual escolheu Odisseu – que, sem dúvida, era o melhor aqueu para agir naquelas circunstâncias. Considerá-lo menos corajoso por não ir à missão sozinho, como fez Henry (1905), é passar por cima do contexto próprio da Doloneia, e das especificidades que uma empreitada noturna no campo inimigo exige.

Não só no conselho o Tidida poderia ter se precipitado e partido para a incursão sozinho, como também no momento em que ele perseguia o espião troiano, Dólon. Devemos lembrar que, neste ponto, Atena lhe insufla furor e ele arroja sua lança, mas erra de propósito a mira (vv. 369- 376):

> Brandindo a lança lhe gritou então o possante Diomedes:
> "Pára onde estás, ou com a lança te acertarei; e não julgo

> que depois escapes da morte escarpada às minhas mãos."
> Assim falou e arremessou a lança, mas de propósito não acertou no homem. Por cima do ombro direito passou a ponta da lança polida, fixando-se na terra. Por seu lado, Dólon estacou, aterrorizado, balbuciando e com os dentes a chocalhar na boca, pálido de medo. (...)

Um guerreiro imponderado poderia ter simplesmente matado o espião inimigo; errando a mira por muito pouco, Diomedes faz com que Dólon pare de correr, assustado, o que possibilita que ele e Odisseu o alcancem e obtenham as informações de que tanto necessitavam. São as informações verdadeiras, as coisas que o troiano diz "sinceramente" (*atrekéos*, "sem torcer") que motivam toda a ação a partir dali. Como bem nota P. Lima (2003: 57),

> A "narração" de Dólon ocupa a parte central do canto e permite a ação sucessiva dos dois heróis. Mostra-se fundamental, para a estrutura do episódio e para o desenvolvimento das ações, a verdade das palavras assim reveladas, na origem do sucesso da incursão dos heróis gregos no campo inimigo.[71]

Portanto, apesar de primar pela sua excelência guerreira no campo da *bíe*, fica claro que na *Ilíada* o Tidida também participa do âmbito da *mêtis* com um bom êxito, seja por ser querido da filha da própria Astúcia, Palas Atena, seja pela relação que a deusa já tinha com o seu pai, Tideu, seja pela sua habilidade no falar (apesar de jovem), seja na sua ponderação e prudência[72].

Na tragédia, no entanto, as falas de Eneias e Diomedes citadas acima parecem indicar a impossibilidade de uma ambivalência guerreira, não sendo

[71] Lima ainda diz que "Esta verdade é pretendida com insistência por Ulisses (...)", fazendo referência ao uso constante, no interrogatório, do campo semântico do *katalégein* (por exemplo, o uso de *atrekéos katálexon* nos versos 383-386, 405-409). Para uma análise da importância do *katalégein* no Canto X, ver Lima (2003:53-76)

[72]Um personagem jovem que também se destaca pelo falar e que participa do âmbito da astúcia é Antíloco. Para uma comparação entre os dois, ver Werner (2003: 41-51)

rebatidas por nenhum personagem em nenhum momento. Heitor e Reso não demonstram qualidades no conselho, nem prudência ou sagacidade; Odisseu e Dólon também não participam do campo da *bíê* em nenhum momento. Isso implicaria, necessariamente, uma diferença entre esta versão trágica do mito e aquela versão épica, pois lá Diomedes seria, conforme tentamos mostrar, herói ambivalente. E aqui, de que maneira o autor se vale do Tidida?

Diomedes praticamente não é citado pelos demais personagens da trama trágica, a não ser de passagem (como ocorre, por exemplo, nos v. 222, 907, 939). Embora na narração épica o Tidida seja em certa medida pintado com as cores da astúcia, participando claramente deste âmbito (apesar de não primar por ele, mas sim por aquele outro), aqui na narração trágica ele é simplesmente deixado à parte, relegado a um plano quase inexistente; na cena do engano propriamente dito, em que Odisseu despista os guardas, ele nem é mencionado: nenhuma fala parte de sua boca. Só deduzimos a presença dele no palco pela última fala de Odisseu, que utiliza o verbo κατεῖδομεν, no plural (v.688): perguntado sobre o paradeiro dos assassinos de Reso, Odisseu responde ao coro, antes de sair de cena: "Aqui por algum caminho os vimos" (κατείδομεν). Toda a conversa até aqui, porém, havia se dado no singular, isto é, com o coro interpelando apenas Odisseu.

Na primeira cena do quarto estásimo, Diomedes aparece sendo instruído por Odisseu e, apesar de se mostrar atento (v. 567- 569, 571, 573), o elemento mais marcante de sua aparição é seu impulso guerreiro, querendo procurar outro inimigo para fazer de vítima, tendo-se frustrado em sua esperança de matar o próprio Heitor.

Por que o autor trágico diminuiu de maneira tão abrupta a participação de Diomedes no episódio noturno?

Nunca poderemos determinar ao certo qual é a intenção de um autor, seja antigo ou moderno, a não ser que ele mesmo a revele. Talvez ele tenha apenas julgado que a figura de Odisseu, sozinha, daria conta da função que ele precisaria em sua trama, dispensando a imagem da dupla, apenas fazendo rápida alusão a ela na entrada de Odisseu em cena no início do quarto estásimo; Diomedes parece estar ali apenas para que Odisseu tenha com quem falar.

Podemos, no entanto, inferir algo além disso. Essa diminuição de importância no papel de Diomedes com relação ao episódico épico também pode ser interpretada como mais um indício de uma visão negativa de astúcia nessa tragédia: ora, Diomedes é um herói predominantemente conhecido pela sua força e pelo seu desempenho no confronto direto, frente a frente. Se na épica ele se mostra como um herói que, apesar de atuar no campo da força, também é capaz de realizar suas astúcias, e se essa ambivalência heroica, desejada no contexto épico, é rejeitada na tragédia *Reso*, primeiro por Eneias (v.105-8), depois por Diomedes (v. 624-6), parece, pois, que a diminuição no papel de Diomedes na tragédia é uma tentativa de condenar a astúcia deixando de fora aquele que, embora dela também possa participar em outro gênero, aqui deve ser lembrado apenas pela força, sendo simplesmente par de Heitor, Reso e do Aquiles homérico. Salva-se, portanto, a reputação do Tidida.

D: *Vou me salvar sim e, matando Odisseu,*
trarei para ti a cabeça – tendo tu prova clara,
poderás dizer que Dólon foi às naus aqueias –
ou a do Tidida. E com mão ensanguentada,
voltarei pra casa antes de a luz tocar a terra.
(*Reso*, vv. 219-223)

DÓLON: O ODISSEU TROIANO?

Há mais uma personagem que na peça nos é apresentada como astuta: Dólon. O próprio nome deste troiano, Δόλων, praticamente dispensa maiores explicações, dada a semelhança com o termo grego δόλος. A transformação que o autor de *Reso* opera neste personagem em relação ao Dólon épico é significativa; vejamos em que termos esta transformação se dá, e por quê.

A cena de Dólon recebeu grandes críticas até hoje; já foi mencionado, no Capítulo introdutório à tragédia, que ela é correntemente usada como argumento contra a unidade do enredo de *Reso*. Sob essa perspectiva, a peça está dividida em duas partes, uma que se ocupa de Dólon e outra que se ocupa de Reso; W. Ritchie (1964: 87) resume a questão,

> Between these two parts there is only a tenuous connection. To this cleavage in the plot the author himself is held to have contributed by his placing of Dolon´s departure before the arrival of Rhesus and the consequent reduction of Dolon´s importance in the action. Further, it is argued that, in view of his reward and his disguise as such length is both inopportune and irrelevant. Conversely, why, when interest in Dolon has been aroused, is so little said in the sequel of the fate of his expedition?

Comecemos a análise relembrando como Dólon foi apresentado pela narrativa épica. Depois que a dupla aqueia se formou, armou-se e partiu para a

missão, recebendo bom presságio (uma garça, mensageira de Atena, à direita dos heróis) e dirigindo preces para a deusa de olhos glaucos, vê-se o lado troiano da missão: Heitor reúne os seus conselheiros e nobres e apresenta a tarefa de espionar as naus inimigas. Quem se apresenta para executar o plano é Dólon, filho de Eumedes, possuidor de cinco irmãs e feio[73], porém ποδώκης (v.316). Quando assume a palavra, Dólon diz desejar como prêmio o carro e os cavalos de Aquiles, já que ele não será um ἄλιος σκοπὸς, espião vão. Heitor jura que lhe dará tal prêmio, e ele parte.

Embora da parte dos gregos seja Odisseu quem mais prime pela astúcia, aqui é no contraste com Diomedes que podemos analisar a figura de Dólon. Este se apresenta para a missão desejando ter os cavalos de Aquiles: tal desejo é tão soberbo que Odisseu não se contém e o ironiza quando o próprio Dólon lhe relata quais eram as suas intenções (v.400-404):

> Sorrindo lhe respondeu então o astucioso Ulisses:
> "Na verdade o teu coração ansiava por grandes recompensas:
> os cavalos do fogoso Eácida! Mas difíceis são eles
> de ser dominados ou conduzidos por homens mortais,
> à excepção de Aquiles, a quem gerou uma mãe imortal.

Ora, como ele, que não é de linhagem divina, pode querer domar os cavalos que só um semideus consegue de fato domar? Isso, para um humano, é sinal de seu excesso, de sua desmedida, causada por uma cegueira que não o deixa ver o tamanho do seu erro, e que, como sabemos, resultará em morte.

[73] Dólon é o segundo "feio" da *Ilíada*. O primeiro é Tersites, Canto II. Para uma apreciação sobre o episódio envolvendo Odisseu e Tersites, A. Malta (2006: 122-9)

Além da soberbia de querer para si tais cavalos, e de motivar a sua ação visando exclusivamente a conseguir alcançar estes prêmios, Dólon parte sem tomar precauções, e sozinho; faltou-lhe a ponderação que Diomedes teve no conselho reunido por Agamêmnon. Afoito, lança-se à missão, sem honrar a deus algum; parte μεμαώς (desejoso, cheio de ardor, v. 339).

Mas existe ainda outro elemento nesta parte da narrativa que nos chama a atenção: conforme já dissemos, Dólon é referido como κακός (feio) e ποδώκης (pés-rápidos). Ora, esta é a única vez, em toda a poesia homérica, que o epíteto ποδώκης é utilizado para designar alguma personagem que não Aquiles. Poderíamos supor que esta utilização inesperada teria sido causada por razões métricas?

Acreditamos que não. Tanto o epíteto quanto a referência aos cavalos aludem ao Pelida Aquiles, que nesta mesma noite não se deixou persuadir pela embaixada que tentava convencê-lo a voltar à guerra. Assunção (2000: 280) nota que não é por acaso que o prêmio de Dólon seria os cavalos de Aquiles; há uma aproximação entre os dois guerreiros. Assim como a motivação do soberbo Aquiles é, de certa forma, os prêmios e o que eles representam (o espólio de guerra que Agamêmnon retira dele), que lhe cegam e lhe tornam imprudente, é o desejo de obter grandes prêmios que motiva a ação do soberbo Dólon, que também não consegue enxergar o que acontecerá de verdade: ele diz que não será ἄλιος σκοπὸς (v.324), mas o poeta nos adverte em seguida que o juramento de Heitor seria vão, anunciando que na verdade Dólon será, sim, espião inútil, pois não retornará: “Cette certitude [de Dólon em relação ao êxito

da missão] désarme toute tension dans le sens de la prudence ou du calcul et représente donc une téméraire insouciance, dont le résultat prévisible est l'echec". (Assunção, 2000, pág. 281).

Nem Dólon nem Aquiles se preocupam com a busca de um "bem comum", que supere a esfera individual e chegue aos demais; para eles, é a honra e o desejo pessoal que estão em jogo. É o que já notou Assunção (2000: 283):

> Mais dans le context plus large des chants IX, X et XI de l´Iliade l'occurence de l'epithète ποδώκης, employée seulement pour Achille et Dolon, paraît confirmer- selon l'hypothèse de Robert Rabel – la figuration d'un type négatif dans l'opposition thématique entre autonomie individuelle et besoin social, entre action solitaire et action collective, où le type positif est représenté par Diomède et Ulysse accomplissant prudemment une ἀριστεία partagée.

Além do epíteto e da postura na guerra, Assunção (2000: 284) levanta ainda outro fator de aproximação entre os dois: o fato de ambos serem filhos únicos, conforme fica claro em *Il* X, v. 317 e *Il* XIV, vv. 538-540. Além disso, é curioso notar que o mesmo termo que designa filho único, μοῦνος, é utilizado por Diomedes quando, no verso 225 da Doloneia, ela fala sobre o homem solitário, ou seja, que vai sozinho na missão e que, por isso, tem uma mêtis leve, ineficaz.

Dólon, cujo nome poderia sugerir que se trata de uma personagem portadora de dolo, de astúcia, apresenta-se para nós como o contrário do que o nome designa; chamá-lo Dólon é uma ironia com relação ao que realmente é a personagem: aquele que, em vez de enxergar além dos outros, enxerga aquém, e que em vez de planejar ardis, acaba caindo na trama de terceiros. Isso, no entanto, a narrativa homérica vai nos mostrando pouco a pouco.

O fato de ele ser o único varão em meio a cinco irmãs que talvez pudesse fazer-nos ligá-lo ainda mais ao âmbito da astúcia (já que muitas mulheres são retratadas como grandes portadoras deste dom na literatura grega antiga)[74], acaba apresentando-se pura e simplesmente como uma insinuação de sua fraqueza, feminilidade e covardia, apontando que ele não é habilidoso nos assuntos da guerra.

Ao mesmo tempo em que Dólon parece ser uma alusão a Aquiles, numa espécie de versão bem humorada, quase satírica, da atitude e da personalidade do Pelida, ele se contrapõe à figura de Diomedes que, como já ressaltamos, se mostrou prudente e oposto a Aquiles nas suas atitudes. A marcante diferença entre Dólon e Diomedes é abordada por Assunção (2000: 280):

> À l'intérieur de ce premier encadrement, on trouve l'opposition symétrique entre l'attitude achéenne et la tryenne: à la précaution et à la modestie de Diomède (ainsi qu'à la sobriété d'Ulysse) s'opposent l'insouciance et l'arrogance de Dolon.Diomède, reconnaisant le danger extraordinaire de la situation et visant à une plus grande efficacité, demande, sans aucun orgueil, la présence d'un compagnon et choisit habilement Ulysse (qui, lorsqu'il accepte, essaie d'écarter les jugements sur lui-même, pour penser objectivement la situation). Dolon, aussitôt après avoir accepté la mission, exige d'Hector un serment assurant le prix, dont la valeur est augmentée par la spécification de sa natur.

[74] Penélope e Clitemnestra, esta desonrando o marido e aquela o honrando, são bons exemplos de personagens femininas astuciosas dentro da literatura grega antiga. Ésquilo, nas *Coéforas*, fala sobre γυναικοβοὐλους ... μήτιδας (v. 626), as "astúcias tramadas por mulher" [Trad. Torrano]. A divindade Astúcia é feminina, esposa de Zeus, mãe de Atena, que se destaca pela mesma característica. Na *Ilíada*, Hera é a única personagem que consegue enganar Zeus, no Canto XIV, sedunzindo-o premeditadamente para distrai-lo da guerra. Também Afrodite é *aiolómetis* (Ésquilo, *Supl*., v. 1037). Para Buxton (1982: 64), "It [*dólos*] is often used in situations where one person whishes to get the better of another who is superior in power: if your antagonist will not be persuaded, and his supeior strength rules out force, then your only resort is cunning. Thus women were frequently imagined in Greek mythas overcoming their inferiority to men by means of cunning".

E, em paralelo a isso, o narrador nos dá pistas falsas que poderiam fazer com que identificássemos o filho de Eumedes com o de Laertes: por exemplo, o nome, Dólon, que trabalha na mesma esfera semântica do epíteto de Odisseu, πολύμητις, e a arma da qual ambos se valem para a incursão noturna, o arco; mas é exatamente o contraste entre essa expectativa que criamos acerca de Dólon, que em realidade é um πολύμητις bem às avessas, e as suas atitudes (imponderadas, soberbas, e em seguida amedrontadas, covardes) que provocam o efeito cômico do que se narra a partir daí.

A cena que apresenta o encontro da dupla aqueia com Dólon no meio do caminho é uma perfeita representação da *mêtis* e de como ela opera, bem como da maneira como Odisseu se comporta ao longo do canto: ele e Diomedes estão, como bons caçadores, atentos e em alerta; o espião troiano, no entanto, é a caça insensata, que nada percebe, que nada vê, mas que se deixa ser vista e, neste erro, traça a sua própria desgraça.

O momento é inusitado: não só os dois lados da guerra tiveram a mesma ideia como agora eles se encontram no meio do caminho (vv. 338-50):

> Depois que [Dólon] deixou a turba de cavalos e de homens,
> com afinco seguiu seu caminho. Mas enquanto caminhava,
> apercebeu-se dele Ulisses, criado por Zeus, que disse a Diomedes:
> "Anda por aqui um homem, ó Diomedes, que vem do exército.
> Não sei se será um espião, que se vem meter no meio das naus,
> ou se será alguém que vem despojar um dos cadáveres dos mortos.
> Mas deixemos primeiro que ele passe um pouco à nossa frente
> na planície. Depois, lançando-nos a ele, tomá-lo-emos
> rapidamente. Se ele conseguir fugir-nos pela rapidez dos pés,
> pressiona-o constantemente da hoste em direção às naus,
> brandindo a tua lança, para que ele não fuja para a cidade."
> Assim dizendo, deitaram-se no meio dos cadáveres, fora
> do caminho. Mas Dólon correu à frente deles na sua estultícia.

Eis a cena: os aqueus, embrenhados na noite escura, vão ligeiros porém cuidadosos, atentos. Dólon, por sua vez, ardoroso, se vale da sua qualidade, a rapidez de um *podókes* (pés-rápidos), e corre na sua insensatez (*aphradíeisin*)[75], pois correndo velozmente ele nada pode perceber e torna-se facilmente percebido – ele não pode, portanto, valer-se do ocultamento, o que seria não só desejável, mas essencial numa incursão noturna de espionagem.

Enquanto isso, Odisseu de imediato percebe a aproximação do troiano, avisa Diomedes e sugere o seguinte plano: ficarem escondidos e deixarem que o inimigo os ultrapasse, para que, assim, ele fique cercado – teria, de um lado, as naus, e, do outro, os dois varões à sua espreita, não podendo, portanto, retornar aos seus, ainda que fosse mais veloz que os dois gregos. Sua qualidade, a velocidade dos pés, é completamente anulada pela astúcia inimiga, que se vale do ocultamento, saindo da trilha do caminho e se camuflando entre os cadáveres (*parèx hodoû en nekúessi klinthéten*).

Detienne & Vernant, analisando a *mêtis* presente no mundo animal chegam aos tratados de caça e de pesca de Opiano ("Neste mundo de caça e pesca, a vitória adquire-se pela *mêtis*", afirmam Detienne & Vernant, 2008, pág. 34), e traçam, a partir daí, as características que um bom pescador e um bom pescador têm que ter

[75] O termo *aphradéos* é utilizado duas vezes no Canto XXIII da *Ilíada*, no episódio da corrida de cavalos de Antíloco; na primeira, verso 320, Nestor fala sobre o condutor que confia no carro e nos cavalos e dá volta insensatamente, opondo essa postura àquela da *mêtis* (v. 313) e dos *kérdea* (v. 322) Na segunda, Menelau chama Antíloco de *aphradéos* (v. 426), acreditando que ele perdera o controle de seus cavalos. Menelau usa o mesmo termo que Nestor usara para definir o condutor sem *mêtis* contra aquele que está em realidade valendo-se da *mêtis* para avançar na corrida. "Mudando-se em seu contrário para enganar Menelau, a astúcia prudente de Antíloco interpreta a loucura. O jovem, calculando seu golpe e conduzindo reto seus cavalos sobre a linha escolhida, simula a irreflexão e a impotência, como finge não ouvir Menelau gritando-lhe para tomar cuidado, *hos ouk aíonti eikós* [*Il* XXIII, v. 430)". (Detienne&Vernant, 2008, pág. 30)

para obter êxito em seus ofícios. Segundo eles, a primeira qualidade é a agilidade, a leveza, a rapidez e, no caso do caçador, é preciso que ele tenha, também, pés rápidos. Mas essa primeira qualidade de nada adianta se o caçador não possui a segunda, a dissimulação ou, em outras palavras, a capacidade de ver sem ser visto: "eles devem ser silenciosos, deslocar-se sem barulho e, mesmo sendo rápidos, devem saber, na necessidade, permanecer imóveis, durante horas" (*Op. cit*, pág. 35). Saber quando usar e quando não usar suas qualidades, manipulá-las de acordo com a necessidade imposta pela situação, essa é a qualidade maior do homem de *mêtis*, que Dólon não é, porque não a possui.

A trama está montada; a partir daí começam a cair as máscaras de Dólon, e toda a sua ingenuidade (característica completamente contrária à *mêtis*) revela-se: só quando Odisseu e Diomedes já estão perto dele, bem no seu encalço, ele ouve um ruído, e pára; nesse momento, cogita que o ruído anuncie a aproximação de troianos que viriam em sua busca, ordenados por Heitor a fazer-lhe regressar a Troia. Só quando os inimigos estão muito próximos ele percebe que não são amigos que se aproximam – e, de imediato, põe-se em fuga (v.357-9):

> Mas quando estavam à distância de um arremesso de lança
> (ou menos), percebeu que eram inimigos e flectiu os joelhos
> depressa para fugir. E eles lançaram-se rápidos na perseguição.

Conforme já vimos, Diomedes faz com que ele pare de correr arrojando a lança e errando a mira de propósito; e o troiano, verde de medo, pára, chora e bate os dentes, tremendo, tamanho é o susto e o medo que lhe tomam. Esta atitude não deixa margem para dúvida quanto ao caráter da personagem: não se trata de um guerreiro forte e destemido, mas sim de um imprudente amedrontado. Acreditar, portanto,

como seria possível, em um primeiro momento, que o nome do espião, Dólon, é um elemento que engrandece o feito de Odisseu e Diomedes, por eles terem vencido, por meio da μῆτις, aquele que seria o próprio Dolo, não procede; se o poeta quisesse engrandecer o feito da dupla vencedora, não teria pintado uma figura claramente anti-heroica para ser o oponente deles. Esta personagem, acreditamos, funciona mais como sátira a uma atitude soberba que tem suas conseqüências, aludindo à figura de Aquiles. Ainda assim, ela não deixa de, por contraste, engrandecer a dupla aqueia, afinal fica clara, observando as ações de maneira comparativa, a superioridade grega nos temas de astúcia. A falta de traquejo do troiano nesse âmbito só faz realçar as cores da excelência inimiga.

Durante o interrogatório comandado por Odisseu, Dólon não oculta nada com suas palavras, não trama nem enreda ninguém em nenhum momento: ele dá todas as informações que lhe pedem detalhadamente, e mesmo as que não lhe pedem; além disso, tudo que fala é a mais pura verdade, exatamente como Odisseu lhe ordena que seja, como já foi ressaltado. Trata-se de mais uma atitude imprudente, que coloca em risco os troianos e seus aliados, principalmente os trácios (por estarem mais afastados dos outros e terem chegado recentemente à Troia), e também de mais uma atitude focada no individualismo da personagem, dado que prejudica a todos, menos a ele – pois ele acredita que, expondo dessa forma os seus, ainda pode conseguir se salvar. Tudo o que ele diz, portanto, é pensando apenas no seu próprio ilusório proveito.

Após dar todas essas informações verdadeiras, mais uma vez Dólon é ingênuo ao acreditar que isso pode lhe valer a liberdade num futuro próximo; o tagarela é decapitado por Diomedes, e ainda fala no momento em que a sua cabeça cai,

separando-se do corpo (v.457). Essa imagem, que coroa a cena de viés cômico, denuncia, mais uma vez, o excesso e o afoitamento que esta personagem representa.

Malta (2006:203) afirma o que segue:

> Neste passo Dólon pode ser interpretado como o retrato imediato, na ausência de Aquiles, da insensatez daquele que se julga sensato, da grandeza excessiva daquele que não reconhece seus limites; o resultado disso, para Dólon e para Aquiles, é a morte, do próprio Dólon e de Pátroclo. Nesse sentido, Dólon também se identifica de certo modo com Pátroclo, porque Pátroclo, sabemos, atuará como um duplo de Aquiles, de tal forma que a ele se estenderá a insensatez do Pelida. O troiano, por conseguinte, surge em destaque como um personagem que retoma, por um lado, o Aquiles da embaixada, e que por outro prenuncia o Pátroclo da Patrocleia.

De fato, se concordamos que Dólon alude satiricamente ao Pelida, a sua morte não é apenas um fato que se encerra em si, mas também um aviso do que espera Aquiles por sua conduta. A morte de Dólon, por este prisma, prenuncia o funesto que o chefe dos Mirmidões colherá mais adiante, no canto XVI.

Os despojos retirados do corpo de Dólon e oferecidos a Atena são o símbolo material do feito astucioso dos aqueus – os espólios da *mêtis*. A μῆτις da dupla, por um lado, e a falta de μῆτις de Dólon, por outro, causam a morte do troiano. A percepção equivocada dos fatos, causada pela sua sorberbia e pela sua cegueira, aliada a sua imprudência, determina a morte daquele cujo nome não expressa nada mais que seu contrário.

Na tragédia não há uma cena cômica ou covarde de Dólon e, embora ainda seja possível desenhar uma relação entre ele e Aquiles, esse elo se dá de maneira diferente. O espião entra em cena no v. 156; Heitor é persuadido por Eneias a enviar alguém que descubra o motivo da agitação noturna entre as naus, e pergunta se

haveria ali algum εὐεργέτης[76], um benfeitor. Dólon se apresenta para a missão; Heitor refere-se a ele como φιλόπτολις, amigo da cidade, patriota, e elogia a sua fama e a dos seus (vv. 159-160):

> (...) Antes já era renomada a casa paterna,
> agora em dobro a fazes ainda mais renomada.

O termo utilizado pelo autor para "renomada" é εὐκλεᾶ; este é o terceiro termo com conotação positiva utilizado pelo autor em menos de dez versos para definir Dólon. Até aqui, Dólon é:

1) benfeitor da cidade,
2) amigo da cidade,
3) homem que honra a casa (já honrada) de seu pai.

Além disso, ele é ἐπώνυμος, termo que em português resultou em "epônimo" e que se refere a um nome apropriado, adequado; quando Dólon aceita empreender a missão noturna, Heitor brinca com o nome daquele que se voluntariou ao feito sorrateiro, e o chama ἐπώνυμος. Cabe observar, também, que em nenhum momento menciona-se a feiúra[77] ou as irmãs na descrição do troiano.

A conversa ganha novo rumo quando Dólon solicita um μισθός, salário, paga, recompensa pela sua ação, alegando que o prazer da empreitada é duplo

---

[76] O termo εὐεργέτης foi utlizado para aquele que se apresentasse à missão antes de alguém tê-lo feito; a partir do momento em que Dólon se oferece à missão, ele passa a ser o εὐεργέτης que Heitor requisitara.

[77] Jouan (2004: XXIX) nota que talvez causasse estranheza mencionar a feiúra de uma personagem que está posta no palco usando máscara; no entanto, ele mesmo destaca que a máscara em si poderia ser feita de modo a transmitir a ideia de feiúra caso o autor desejasse adicionar este traço a Dólon.

quando há κέρδος, vantagem. Esta palavra, que no plural (usado principalmente em Homero) pode ter a acepção de ardis, astúcias, traz consigo a ideia de proveito e de lucro tirado de determinado ato, referindo ganho pessoal, não coletivo. A partir daí inicia-se uma esticomitia entre Dólon e Heitor que visa a definir qual é a recompensa que o espião deseja receber. Segundo Jouan (2004: XXIV),

> (...) à travers une stichomythie, il a donné plus d´ampleur à la demande de Dolon, patriote mais intéressé, dont les refus successifs au cours de son marchandage avec Hector, révèlent sa propre hiérarchie dês valeurs: en ordre croissant, le pouvoir politique, un riche mariage, de l´or, la vengeance, la reconnaissance des dieux, pour aboutir à ces chevaux divins, don de Poséidon à Pélée.

Heitor hesita, mas aceita. Mais uma vez, portanto, é o desejo pelos cavalos de Aquiles que motiva a ação do troiano enviado às naus aqueias como espião.

No entanto, conforme destaca Bond (1996: 257),

> (...) this dramatic version of their encounter [Heitor e Dólon] alters the tone from that of the *Iliad* through a number of allusions to other episodes in the poem, namely those involving the analogous conflict between Achilles and Agamemnon.

No verso 120 do Canto IX da *Ilíada*, Agamêmnon diz que deseja dar a Aquiles grande recompensa (*apereísi' ápona*) para com ele se reconciliar. Entre os inúmeros presentes que nos versos seguintes (*Il* IX, vv.120- 161) Agamêmnon se mostra disposto a ofertar, figuram o ouro, tesouros e, entre outras mulheres, uma de suas próprias filhas, desde que Aquiles reconheça a sua autoridade, já que ele é *basileúterós* (*Il* IX, v. 160), "detentor de mais realeza", "mais rei". Embora Odisseu, quando transmita o discurso de Agamêmnon a Aquiles, durante a embaixada, omita a parte em que Agamêmnon se declara superior hierarquicamente, Aquiles responde à oferta de casar-se com uma das filhas do chefe de homens dizendo que ele deve

eleger outro entre os aqueus, alguém que seja *basileúterós* que ele próprio, Pelida (*Il* IX, vv. 391-392).

No primeiro episódio de *Reso* Heitor oferece a Dólon tudo, exceto sua realeza: ouro, tesouros de Troia e casamento com uma das filhas de Príamo. A recusa sistemática de Dólon evoca a de Aquiles; nos dois casos um *basileúterós* oferece uma recompensa, um pagamento, para que alguém tome parte na guerra. Dólon e Aquiles, por sua vez, recusam tanto as ofertas de ouro como as de um casamento com um membro da realeza; se Aquiles diz que Agamêmnon deve escolher um aqueu *basileúterós* para o matrimônio, Dólon, por sua vez, diz que não deseja casar-se com superiores a si (*Reso*, v. 168, *oud' ex emautoû meisdónon gameîn thélo*). Contextualizadas, as duas recusas possuem motivo e significado diferentes. Conforme destaca Bond (1996: 258), "Achilles is sarcastic in his self-denigration". A. Malta (2006: 170) analisa da mesma forma:

> O sarcasmo final [da fala de Aquiles], que fecha esse ataque ao rei, "Ele que escolha outro acaio, / qualquer um que lhe convenha e seja mais rei do que eu (*basileúterós estin*)", ao ecoar, para ouvintes e leitores, a afirmação do próprio rei ("e que se submeta a mim, pelo quanto sou mais rei", *basileúterós eimi*, v. 160), confirma esse desrespeito à autoridade e à retratação real, alvos aqui de desprezo.

Se Aquiles comete uma desmedida ao recusar as honras ofertadas por Agamêmnon e paga por esse erro com a morte de Pátroclo no Canto XVI, a postura de Dólon em *Reso*, por sua vez, é tida como acertada: o Coro afirma que "grande é tornar-se cunhado de príncipes", v. 198. Como Dólon havia recusado assumir esse posto, a única conclusão a se tirar da fala do Coro é que assumir essa posição na realeza seria "grande" demais para ele, ou seja, excessivo e, portanto, um erro. Ao

elogiar algo que Dólon acabara de recusar, o Coro está, portanto, elogiando a prudência da recusa.

O diálogo entre Dólon e Heitor na tragédia se encerra, como foi destacado, com o acerto de que os cavalos de Aquiles seriam o pagamento do espião troiano pela sua empreitada. Bond (1996: 258) destaca que os cavalos, em *Reso*, substituem o que na *Ilíada* era sobre mulheres:

> The issue of women, of course, was at the heart of the quarrel between Agamemnon and Achilles. Agamemnon tries to make amends for this in Iliad 9, when, in anticipation of Troy´s fall, he pledges that Achilles may choose for himself the finest spoils and twenty of the most beautiful women (9. 135-40). In similar way, Dolon proposes that Hector let him select his reward when they have conquered the Greeks (172). However, the subject of women is completely absent. Hector suggests that Dolon take his pick from the first spoils (179), which Dolon rejects in favor of Achilles´ horses (182). Hector´s response recalls the *Iliad´*s quarrels, when he states that Dolon is his rival for them, καὶ μὴν ἐπωντί γ᾽ ἀντερᾷς ἵππων ἐμοί (184), and his concession to Dolon (189-90) mirrors Agamemnon´s reluctant decision to relinquish Cryseis for the good of the army while it presents a similar issue: must a king act honorably towards a less powerful man?

A questão do rei mais poderoso que precisa prestar honras aos demais envolvidos na guerra, como recompensa ou pagamento, está, portanto, presente em *Reso* e, apesar das diferenças existentes entre as relações de Heitor e Dólon e Agamêmnon e Aquiles, é possível notar um paralelo entre as duas situações. Bond (1996: 259) acredita que é esse paralelo entre Aquiles e Dólon que faz com que o espião troiano tenha que ser caracterizado de uma maneira diferente da tragédia em relação à Doloneia:

> The Iliadic Dolon is expressly debased (although wealthy, he is ugly and the only brother among five sisters, 10. 314- 17) in contrast to his noble counterparts, Odysseus and Diomedes. The *Rhesus* portrait of the Trojan spy is more neutral: he is wealthy (as he reminds us several times), and Hector calls his house

> εὐκλεᾶ (159). The author´s recollection of Agamemnon and Achilles through Hector and Dolon must prohibit Dolon from appearing too low, and this aspect of Dolon´s role in *Rhesus* hints that he is more significant than Fenik suggested.

Cabe ressaltar, no entanto, que uma das diferenças fundamentais no paralelo Aquiles x Agamêmnon – Dólon x Heitor, nesse caso, é que não há uma tensão proveniente de rivalidade no caso dos dois troianos: Heitor, apesar de mencionar que também deseja os cavalos de Aquiles para si, cede visando ao bem dos seus, conforme fica claro nesta fala sua (vv. 184-190):

> Em verdade neste desejo hípico és-me rival:
> Nascidos, imperecíveis, de imperecíveis,
> carregam o impetuoso rebento de Peleu.
> Após tê-los domado, deu-os o senhor
> do mar, Posídon, a Peleu, conforme dizem.
> Não voltarei atrás, depois de te incitar a escolher: darei-te
> -maior bem de tua casa- o carro de Aquiles.

A decisão de Heitor, justamente por colocar o ganho troiano acima de seus desejos pessoais, não o diminui, mas sim o valoriza, como fica claro na fala seguinte de Dólon (vv. 191- 194)

> Fico contente. Recebendo-os, afirmo poder ter, entre os frígios,
> por minha valentia, a mais bela dádiva.
> Não deves invejar-me, há incontáveis outras para ti,
> com as quais te deleitarás, por seres o melhor desta terra.

Fica evidente, assim, que não há nem antagonismo nem competição entre Dólon e Heitor. Além disso, é notável que os cavalos de Aquiles são apresentados como ponto alto na negociação do pagamento: eles são valorizados maximamente por ambos, e o longa sequência de prêmios oferecidos e recusados antes deles só faz destacar e engradecer a importância dos mesmos.

Mas essa cena entre Heitor e Dólon não ajuda apenas a elucidar as personagens envolvidas e seus níveis de comprometimento com a guerra e com a

luta pela vitória troiana, mas sim, acima de tudo, ajuda a clarificar a postura troiana nesse momento. Dólon requisita e Heitor promete, como recompensa, cavalos que sequer estão sob poder de Ílion. Ambos estão confiantes o suficiente para assegurarem como pagamento de uma ação troiana um bem que não está em seu domínio, e que só chegaria a pertencer-lhes no momento em que os gregos sucumbissem diante dos troianos. Prepara-se, assim, o ambiente da tragédia para o terceiro episódio, com a chegada de Reso a um confiante exército; a recepção que o rei trácio terá por parte de Heitor se deve, em grande medida, pelo clima de segurança na vitória aqui estabelecido.

Acertada a recompensa, o Coro elogia Dólon (vv. 195- 201):

> Grande o desafio, e grande o que concebes ganhar,
> Ditoso, sim, serás, se conseguires.
> Este esforço é glorioso,
> e é grande ser cunhado de príncipes.
> Que a Justiça olhe pelas disposições divinas,
> pois as junto aos homens
> para ti parecem perfeitas.

A ideia de grandiosidade, expressa duas vezes no verso 195 e uma vez no verso 198 (respectivamente μέγας, μεγάλα, μέγα) ajudam a modificar a imagem do espião, engrandecendo-o. Ele é, nesse ponto, um herói; desconstrói-se completamente a imagem semicômica da épica, onde a única relação passível de ser estabelecida entre ele e Aquiles era de uma sátira efetuada através de um efeito caricaturizante. Lembremos que na Doloneia o termo "grande" só é utlizado por Odisseu para ridicularizar Dólon, no momento em que este lhe revela que Heitor lhe prometera os cavalos de Aquiles como pagamento e então o filho de Laertes, após rir, diz que eram grandes os presentes (*megálon dóron*) que o seu ânimo ansiava,

cavalos que mortais jamais conseguiram domar (são os versos já citados de *Il* X, vv. 400-403).

Dólon descreve ao Coro seu dolo (vv. 202-215):

> **D:** Devo partir... chegando em minha casa,
> com aparato apropriado cobrirei meu corpo,
> dali lançarei meus pés às naus dos Argivos.
> **C:** Que outra veste terás que não essa?
> **D:** Uma que convenha à missão e a meus passos furtivos.
> **C:** De um homem sábio deve-se algo sábio aprender.
> Diz: que indumentária haverá neste corpo?
> **D:** Com couro de lobo o dorso cobrirei
> e com a boca aberta da fera a minha cabeça.
> Os membros dianteiros às minhas mãos ajustando,
> e os de trás aos pés, imitarei o quadrúpede
> andar do lobo, despercebido aos inimigos,
> acercando-me dos fossos e das proteções das naus:
> e quando meus pés tocarem terreno vazio,
> como bípede irei: aí está tramado o dolo.

Essa descrição feita por Dólon sobre seu disfarce segue, segundo Bond (1996: 259), as convenções da cena de armamento tradicional, pois a pele de lobo cobrirá as mesmas partes do corpo que a costumeira armadura dos guerreiro cobre[78]. Contudo, seria necessária uma descrição tão completa do disfarce de Dólon, ocupando tantos versos? Quem responde é Ritchie (1964: 88):

> There is, however, good reason for dwelling on the disguise, since, as we have seen, Odysseus is wearing it – or, if not, at least carrying it – when he first enters (see vv. 592 f.). It is essential that the audience should recognize the wolf-skin when it appears.

Parece lógico que a descrição tão pormenorizada do disfarce é assim elaborada a fim de possibilitar que a plateia identificasse, na entrada de Odisseu, que

[78] Bond (1996: 259) também destaca que a diferença entre essa cena com as cenas tradicionais de armamento é a ordem segundo as quais as partes do corpo são cobertas.

ele usava, ou carregava, o disfarce do espião troiano. Isso explicaria, no entanto, apenas os versos 208-211, onde o disfarce é descrito e a forma como Dólon o colocará é explicitada. A partir do meio do verso 211, Dólon passa a explicar o seu dolo, do qual a palavra-chave é μιμήσομαι: Dólon imitará o andar do lobo, indo quadrúpede até as naus inimigas, tentando, assim, estar oculto durante todo o caminho. Em um primeiro momento, é o dolo relatado que justifica o disfarce descrito. Uma vez que o (até agora) heroico Dólon contou sobre as vestes, deve elucidar o propósito das mesmas. Bond (1996: 260), por sua vez, vê ainda uma outra possibilidade para esses versos:

> I suggest that the play dramatizes a Homeric simile, a commom feature of type-scenes such as this one, which is really a hero´s entry into battle. However, the dramatic setting alters the reception of this stylistic device. The character does not simply liken himself to something, but through description and gestures creates a visual likeness before the audience. He becomes the simile.

Embora a ideia de Bond seja, sem dúvida, interessante, os versos nos quais Dólon fala sobre seu dolo, mais do que artifício estilístico, servem para marcar a diferença entre o que foi feito na épica em relação ao que será feito agora, no relato trágico, pelo espião mandado por Heitor às naus gregas. Ainda que na *Ilíada* a pele de lobo seja mencionada como veste do troiano na empreitada noturna, lá ela não parece ser nada além de uma capa usada sobre o corpo- cabe lembrar que no poema épico Dólon aparece correndo pela estrada, insensato, sem nenhuma tentativa de ocultamento; aqui, no entanto, ele pretende usá-la como disfarce, assemelhando-se ao animal, camuflando-se inteiramente por detrás da pele dele e do seu andar até chegar ao seu lugar de destino[79]. Portanto, apenas na tragédia ela caracteriza

[79] Para um comentário sobre a simbologia do lobo e a sua relação com Apolo ver Steadman, 1945, pp. 6-8.

efetivamente uma tentativa de dolo elaborado com o objetivo do encobrimento. Essa mudança na caracterização de Dólon de um texto para outro também é ressaltada por Paduano (1973: 19):

> Come vendremo, l'esplorazione di Dolone (che realizza un' idea di Enea) è una scelta razionale, come tale apprezzatissima dal Coro; essa non va confusa con l'episodio iliadico, sia perché ivi la presentazione di Dolone avviene quando è nota all'uditore l'impresa greca, e quella dei nemici nasce segnata de un destino infelice, sia per la diferente caratterizzazione di Dolone: in K è segnato inequivocabilmente dalla negatività fisica; rappresenta l'eccezione della bruttezza in un mondo che ha per regola il bello e l'eoico, legati da una sottile linea di identificazione. Su questo fondamento il poeta epico ha insistito con crudela ironia mostrando il suo personaggio alle prese con cose piú grandi troppo di lui (i cavalli di Achille!), e ancora indicandone a chiare lettere stoltezza, viltà, vanità. La dimensione di Dolone nella tragedia è invece costantemente seria e lo scontro finale che lo annichila non riduce al ridicolo la sua personalità; se cosí fosse, lo stesso si potrebbe dire per ognuna delle personalità che agiscono nel dramma; quanto accade a Dolone è infatti nient'altro che la curva psicologica basilare, strutturale, destinata a ripetersi all'infinito: un'iniziativa umana che si presenta con aspetti di violenta fiducia in se stessa e con capacità di aggressione violenta del reale, si schianta contro un muro impenetrabile: l'insucesso è concepito ex abrupto, tra esaltazione e crollo non c'è gradualità, ma salto qualitativo vertiginoso.

A iconografia nos dá evidências de que a versão de Dólon como quadrúpede já era conhecida pelo poeta trágico, pois vasos com datação certamente anterior à tragédia representam o troiano imitando um lobo, de fato, e não apenas coberto com uma capa[80]. Entre a versão homérica e essa representada nos vasos, o autor de *Reso*

[80] Jouan (2004: LX) descreve os vasos em questão:

a) une coupe à figures rouges fragmentaire, du Cabinet des Médailles, atribuée à Onésimos, des anées 500-490, montre Dolon étendu à terre, le corps entièrement recouvert de la peau de loup (la tête manque). Outre ses deux adversaires, les fragments attestent la présence d´Hermès (dont le Choeur tragique avait invoqué la protection) et d´Athéna;

b) une coupe à figures rouges, également fragmentaire, du Musée de l´Ermitage, signée d´Euphronios, des environs de 480, représente deux moments successifs de la scène du meurtre de Dolon, mais dans les deux cas le Troyen est entièrement revêtu de la peau de loup, y compris la tête emboîtée dans la gueule de la bête;

preferiu a segunda[81]. Essa escolha é crucial na diferença do *êthos* de Dólon na épica e na tragédia: nesta, ele é representado como homem mais próximo à *mêtis*, capaz de tramar dolos e ardis. Não é à toa, portanto, que a fala seguinte do Coro o elogia nos seguintes termos (vv. 216-218):

> Que bem o filho de Maia até lá e de volta
> te conduza, Hermes, o senhor dos ladrões!
> Tens a missão, só precisas de boa sorte.

A figura de Hermes é evocada; ele, além de ser o deus-guia, que saber conduzir, é aquele que se liga a Odisseu e que atua em âmbitos ambíguos. Essa fala do Coro, portanto, estabelece confiança na missão de Dólon e em sua capacidade de realizá-la.

No entanto, sabemos que sua tentativa de dolo sucumbe diante de Odisseu e Diomedes; por quê?

Não está narrada na peça a cena do encontro de Odisseu e Diomedes com Dólon, mas se pode julgar que, embora a dolo de Dólon envolva certa cautela, ele ainda é ingênuo, pois dificilmente o ambiente noturno seria suficiente para iludir os olhos astutos de Odisseu a ponto de fazê-lo confundir o homem com o animal.

---

c) un lécythe à figures rouges du Louvre, des environs de 460, publié pour la première fois par F. Lissarague, représente la capture de Dolon. Sous l'ance, un personnage revêtu d´une peau de loup marche à quatre pattes. Comme dans le document précédent, la peau est fixée à sa taille par une courroie.

[81] Jouan (2004: LX), citando pelo menos três vasos certamente anteriores à tragédia que representam Dólon em quatro patas, acredita que estes vasos são evidência da presença de Dólon em algum poema cíclico. Esses três vasos podem, de fato, apontar para uma outra versão literária do mito, perdida para nós, talvez contemporânea da composição da Doloneia, na qual Dólon seria apresentado como na tragédia. Ou ainda, talvez essa versão fosse anterior à homérica e esta a tenha narrado diferentemente na tentativa de apresentar Dólon como estulto, e não como astuto. De qualquer maneira, parece claro que, independentemente das várias hipóteses possíveis, o autor de *Reso* está apenas reutilizando um motivo já existente, e não o cunhando ele mesmo.

Portanto, mesmo sendo mais elaborado, o dolo falha; essa falha, por sua vez, não é imaginada por Dólon em nenhum momento; ele, encorajado pelas falas de elogio do Coro, confiante em seu plano, demonstra possuir certeza de seu sucesso em sua última fala sobre o palco (vv. 219- 223):

> Vou me salvar sim e, matando Odisseu,
> trarei para ti a cabeça – e tendo tu prova clara,
> poderás dizer que Dólon foi às naus aqueias –
> ou a do Tidida. E com mão ensanguentada,
> voltarei para casa antes de a luz tocar a terra.

Essa confiança faz com que nos lembremos da soberbia do troiano, tão clara na *Ilíada*, poema no qual ele morre por cavalos que não conseguiria domar e aqui (embora não seja mencionado nada a respeito da capacidade ou não dele para domar cavalos como os de Aquiles) ele perece mais uma vez motivado pelos cavalos, e mais uma vez em meio a uma ilusão: a de ludibriar os gregos e levar aos troianos a cabeça de Odisseu ou de Diomedes, provando assim a sua ida às naus aqueias e o sucesso - jamais alcançado - de sua missão.

Conhecemos o fracasso de Dólon no início do quarto episódio: Diomedes fala a senha do exército inimigo, "Febo", e revela sabê-la por ter ouvido de Dólon (v. 573); quando os heróis chegam à tenda de Heitor, também é o Tidida quem menciona que certamente aquele era o leito do Priamida, conforme havia lhes informado Dólon (vv. 575- 576). Ou seja, Dólon faz os aqueus chegarem à cena, informando-lhes a localização da tenda de Heitor; ele também os faz sair de cena, mais adiante, por possuirem a senha do exército. Tanto na entrada quanto na saída dos aqueus do acampamento inimigo, as informações obtidas por Dólon são cruciais e determinantes.

Fenik afirmou que a presença de Dólon se dava na tragédia devido à influência iliádica; a autoridade da versão apresentada na *Ilíada* teria influenciado o mito de Reso de tal forma que pareceria estranho falar de Reso sem falar de Dólon. Mas, conforme mencionado ao longo deste capítulo, a função de Dólon é, sim, diferente daquela da Doloneia, mas não é completamente dispensável na trama trágica.

Além das funções desempenhadas por Dólon descritas aqui, como elucidar as personagens e preparar o palco para a entrada de Reso, uma última ainda pode ser atribuída ao ardiloso troiano, que não recebe julgamento de nenhuma parte, em nenhum momento da tragédia.

Como destaca Paduano (1973: 17), "il motivo del tradimento di Dolone è conservato perché è lui a comunicare, se non l´arrivo di Reso, la parola d´ordine (Febo) che consentirà ai due greci di salvarsi nel momento critico". Ou seja, não se pode esquecer de que, apesar de a peça não abordar o fato posteriormente, Dólon traiu os seus aliados, dando a senha do exército troiano para a dupla aqueia. É somente por possuir essa senha, *Febo*, que Odisseu e Diomedes conseguem escapar com vida do acampamento troiano após terem matado Reso. Do mesmo modo, também está textualmente dito que foi Dólon quem indicou à dupla aqueia onde estava localizada a tenda de Heitor[82] e que, portanto, eles não conseguiram matar o príncipe apenas porque ele havia saído para conduzir o exército trácio ao lugar onde eles deviam posicionar-se para descansar, fato que Dólon desconhecia: ele

[82] É importante notar que na tragédia Dólon não pode oferecer nenhuma informação sobre Reso porque ele mesmo desconhece a chegada do trácio, pois deixou o acampamento troiano antes da chegada do rei. No entanto, mais uma vez ele fornece uma informação muito importante aos inimigos.

acreditava que Heitor estaria em sua tenda, esperando novas informações para decidir como proceder.

Embora não saibamos as circunstâncias nas quais Dólon forneceu tais informações – se mais ou menos covardemente que na Doloneia -, fica claro que em algum momento ele tentou salvar a sua vida provendo-lhes dados que expuseram o seu exército a grande risco. Pode-se, deste modo, inferir que a sua atuação também contribui para uma visão negativa de astúcia, pois embora não se saiba como foi o encontro de Dólon com os outros aqueus, sabe-se que ele efetivamente forneceu informações dos seus aos inimigos, traindo o seu exército e a sua terra antes de morrer, em uma vã tentativa (que também poderíamos chamar de "ingênua") de ser poupado.

A mudança na caracterização de Dólon da *Ilíada* para *Reso* fica explicada: o papel do troiano na construção feita pelo tragediógrafo nos possibilita afirmar que todas as personagens envolvidas com a *mêtis*, sejam elas gregas ou troianas, são, de alguma maneira, em maior ou menor grau, maculadas ao longo da trama. Para obter esse efeito, não faria sentido pintá-lo como covarde desde o início, fazendo a anti-heroicidade ser uma característica dele antes de qualquer coisa. O foco aqui é a *mêtis*, é ela quem determina qual será o *status* de cada uma das personagens.

H: *(...) Essas coisas, para que saibas que Heitor é franco,*
censuro em ti, e as digo na tua cara.
R*: Também eu mesmo sou assim, o caminho direto*
das falas cortando, e não sou homem de natureza dupla.

(*Reso*, vv. 420-423)

OS OPOSTOS DE ODISSEU: HEITOR E RESO

Lendo nossa tragédia, embora Reso e sua morte sejam o ponto central do drama, sem dúvida a participação de Heitor chama a atenção: de quem é a maior tragédia, a do herói que morre ou a do líder de tantas tropas que vê sua esperança de vitória ser pouco a pouco aniquilada pelos inimigos?

Paduano (1973: 4) é apenas mais um que aborda o tema:

> Scendendo ai particolari non si è stentato a notare (e gli argomenti non cambiano, al riguardo, se si passa dall´età dei Valckenaer e dei Beck a quella dei Geffckeno dei Pearson), che manca al *Reso* un protagonista, perché l´eroe che dà il nome alla tragedia non esplica attività nè presenza drammatica che in metà di essa; e l´intera compagine à tenuta in connessione dalla presenza constante di Ettore, il quale a sua volta è poco piú che spettatore delle due azioni che si svolgono, l´impresa notturna di Dolone e l´arrivo e la subitanea disfatta di Reso.

Não é nosso objetivo neste trabalho chegar a uma conclusão sobre isso. Indiscutível (e relevante para nós), no entanto, é a participação que Heitor tem na tragédia. Ele está em cena em três quartos da peça, enquanto Reso só aparece no terceiro episódio. Além disso, Heitor contracena com sete das doze personagens (contando o coro como uma personagem). Apenas Páris, Atena, Odisseu e Diomedes não ficam em cena com ele.

Que Heitor temos em cena? Quais são as semelhanças e diferenças que se estabelecem entre Heitor e Reso? Vejamos.

Não se pode afirmar que o Heitor da *Ilíada* seja essencialmente diferente do Heitor de *Reso*. Ambas as representações deste herói envolvem responsabilidade, poder, liderança, amor a Troia e coragem. Segundo Jouan (2004: XXIII), "Même l´impulsivité naturelle qui le pousse parfois aux imprudences est un trait épique, encore accentué dans le drame".

A impulsividade à qual se refere Jouan é aquela que podemos averiguar desde a primeira cena da trama quando, no Párodo, o Coro entra em cena e desperta Heitor para alertá-lo da movimentação e das luzes inimigas. Com a agitação do coro, Heitor é o primeiro a cogitar que haja, por parte do inimigo, um dolo, um λόχος ἐκ νυκτῶν (v. 17). No entanto, logo após o Coro explicar que o exército argivo faz arder suas piras e que toda a tropa se encaminhou à tenda de Agamêmnon, Heitor parece esquecer-se por completo da hipótese que ele mesmo cogitara (e que parecia em consonância com os temores do Coro). Diante das informações trazidas pelos vigias, ele declara, no início do primeiro episódio (v. 52-75):

> **H**: Vieste oportunamente, embora anunciando temor.
> Tais homens estão prestes a partir em fuga
> desta terra, com remo noturno,
> escapando de meus olhos: esses fogos noturnos me adulam.
> Ó divindade, tu que, agora que prospero, me privas,
> como a um leão, de sua presa, antes do exército argivo
> em fila, inteiro, perecer na ponta desta lança.
> Se os brilhantes do sol não tivessem me impedido,
> os fachos de luz, não conteria minha próspera lança
> antes de incendiar as naus e ir pelas tendas
> matando os Aqueus com esta mortífera mão aqui.
> E eu estava animado para ir com a lança
> na noite e aproveitar o próspero ímpeto do deus
> mas os sábios e os divinos adivinhos
> me persuadiram a esperar a luz diurna
> para então não deixar que restasse aqueu algum na terra.
> Mas eles não permanecem para os planos de meus
> sacerdotes: na noite um fugitivo é grande e tem força.
> Vamos! É preciso ordenar ao exército de uma vez

> que tome suas armas à mão e que cesse o sono;
> assim, mesmo saltando para suas naus um deles
> nas costas será ferido e as escadas da embarcação se inundarão com sangue,
> enquanto outros, tomados por amarras bem presas,
> aprenderão a cultivar os campos dos frígios.

Heitor assume, sem demonstrar qualquer hesitação ou dúvida, que os gregos tencionam fugir; a ideia da fuga grega é reforçada pelo *épi nôton kharakhtheìs*, "nas costas será ferido": o ferimento nas costas não traz *kléos*, mas sim vergonha para o herói que o recebe, fugitivo que não se vira nem para perceber o golpe do inimigo nem para tentar livrar-se dele.

Não há nenhuma explicação textual para a mudança de hipótese de Heitor. O Coro o adverte (vv. 76-77): "Heitor, te antecipas antes de conhecer o fato: / Os homens, se estão mesmo fugindo, não sabemos com certeza.". Diante da clara preocupação dos vigias, Heitor desdenha (vv. 78-80):

> **H**: Que outro motivo faria arder as piras do exército argivo?
> **C:** Não sei... mas é por demais suspeito para minha mente.
> **H**: Tem consciência que temerias tudo, se te apavora isso.

No v. 84, Heitor diz que sua ordem relativa aos inimigos é ἁπλοῦς, "simples, sem artifícios". A utilização desse termo é curiosa; um dos traços fundamentais da *mêtis* é o fato de ela não ser simples, una, mas sim múltipla. Não à toa os epítetos de Odisseu são *polúmetis*, *polútropos*, *polumékhanos*, visto que a diversidade marcada pelo *polu-* evoca justamente a ideia do diverso. Há também outro epíteto utilizado nessa mesma esfera semântica: *poikilómetis* ou *poikilométes*. Essas formas são utilizadas para designar Odisseu (*Il* XI, v. 482, *Od* III, v. 163, *Od* XIII, v. 293), Zeus (*H. H. Apolo*, v. 322) e Hermes (*H. H. Hermes*, v. 155). Detienne & Vernant (2008: 25) destacam que o termo *poikílos* designa "o desenho colorido de

um tecido, a cintilação de uma arma, o pêlo manchado de um filhote de cervo, o dorso brilhante da serpente constelado de pinceladas sombrias". E concluem:

> Esta mistura de cores, este emaranhado de formas produz um efeito de brilho, de ondulação, um jogo de reflexos, que o grego percebe como a vibração incessante da luz. Nesse sentido o *poikílos*, o colorido, está próximo do *aiólos*, que designa o movimento rápido. (...) Platão associa o *poikílos* ao que não permanece jamais semelhante a si mesmo, *oudépote tautón*, da mesma forma que em outros textos ele o opõe ao que é simples, *haploûs*.

É no Teeteto (146 d) de Platão que ocorre a oposição entre aquilo que é *poikílos* e o que é *haploûs*; lá, *pokílos* marca justamente a noção de variedade, multiplicidade, ideia à qual *haploûs* seria oposta. Cabe ressaltar, assim, que Heitor se vale de um termo que, mais do que simplesmente designar "simples" ou "sem artifício", opõe-se à ideia central da *mêtis*, em toda a sua abundância de formas, manifestações e significados. Heitor não é vário, é uno, e unas são as suas táticas perante o inimigo, sem disfarce, sem camuflagem, sem efeitos ou ondulações: invariáveis.

Logo após Heitor definir a sua conduta perante o inimigo como *haploûs*, chega Eneias, querendo informar-se sobre o que estava acontecendo. A chegada de Eneias é essencial na trama. Na *Ilíada*, como sabemos, Heitor decide mandar um espião ao campo inimigo e convoca uma assembleia noturna para realizar a empreitada. Aqui, no entanto, Heitor está convencido a despertar o exército e rumar às naus, atacando os gregos e, segundo acredita, impedindo que eles se aproveitem da noite para fugir[83]. É a conversa que Heitor trava com Eneias que muda a trajetória da narrativa, conforme destaca Ritchie (1964: 66):

[83] Segundo Heitor (v. 69), ἐν ὄρφνῃ δραπέτης μέγα σθένει .

> Although in K the idea of sending out a spy comes from Hector himself, in the play he is too much affected by the commotion and it is dramatically right that another character should be introduced to provide a calming influence and produce the rational plan.

Eneias pergunta se por acaso não estaria havendo um δόλος κρυφαῖος (v. 92, "dolo oculto") contra os troianos. A primeira especulação que lhe ocorre é a mesma que havia ocorrido a Heitor: alguma tentativa dos inimigos de suplantar os troianos utilizando o campo da astúcia, devido às grandes derrotas sofridas por aqueles durante o dia. Heitor, no entanto, já parece estar completamente convencido de que na verdade os inimigos nada tramam, apenas fogem. É o que ele afirma a Eneias no v. 93: "Fogem os homens, embarcam em suas naus!", ele diz.

A mudança na trajetória dos planos troianos tem seu início no verso seguinte; Eneias pede a Heitor uma ἀσφαλὲς τεκμήριον, ou seja, uma evidência genuína de que de fato fogem os inimigos. Está claro que Heitor não possui nenhuma prova concreta para a sua teoria da fuga grega, a não ser a confiança que ele tem de que os gregos já estão vencidos e o fato de haver alguma movimentação estranha perto das naus. Diante dessa confiança excessiva, Eneias o aconselha em uma longa fala (v. 105-130):

> **E:** Ah, se fosses bom de conselho como és na ação da mão.
> Mas o fato é que um mesmo mortal não tem uma disposição natural
> para saber tudo! A cada um cabe um dom:
> para ti, lutar, para outros aconselhar belamente.
> Te exaltaste pelas tochas com fogo que ouviste
> que o aqueus inflamam, e tencionas conduzir o exército,
> ultrapassar o fosso, tudo isso já noite adentro!
> Ainda que atravesses a escavada profundeza dos fossos,
> se não encontrares os inimigos desta terra fugindo,
> mas sim encarando tua lança,
> tu, se derrotado, não mais retornarás.
> Como o exército ultrapassará a paliçada, em retirada?
> Como sobre as barragens se lançarão os condutores de carro,
> senão destruindo os eixos das rodas?

> Tu, ainda que vencedor, terás como oponente o filho de Peleu,
> que não te deixará nem lançar fogo às naus,
> nem destruir os aqueus como pensas.
> Pois é um homem inflamado e se ergue como torre com seu braço.
> Vamos! Deixemos o exército, tranquilo, junto aos seus escudos
> descansar, fora da fadiga da guerra mortífera;
> e um espião dos inimigos – se alguém se voluntariar,
> me parece melhor enviar. E se fogem mesmo,
> marchando cairemos sobre o exército argivo.
> Mas se essa sinalização leva a um dolo qualquer,
> sabendo da maquinação inimiga pelo espião,
> deliberaremos. Tenho essa opinião, senhor.

Eneias deixa claro que não acredita que os gregos estejam de fato fugindo e que, mesmo que eles estivessem fugindo efetivamente, ainda assim lançar-se de imediato às naus poderia ser arriscado demais. Esse risco, que o Heitor imprudente e impulsivo está disposto a assumir parece, a Eneias e ao Coro, desnecessário.

A impulsividade de Heitor não é uma inovação de Eurípides. O traço, que claramente ganha destaque em *Reso*, está presente já na *Ilíada*. Lá, no entanto, a personagem que geralmente o aconselha não é Eneias[84], mas sim Polidamante. Ele o faz extensamente na épica pelo menos em três ocasiões, relativamente seguidas no poema, nas assembleias dos cantos XII e XIII[85]. A dificuldade de transpor as valas para chegar às naus, por exemplo, mencionada por Eneias no trecho citado acima, igualmente é assunto para Polidamante na *Ilíada* (XII, vv. 61- 79[86]). Também a

---

[84] No entanto, Eneias também é apresentado como um bom conselheiro na *Ilíada*. Ver, por exemplo. *Il* V, v. 180.

[85] Por exemplo, XII, 71-4, XII 211-35, XIII 726-747.

[86] *Il*, XII 61-79

> Heitor e vós, demais comandantes e aliados dos Troianos!
> Insensatamente tentamos conduzir os céleres corcéis através da vala.
> Na verdade, é muito difícil de atravessar, pois nela estão espetadas
> estacas afiadas; e perto delas está a muralha dos Aqueus.
> Aos cavaleiros não é possível desmontar nem combater.
> Pois o espaço é exíguo e penso que sofreremos danos.
> Se de todo está disposto a desbaratar estes em malevolência
> Zeus que troveja nas alturas e prestar auxílio aos Troianos,

afirmação do verso 105 feita por Eneias ("Ah, se fosses bom de conselho como és de ação!") encontra eco na *Ilíada* (XIII, vv. 726- 729[87]).

Detienne & Vernant (2008: 23), analisando primordialmente o episódio da corrida de cavalos de Antíloco, afirmam:

> Sua [de Antíloco] malícia de rapaz não soube ver além da ponta do nariz. A experiência do velho dá-lhe uma visão mais extensa. O espírito, munido de todo o saber acumulado durante anos, pode explorar de antemão as vias múltiplas do futuro, pesar os prós e os contras, decidir com conhecimento de causa.

Há, na cultura grega antiga, uma forte tradição segundo a qual o jovem, por não ter *mêtis* (ou, pelo menos, por não ter uma *mêtis* ponderada, podendo apenas alcançar um *dólos* imperfeito) possui o espírito sempre inconstante, flutuante (*Il* III, v. 108). Para o homem com mais experiência, no entanto, é diferente: "para o homem, como para o piloto e o cocheiro, a mêtis implica, ao contrário, a continuidade de uma direção, uma linha de conduta escolhida antes e regularmente seguida". (Detienne & Vernant, 2008, pág. 23, n. 27). É nessa figura do jovem irrefletido que Agamêmnon e Heitor são, ambos, caracterizados por Detienne & Vernant (2008: 24). Eles explicam:

---

então quereria eu que tal acontecesse rapidamente:
que anónimos aqui perecessem os Aqueus, longe de Argos.
Mas se eles se virarem contra nós e acontecer uma retirada
das naus que nos force para dentro da vala escavada,
não penso que algum de nós regresse à cidade
como mensageiro, recobrados os Aqueus.
Mas agora façamos como eu digo e obedeçamos todos:
que os escudeiros retenham os cavalos junto da vala
e que nós avancemos à pé, revestidos das armaduras,
e que todos juntos sigamos Heitor. Pois os Aqueus
não resistirão, se sobre eles forem atados os nós do morticínio.

[87] *Il*, XIII 726-729
Heitor, muita dificuldade tens tu em dar ouvidos a bons conselhos!
Porque o deus te concedeu preeminência nas façanhas guerreiras,
também por isso queres estar acima de todos no conselho;
só que tu próprio não serás capaz de abarcar todas as coisas.

> Aproximar o futuro do passado é precisamente o dom que, para a infelicidade dos aqueus, falta a seu rei. Tomado pela cólera, Agamêmnon "não é capaz de ver, aproximando o futuro do passado, como os aqueus poderão, perto de suas naus, combater sem danos" [*Il* I, v. 343]. Os troianos não são mais favorecidos. Na assembléia, Polidamas pode, em sua prudência, prodigalizálos com sábios conselhos, implorar-lhes que examinem as coisas sob todos os aspectos, prever diante deles "o que vai acontecer". Ninguém o ouve; ele permanece o único capaz "de ver junto o futuro e o passado". Todos os troianos adotam a opinião de Heitor que os chama para fazer a batalha fora dos muros. Opinião fatal; esquecido do passado, cego do futuro, o grande Heitor, tomado pela raiva e pelo combate, é apenas uma cabeça leve, inteiramente entregue às vicissitudes dos acontecimentos. Desnorteados por sua paixão, seu campo de visão estreito, os dois reis, em um e outro campo, conduzem-se como adolescentes irrefletidos.

É preciso ressaltar, no entanto, que a impetuosidade e a confiança expressas por Heitor tanto em *Reso* quanto na *Ilíada* não são de todo infundadas, pelo contrário: o contexto anterior ao episódio de Reso é extremamente favorável aos troianos. Essa mesma opinião é expressa por Ritchie (1964: 98):

> It is true that he displays an impetuous confidence in the opening scenes, but it is a confidence based upon trust in divine favour and justified by recent success (*Rh*. 52 ff., esp. 56-64, 100-4). All this aspect of Hector´s character is taken straight from the *Iliad*, where several of Hector´s speeches show the same confidence in divine support (e.g. Θ 173 ff., 185 ff., 497 ff.; M 231 ff.; N 824 ff.). His restless energy and eagerness for action are derived from the same source (Θ 497 ff., K 299 f.).

Temos que lembrar que, de fato, nesse momento da guerra, os troianos estão sendo favorecidos pelos deuses, têm obtido vantagem sobre os gregos e parecem estar próximos de um grande triunfo; esse contragolpe aqueu, deferido por Odisseu e Diomedes sobre os troianos e seus aliados, por meio da astúcia, é inesperado e pontual: na *Ilíada*, a partir do Canto XI os gregos seguem sendo fortemente ameaçados pelos seus inimigos (como estavam sendo até o Canto VIII), que avançam cada vez mais e não apenas chegam às naus aqueias, como incendeiam parte delas (conforme narram os cantos XV e XVI). Confiança, impulsividade e

impetuosidade combinam com o contexto vitorioso no qual Heitor está inserido nesse momento. No entanto, será que Heitor não estaria se aproximando de um estado de confiança desmedida?

Ritchie (1964: 96) assume que há uma tradição que assim considera:

> In particular, the criticism has to be considered that Rhesus, the hero of the play, is a ludicrous figure. He has, in fact, often been compared to the *miles gloriosus* of comedy. The same charge is also, but less frequently, brought agains Dolon and even Hector.

E rebate (Ritchie, 1964, pág. 98):

> Hector is even less deserving of this title. It is true that he displays an impetuous confidence in the opening scenes, but it is a confidence based upon trust in divine favour and justified by recent success (*Rh*. 52 ff., esp. 56-64, 100-4). All this aspect of Hector´s character is taken straight from the *Iliad*, where several of Hector´s speeches show the same confidence in divine support.

Sem dúvida, há todo um contexto que inspira confiança aos troianos, em especial a Heitor, que a todos comanda na guerra. Mas, textualmente, é possível observar que a ênfase que Heitor dá às suas conquistas pessoais sugere um comportamento que se aproxima ao conceito de desmedida presente na cultura grega.

Um bom trecho para analisar a representação de Heitor na peça é aquele compreendido entre os versos 59-67:

> Se os brilhantes do sol não tivessem me impedido,
> os fachos de luz, não conteria minha próspera lança
> antes de incendiar as naus e ir pelas tendas
> matando os aqueus com esta mortífera mão aqui.
> E eu estava animado para ir com a lança
> na noite e aproveitar o próspero ímpeto do deus
> mas os sábios e os divinos adivinhos
> me persuadiram a esperar a luz diurna
> para então não deixar que restasse aqueu algum na terra.

Neste trecho, o discurso é construído com expressões como τῇδε χερί e κἀγὼ, ou seja, Heitor refere-se apenas a si mesmo, e não à tropa troiana; conforme destaca Rosivach (1978: 56), "there is no suggestion of the Trojan army or Trojan state: it is as if Hector were single-handedly waging war against the Greeks". Há uma forte autovalorização do herói, que volta a aparecer, por exemplo, nos versos 152-153, quando ele pede que alguém se apresente como voluntário para executar a missão de espionagem e insinua que esteja fazendo tudo sozinho.

A caracterização de Heitor, portanto, tende a algo de excessivo no que concerne à visão que o herói tem de si mesmo e do seu futuro na guerra. Isso, talvez, seja o fator determinante para os impulsos que ele apresenta ao longo da trama: primeiro este, de querer atacar os gregos à noite, acreditando piamente que eles fogem; depois aquele, de não querer aceitar Reso como aliado. Tratemos agora do primeiro impulso.

Embora excessivamente confiante, Heitor aceita o conselho dado por Enéas e endossado pelo Coro, mostrando forte comprometimento com o bem de Troia. Ele abre mão de seu impulso e cede àquele que é apresentado como o bom conselho, e ao que Rosivach (1978: 56) se refere como sendo "o racional", ou seja, à escolha mais lógica. Depois deste primeiro movimento de abrir mão de seus desejos particulares e tentar empreender aquela ação que parece ser a mais acertada para o bem comum dos seus, Heitor e sua decisão são colocados à prova: Dólon se apresenta para a missão e pede os cavalos de Aquiles como recompensa, cavalos que Heitor confessa desejar para si. No entanto, sem hesitar, ele cede e fecha o acordo

com o espião. Seguindo o esquema de Rosivach, o impulso cede lugar à decisão racional, que é posta à prova e, ainda assim, é mantida por Heitor.

O mesmo esquema poderia ser aplicado ao episódio seguinte: o mensageiro diz que Reso está chegando a Troia, Heitor não quer acolhê-lo, é aconselhado a acolhê-lo e cede. Nesse caso, a sua decisão é posta à prova pela arrogância de Reso; contudo, apesar da postura desafiadora de Reso, Heitor segue firme em sua decisão racional de acolher o novo e poderoso aliado. Assim, embora não se possa negar que nesta tragédia Heitor tenha impulsos, tanto o contexto vitorioso quanto a sua obstinação posterior em aceitar fazer aquilo que, apesar de ir contra a sua vontade, parece ser o mais indicado para o bem dos seus, abrandam um pouco essa característica definidora do herói na tragédia. Seria o mesmo o caso de Reso?

Jouan (2004: XXVII) diz que

> À première vue, Rhésos apparaît en scène comme une sorte de double d´Hector, plus jeune, moins usé par les combats, plus belliqueux, mais aussi plus naïf. (...) Ses premiers propos le parent de toutes les vertus du héros épique: courage, franchise, loyauté, piété, légitime désir de gloire.

De fato, embora em um primeiro momento Heitor e Reso pareçam personagens muito semelhantes, ao longo do terceiro episódio, quando ambos travam um longo diálogo, é possível perceber algumas dessas dessemelhanças apontadas por Jouan. Passemos, portanto, a uma breve análise do terceiro episódio da tragédia.

Quando termina o segundo estásimo e Reso chega ao palco, Heitor ainda se mostra um pouco arredio, pois diz a Reso que ele, tendo sido chamado pelos amigos,

não foi à guerra nem colaborou com Troia, e relembra ajudas anteriores que ele, Heitor, havia proporcionado a Reso.

De início chama a atenção, nesse debate estabelecido entre Heitor e Reso, a oposição que claramente se forma, na visão deles, entre caráter heroico, de um lado, e astúcia, de outro: Heitor, insinuando que Reso não possui caráter heroico, define a si mesmo como homem que fala sempre a verdade e que não possui natureza dupla (v. 394-395[88]), como que querendo, por contraste, definir a Reso como homem que não fala a verdade e que possui natureza dupla. Reso, por sua vez, logo que Heitor termina a sua longa fala, define-se a si mesmo também como homem de falas direitas e não de natureza dupla[89]. Os dois, portanto, definem-se como homens que dizem a verdade com clareza, sem rodeios de fala, e que agem de uma única maneira. São, na fala e nas ações, heróis sem artimanhas e sem subterfúgios. Até esse momento estamos apenas no terreno das semelhanças que se estabelecem a partir da imagem que cada um possui de si e da maneira como eles se apresentam através do λόγος, um para o outro.

Essas características que ambos reivindicam para si não são um tema estranho ou novo dentro da literatura grega; antes, evocam mais uma vez o Aquiles do Canto IX da *Ilíada*, que na famosa cena da embaixada diz que se impõe a ele que ele diga as suas palavras claramente e que lhe é odioso aquele homem que esconde

---

[88] (...) φιλῶ λέγειν
τἀληθὲς αἰεὶ κοὐ διπλοῦς πέφυκ ἀνηρ.

[89] *Reso*, v. 422-23
τοιοῦτός εἰμι καὐτός, εὐθεῖαν λόγων
τέμνων κέλευθον, κοῦ διπλοῦς πέφυκ ἀνήρ

uma coisa na mente, mas diz outra (v. 309 e 312-3[90]). Está em jogo aquilo que é mais caro à astúcia: a relação entre realidade e aparência. Reso, Heitor e Aquiles tentam deixar claro, através de seus discursos, que agem de modo tal a fazer com que realidade e aparência sejam a mesma coisa.

A fala de Aquiles, dirigida à embaixada grega que fora à nau do Pelida com o intuito de convencê-lo a voltar à batalha, é motivo de grandes controvérsias entre os helenistas. Como lembra A. Malta (2006: 160),

> Como já notaram os especialistas, esse homem odioso (*ekhthròs keînos*) surge aqui na boca do herói não só de maneira indeterminada, para realçar, por contraste, a sua franqueza, mas também como referência indireta a Agamêmnon e a Odisseu, porque a proposta do senhor das tropas parece ao Pelida um ardil para passá-lo para trás, sobretudo ao ter como principal porta-voz o mais ardiloso dos heróis[91].

Há muita polêmica sobre se de fato, ao proferir esse discurso, Aquiles está simplesmente afirmando-se herói de força, não de astúcia. A polêmica se deve à marcante qualidade do discurso do Pelida e às suas ambigüidades. Citando C. Werner (2004:119),

> Na sua resposta, então, não só ele [Aquiles] desconstrói a oferta de Agamêmnon, mas constrói um discurso que supera a fala de Odisseu. Ele também quer dar mostras da sua maestria num domínio no qual outros heróis se acreditam superiores. Aquiles acaba vencendo Odisseu utilizando, também, as armas típicas do outro herói. O discurso deste é bem urdido, mas o daquele é esplendoroso, movido que é por um *pathos* descomunal.

---

[90] *Il* IX, v. 309
χρή μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν
Il IX, v. 312-13
ἐχθρὸς γάρ μοι κεῖνος ὁμῶς Ἀΐδαο πυλῃσιν
ὅς χ᾽ ἕτερον μὲν κεύθῃ ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπῃ

[91] Martin, 1989, pp. 185ss propõe outro significado para o v. 309. Para uma discussão mais profunda sobre possíveis interpretações acerca do real significado dessa passagem, ver Malta, 2006, pp. 149-194, Kirk, 1985-1993, vol. 3, Werner, 2004, pp. 117-121.

De qualquer maneira, independentemente de termos ou não o exemplo de um Aquiles que, embora na maior parte da *Ilíada* seja rude no falar, aqui consegue organizar magnificamente seu discurso, parece claro que a maneira como ele se define efetivamente dá conta da sua caracterização no poema iliádico como um todo, a ponto de podermos afirmar que o Heitor e o Reso desta tragédia assemelham-se ao Aquiles da épica. O modelo heroico desses guerreiros que não se valem de dolos, de disfarces ou de oratória como elemento definidor, mas sim da força física e da excelência decorrente dela, encontra, na *Ilíada*, como paradigma máximo, Aquiles.

A semelhança entre Reso e Aquiles e o paralelo existente entre ambos também podem ser inferidos do texto que temos de *Il* X. Voltemos um pouco à épica, à cena em que Dólon é interrogado por Odisseu e Diomedes[92].

Em *Il* X, a primeira coisa referida por Dólon, após noticiar a chegada dos trácios e a localização deles (afastados dos demais), é a montaria de Reso: seus grandes cavalos, brancos como a neve, velozes como o vento. Também logo depois de se apresentar a Heitor na peça, disposto a se aproximar das naus, ele dá destaque à montaria, desta vez não de Reso, mas de Aquiles: é aos cavalos e ao carro do Pelida que ele visa. Os cavalos de um, como os de outro, realmente se destacam dos demais, e mostram o valor dos seus guerreiros, que conseguem domá-los. Lembremos que na Doloneia Odisseu insinua a Dólon que ele jamais conseguiria

[92] Não há na *Ilíada* outro interrogatório feito a um inimigo. Isso não nos parece ser mais do que uma decorrência da especificidade das circunstâncias do Canto X, que está no âmbito da *mêtis*. Como esta missão parece ser a única que envolve certa estratégia militar, não surpreende que ela também seja a única que envolva interrogatório. Conforme já destacamos, é exatamente este interrogatório que faz com que o Canto caminhe; a verdade das palavras de Dólon impulsiona a ação e faz com que novos fatos se desenrolem: a morte de alguns trácios, do seu rei, e o roubo dos cavalos dele. Nos outros passos da *Ilíada*, as informações que têm alguma relevância militar do ponto de vista estratégico são dadas pelos deuses a um ou outro lado (exemplo: XI, 195-209, quando Íris dá instruções a Heitor por ordem de Zeus.)

domar os cavalos de Aquiles, ainda que os obtivesse. A cobiça de Dólon pelos cavalos do Pelida o cega e o conduz à morte; mas ao se referir aos cavalos de Reso, o filho de Eumedes diz que (*Il* X, vv.436-437):

> São dele os maiores cavalos que eu vi, e os mais belos, até hoje.
> Alvos são mais do que a neve, e símeis ao vento em corrida.

Certamente o interrogado já viu os cavalos de Aquiles, tamanho é o seu desejo de possuí-los; ainda assim, ele diz que os cavalos de Reso são os maiores e mais belos que ele já viu em sua vida. Será que Dólon estaria utilizando um recurso retórico para engradecer o valor de sua informação, acreditando que, assim, teria uma maior chance de salvar sua vida? É difícil acreditar que uma personagem com a ingenuidade já explicitada no capítulo anterior pudesse cogitar algum tipo de artifício; o tagarela filho de Eumedes parece, de fato, ter revelado todos os (até então) segredos troianos sinceramente, conforme lhe ordenava Odisseu. Aos olhos de Dólon, portanto, os cavalos de Reso são superiores aos de Aquiles.

Quando o espião troiano relata a Odisseu a sua pretensão quanto aos cavalos do Pelida, o astuto coloca em relevo o caráter divino daquele que consegue domá-lo, dizendo que o filho de um mortal não conseguiria fazê-lo (v.400-404.) [93] Da mesma forma, logo após a menção dos cavalos de Reso, Dólon faz referência ao caráter divino do rei trácio, ao falar da sua armadura (*Il* X, vv.438-441):

> O carro está bem embutido com ouro e prata.
> E enormes armas de ouro, maravilha de se ver!,
> trouxe ele; armas que a homens mortais não fica bem
> envergar, mas tão-somente aos deuses imortais.

[93] Além de Aquiles, só Pátroclo consegue domar os cavalos do Pelida.

A armadura de Aquiles também é única entre os gregos, seja a que ele cede à Pátroclo, seja a que Hefesto fabrica para ele no Canto XVIII. Vemos, portanto, um engrandecimento dos dois heróis, proporcionado pela narrativa. Aquiles e Reso são colocados no mesmo patamar, ou talvez mais do que isso: Reso é sugerido como superior ao próprio Aquiles. Se a narrativa demonstra que se pode inferir o caráter divino dos varões pelos cavalos extraordinários que eles possuem e que conseguem domar, atentemos aos superlativos que encontramos na fala de Dólon sobre os cavalos de Reso (v.436):

τοῦ δὴ καλλίστους ἵππους ἴδον ἠδὲ μεγίστους

Não só aí podemos equiparar os dois heróis: além dos cavalos e do caráter divino, Aquiles voltará à batalha depois do que desejavam os gregos; seu retorno é atrasado pelo seu orgulho. Da mesma forma, Reso chega à batalha depois do que desejavam os troianos: provavelmente os trácios chegaram com seu rei na mesma noite em que se passa a Doloneia. Sobre os motivos dessa chegada tardia, não se pode fazer nada além de especular, já que a *Ilíada* não explica o porquê de semelhante demora. Em *Reso* (vv. 422-443), sabemos, tal atraso se deu devido a outras guerras que o rei teve que empreender durante todos esses anos; mesmo depois de tanto tempo lutando, ele não teria hesitado e, assim que terminou de travar as batalhas que diziam respeito ao seu povo, partiu em auxílio dos troianos, marchando sem cessar, chegando à noite ao local da guerra.

Não necessariamente, porém, o motivo do atraso que vemos em *Reso* é o mesmo da *Ilíada*. Se acreditarmos que os motivos diferem, poderemos especular que a motivação de Reso seja também movida por uma soberbia, já que, sem maiores explicações ou motivos, ele julga que pode, e que deve, chegar para auxiliar os

troianos apenas no nono ano da guerra, e achar que essa ajuda seria decisiva. Essa excessiva autoconfiança em si, e soberbia, já é sugerida pela própria armadura que ele veste, digna de imortais, não de humanos.

Se acreditarmos que Reso chegou mais tarde à guerra porque estava guerreando pelo bem de todo o seu povo, e que, portanto, ele se assemelha mais a Diomedes, prudente, que a Aquiles, soberbo, restam ainda duas questões a solucionar:

1) Como ele, tendo acabado de chegar a Troia, se permite, e permite a todos os seus, dormir um sono tão profundo, sem nenhuma vigília?

2) Por que Atena lhe impõe cruelmente em sonho a imagem de Diomedes, seu algoz?

Aceitando Reso como soberbo, podemos facilmente explicar que ele, dominado por excessiva confiança, não julgou necessário nem se manter desperto, nem tomar alguns cuidados antes de repousar. Daí também se pode explicar a atitude de Atena, de ira, diante da soberbia inimiga, e o seu castigo, através do sonho: o rei está ofegante quando morto por Diomedes porque Atena faz com que ele sonhe, naquele momento, justamente com o seu algoz, o Tidida (v. 494- 497):

> Quando o filho de Tideu se acercou do rei Reso,
> como décimo terceiro lhe roubou a vida doce como mel,
> enquanto ele arfava: pois como sonho maligno se postara Diomedes
> de noite junto à cabeça de Reso, devido à astúcia de Atena.

Esta versão parece mais lógica; assim como na primeira parte da sua aparição ele se assemelha a Aquiles pelos cavalos, pela armadura e pelo caráter divino, mostra-se descuidado e, ao pisar naquelas terras que poderiam, segundo uma das versões do mito, torná-lo imortal, ele se põe, soberbo, na sua falha trágica, que o

leva à morte. A visão de Diomedes, que Atena lhe impõe em forma de sonho, não apenas o castiga anunciando o seu destino imediato, a morte, mas também o lembra do paradigma de conduta que ele devia ter seguido, afastado da soberba, e que não seguiu: tão perto de alcançar a imortalidade, mas a morte o alcança antes.

Essa interpretação sobre o caráter de Reso na *Ilíada* o aproxima ainda mais de Aquiles; a semelhança pelo *éthos* de ambos e pelo que eles obtêm como conseqüência de suas condutas é destacada por Malta (2006: 206),

> Poderia também esse herói nos remeter a Aquiles, para além do fato de ambos possuírem cavalos imortais e armas sobre-humanas? Não nos parece impossível: nessa longa noite, Aquiles, confiante em si, dorme sem prever a morte que aguarda seu companheiro. Seu próprio sono simboliza a continuidade de seu estado de latência, já presente no diálogo com os embaixadores, e assim o opõe àqueles que, já antes despertos e espertos (no bom sentido), mantêm vigília e inteligência. Como não vermos, de um lado, a sagacidade de quem vê bem, e de outro a loucura de quem vê mal, mas confia ver bem? Se Odisseu e Diomedes se opõem a Aquiles como a Dólon e Reso, Aquiles, além de se identificar com os estultos, se identifica com os estultos inimigos: sua pretensa astúcia vai contra o interesse dos acaios, mas, sendo estulta, como a dos inimigos, acaba voltando-se contra o próprio Pelida.

Assim, embora pouco se diga sobre Reso e nada seja dito por ele no poema épico, é possível propor que ele siga um modelo de conduta que se assemelha ao de Aquiles, guerreiro audaz, forte, soberbo, mas que, ao mesmo tempo, não consegue distinguir entre aparência e realidade, entre o que parece ser e o que de fato é, e que nessa confusão acaba prejudicando a si e aos próprios aliados.

Em *Reso*, tanto a relação existente entre Reso e Aquiles é bastante mais óbvia que em *Il* X, notadamente pelo fato de se mencionar a filiação do trácio, o rio Estrímon e uma das Musas. O lamento da Musa em *Reso*, a partir do verso 895, se assemelha muito ao de Tétis no Canto XVIII da *Ilíada*, vv.52-64, com a curiosa diferença de que Reso está morto e Aquiles ainda vive, embora sua morte esteja

latente.

Também é mais fácil depreender do texto da tragédia qual é a característica mais marcante do rei trácio – soberbia. O diálogo entre Heitor e Reso (v. 388-526) deixa claro que ambos são guerreiros do mesmo âmbito, que lutam de acordo com o mesmo código, que se assemelham a Aquiles; Reso, no entanto, está mais próximo de Aquiles que de Heitor. Reso é todo impulso: nenhuma opinião racional que se imponha a ele será acatada; isso fica claro nos v. 469-483.

> (...) depois que deixarmos a cidade livre
> dos inimigos e para os deuses as primícias despojos tirarmos,
> contigo marchar até a terra dos Argivos quero
> e, tendo ido, toda a Grécia destruir pela lança,
> para que então eles aprendam por sua vez a sofrer desgraçadamente.
> **H**: Se livre deste mal presente
> a cidade desfrutarmos, como antes uma vez, segura,
> realmente seria muito grato aos deuses.
> A região de Argos e as terras da Grécia
> não são assim de se destruir facilmente, como dizes, pela lança.
> **R**: Não dizem que esses aqui que vieram são os melhores dentre os helenos?
> **H**: E os censuramos, mas fazemos o máximo para expulsá-los.
> **R**: Então não cumprimos a tarefa toda matando estes?
> **H**: Não! Não examines o remoto negligenciando o que está próximo.
> **R**: Parece que te contentas em sofrer, e não em agir.

É Ritchie quem tenta defender que o tragediógrafo não teve a intenção de criar um personagem ὑβριστής. Segundo ele, a promessa que Reso faz a Heitor de ir combater na Grécia "is intended to be audacious, but by no means frivolous" (Ritchie, 1964, p. 97). E ele continua:

> It must be remembered that Hector has represented the victory at Troy as almost won, so that Rhesus, to garantee his good faith and demonstrate his prowess, is required to propose some further enterprise. Extravagant as the idea may seem to us, an Athenian audience of the middle of the fifth century would hardly have laughed at a threat of barbarian invasion, nor would they have thought lightly of the might of Thracian hordes, while memories remained alive of the destruction of their colony at Ennea Hodoi in 465.

Por mais que uma invasão não parece inverossímil à plateia ateniense, e que

Reso se sentisse na obrigação de oferecer seus préstimos bélicos, agora que essa guerra, na visão de Heitor, já está ganha, querer empreender uma guerra em terra helena, após dez anos de uma batalha equilibrada entre os dois lados, não pode ser considerado sensato. A caracterização exagerada de Reso fica ainda mais evidente no verso 488, quando ele diz que quer enfrentar o inimigo sozinho (μόνος μάχεσται πολεμίοις, Ἕκτορ, θέλω, "Sozinho enfrentar os inimigos, Heitor: é o que quero").

Reso é um "Heitor jovem", levado às últimas conseqüências. Mais que confiante, ele é inexperiente e ingênuo, não conhece o que o espera; imagina saber, quando não sabe. O diálogo citado acima é o ponto-alto da desmesura do trácio. Comenta Jouan (2004: XXVIII):

> Hector lui-même invite Rhésos à quitter ces chimères pour revenir à la réalité et à limiter ses espoirs à une victoire sur le terrain proche. Courageux mais inexpérimenté, Rhésos n´a pas idée des dures réalités du combat avec les Achéens, et son ignorance des règles élémentaires de la guerre causera sa mort avant même qu´il ait pu dégainer son épée.

Não apenas a esse trecho citado acima se limita o *êthos* soberbo de Reso: o rei também afirma que, na impossibilidade de entregar os inimigos sozinho (pois seria muito vergonhoso para Heitor), contentar-se-ia em enfrentar Aquiles e seu exército – ele nem cogita a possibilidade de ser vencido pelo Pelida. Como também isso não é possível, ele pergunta por aquele guerreiro que, entre os combatentes, é o melhor. Sua confiança na vitória dele sobre qualquer aqueu, ou sobre quantos forem, é inabalável.

Para encerrar essa argumentação, cabe lembrar os v. 443- 450, fala de Reso para Heitor:

> Vim tarde, mas, de todo modo, em boa hora.
> Tu já há dez anos lutas
> E nadas alcanças, e dia após dia
> tentas a sorte na guerra contra os Argivos.
> Para mim uma só luz do sol bastará
> para destruir os muros, e cair sobre as naus,
> e matar os Aqueus. No dia seguinte, de Ílion
> para minha casa irei, poupando-te dos teus problemas

E quanto à astúcia?

No Capítulo 4 está citada a fala de Heitor na qual ele faz uma apresentação de Odisseu a Reso, e a fala em resposta de Reso. Ali vimos que Heitor faz uma apresentação negativa de Odisseu, como herói ladino, e que Reso condena o paradigma desse tipo de combatente, duvidando que quem mata um inimigo às ocultas seja corajoso. Também nesse ponto podemos notar a diferença entre Reso e Heitor: Reso condena categoricamente o perfil do astuto, enquanto Heitor vitupera Odisseu como inimigo que lhe incutiu inúmeras penas. Prova disso é que Heitor acabara de enviar Dólon às naus aqueias, como espião. À condenação incisiva de Reso, Heitor não responde: antes, manda-o acampar, dado que é noite. Embora Heitor não demonstre simpatia com as táticas dolosas e esse não seja o seu próprio perfil guerreiro, ele lança mão desse recurso no intuito de fazer o que soa mais adequado para o seu exército na guerra. Reso, no entanto, claramente não teria a mesma ponderação.

O Heitor de *Reso* não é nem um herói prudente nem um jovem impulsivo: melhor seria denominá-lo simplesmente como um chefe dedicado, pronto para tentar fazer aquilo que é melhor para o seu lado na guerra, defendendo a sua cidade e os seus aliados. O Reso que encontramos na tragédia, por sua vez, é ingenuamente arrogante.

Ambas as personagens, tanto Heitor quanto Reso, pecam pela falta de qualidades pertencentes ao campo da astúcia: eles demonstram não possuir instinto, sagacidade, previsão, sutileza, desenvoltura, vigilância, oportunismo – qualidades inerentes a um homem de *mêtis*. Heitor interpreta erroneamente todos os sinais que lhe chegam: quando o coro lhe avisa, no início da peça, que os gregos acendem fogos, ele imediatamente cogita que eles estão pondo-se em fuga, quando na verdade eles estavam preparando-se para matar a ele próprio, em uma incursão noturna; quando o mensageiro vai até ele, para anunciar-lhe a chegada de Reso, ele pensa que o camponês ali estava para falar-lhe sobre os animais e o desdenha. Por toda a peça temos sinais de que Heitor desconhece o presente e o futuro próximo, incapaz de interpretar os dados que são postos diante dele: incapaz de discernir entre aparência e realidade, verdade e mentira, ilusão e concreto. Reso, por sua vez, mais do que confiante nas recentes vitórias troianas, confiante em si mesmo, faz seu exército dormir sem vigia, convencido de que a vitória é certa, e perece devido a essa sua imprudente certeza. Ele afirmara que uma luz do sol seria suficiente, um só dia, para destruir os aqueus; segundo o mito de Reso da versão pindárica ele estava certo, mas em nenhuma versão de seu mito ele conseguiu ver esse sol da imortalidade raiar. No sentido da esperança frustrada, é possível aproximar Reso a Dólon, independente dos *éthos* opostos e dos julgamentos morais. É o que destaca Bond (1996: 262):

> Both [Dólon e Reso] leave the Trojan camp with great hopes of damage for the Greek army, both expect to achieve some victory over Achilles (Dolon wants Achilles' horses; Rhesus wants to face him in battle), both speak dissainfully of Odysseus, and both will be murdered by him. Finally, both leave the stage with the watchword "Phoebus".

Embora atuando em esferas diferentes, Dólon e Reso são dois personagens excessivos em sua autoconfiança; Ritchie (1964: 97) afirma que se Reso tivesse de

fato, aos olhos da plateia, uma conduta de ὕβρις, o Coro lhe daria algumas falas de desaprovação ou de aconselhamento. Mas essa é, justamente, uma das características que marcam a simetria da peça; Dólon e Reso têm certeza da vitória troiana e de sua participação nela; os dois são exaltados pelo Coro; os dois são mortos[94].

Esss entusiamos do Coro marca o paralelismo existente na tragédia entre Dólon e Reso, bem como o fato de todos os humano, em especial os troianos, estarem envoltos em uma grande ilusão de vitória; Paduano (1973:20), sobre isso, afirma:

> Quando Dolone si allontana, il Coro gli indirizza un saluto entusiastico (224 ss.) che è stato acutamente paragonato dallo dallo Strohm a quello rivolto, sempre dal Coro, ad Egeo nella Medea; il paragone mette in rilievo un senso di salvazione totale, che attribuisce all'uomo poteri semidivini.
> Reso, invece, come dicevamo, è segnato fin dall'inizio dal marchio eroico ed irripetibile dell'uomo decisivo; questo già nelle parole del pastore che annuncia con senso di stupito miracolo la sua venuta; e soprattutto del Coro che saluta il suo arrivo con l'invocazione ad Adrastea (342 ss), convinto che la sua venuta coincida appunto necessariamente col trionfo della giustizia.
> Se si considerano i due stasimi, 224 sgg., 324 sgg., il parallelismo tra Dolone e Reso si fa pungente e preciso come non mai; entrambi hanno capacità di suscitare una esperanza ampia e piena, il cui valore liberatorio dal punto di vista psicologico si mistura sul senso oscuro di terrore che attraversa l'intero dramma.

Com Heitor, no entanto, O Coro não assume esse papel de exaltação; a ele o Coro aconselha, desaprovando seus desmandos, fazendo-o mudar de ideia. Por quê?

---

[94] Bond (1996: 260-1): "The reciprocal nature of the Chorus' response to Dolon is typical of their effect on a number of characters throughtout the play: their excitement emboldens Dolon, who in turn raises their expectations even higher. The result is a transformation of the spy into an overly confident fighter. The Chorus begin by singing of the glorious deed that Dolon may accomplish, but his boasts elicit greater praise and finally hopes of a kill. The scene reaches a fateful climax when Dolon speculates that he may slay Odysseus; here the dramatist introduces into the play a second theme of epic – a hero's confidence preceding his destruction. The watchword, "Phoebus", is a fitting accessory for Dolon's exit, since the god Apollo is linked in the *Iliad* with both themes of rivalry and arrogance."

Vimos que os próprios personagens que fazem parte da trama trágica conferem a Odisseu e à astúcia um *status* negativo, pejorativo. No entanto, os dois maiores algozes desse conceito de inteligência prática se equivocam a todo o momento por não conseguirem distinguir entre os fatos o que é real e o que não o é. Poderíamos dizer, portanto, que a frustração de suas expectativas provém da falta de sagacidade de ambos?

As impressões de Heitor são, durante toda a narrativa, as mais equivocadas; sua intuição só não lhe falta quando ele diz ter sido Odisseu o executor de Reso – ocasião na qual ele mesmo comenta que não era necessário ser adivinho para deduzir que esse feito era obra do astuto grego. No entanto, no que resultam esses equívocos?

Conforme foi ressaltado, apesar de Heitor ter vários impulsos resultantes do seu desconhecimento dos fatos[95], ele acaba cedendo aos conselhos que lhe parecem mais racionais e abrindo mão de sua vontade e intuição pessoal em nome do bem de seu povo. Desse modo, não é possível culpar seu desconhecimento, sua incapacidade de ver e de prever, pelas mortes de Dólon e Reso. As suas ordens sempre seguiram os conselhos que foram apresentados como mais sensatos por Eneias e pelo Coro. Embora as primeiras impressões de Heitor tenham sido, por vezes, confiantes e extremamente otimistas, não foi a sua falta de sagacidade que resultou em contexto funesto para os troianos e seus aliados: foram os conselhos por ele aceitos, de enviar um espião e de acolher Reso, que fizeram com que Dólon e Reso perecessem.

[95] Paduano (1973: 28) nota a insistência com que as personagens troianas usam o verbo μαθεῖν, realçando a importância dada ao aspecto racional, cognitivo, que eles buscam, sem sucesso, alcançar na tragédia. Ele destaca, também, que na épica o termo utilizado para essa finalidade é o πυθεῖν, que tiraria a necessidade de um conhecimento racional, deixando a exigência apenas para a obtenção do conteúdo, da informação necessária. A análise completa sobre a diferença entre os dois termos e a utilização de ambos em *Il* X e *Reso* está em Paduano, 1973, 28-29.

Estando os aqueus a caminho do campo troiano, eles encontram Dólon. Sabemos que dele recebem a senha do exército; essa senha permite que eles fujam após matar Reso. Matam o espião: sem ele, eles não teriam nem a senha, nem os espólios do suposto doloso troiano.

O que faziam os aqueus indo ao acampamento inimigo? Podemos acreditar que desde o início eles tencionavam matar Heitor, e que iam já direcionados para a sua tenda. Podemos acreditar também, no entanto, que, como no relato iliádico, eles iam apenas como espiões, e que no encontro com Dólon eles teriam recebido não apenas a senha, mas também informações sobre a localização da tenda de Heitor e conselhos sobre ela e a sua vigia. Nesse caso, se acreditamos que as informações de Dólon teriam sido o que os levou até a tenda do Priamida, e se Heitor não se encontrava nela por ter aceitado acolher Reso, seguindo os conselhos do Coro, então as decisões tomadas por Heitor teriam salvado a sua vida e colocado em perigo a de Reso. Heitor poderia não ter enviado Dólon, poderia não ter acolhido Reso e o conduzido até o lugar onde este devia acampar com sua tropa. Essa combinação de encontros e desencontros, no entanto, escapam a Heitor e a Reso, ou a qualquer outro mortal da peça: é aí que está o divino, a τύχη e a sua função nessa tragédia.

Atena: *Então o riso mais doce não é rir dos inimigos?*
Ájax, *Sófocles, v. 79, [trad. Flávio Ribeiro de Oliveira]*

HUMANO X DIVINO: O DESTINO DE RESO, POR ATENA

A deusa Atena está no palco apenas no quarto episódio da tragédia; nele, ela primeiro intervém na retirada que Odisseu e Diomedes faziam do campo troiano, redirecionando a ação deles através da orientação de que Reso, o novo aliado cuja chegada desconheciam, devia ser morto. Em seguida, ela percebe a aproximação de Páris e o ludibria, enquanto a dupla aqueia parte para realizar a missão que lhe fora recém-revelada.

Flávio R. de Oliveira, em sua apresentação à peça *Ájax*[96], faz um breve apanhado dos comentários concernentes ao papel da deusa Atena na referida tragédia, onde ela não apenas ilude Ájax como dele aparentemente zomba sarcasticamente. Sobre essas interpretações que decorrem das cenas iniciais, Oliveira (2008: 10) afirma: "Lendo alguns desses comentários, temos a impressão de que Sófocles pôs em cena uma mulherzinha histérica, e não uma deusa olímpica!".

Em linhas gerais, o que dizem esses comentadores? Voltemos a Oliveira (2008: 10):

> De fato, muitos comentadores têm considerado moralmente inadequada a atitude da deusa: a aspereza do castigo não seria proporcional à ofensa do herói; sua atitude parece não convir a um imortal. Para alguns, a deusa seria maldosa e cruel; sentiria prazer com o mal que comete; parcial e caprichosa, perderia Aias apenas para favorecer Odisseu. Segundo outros, sua cólera se assemelharia a prazer malévolo diante da queda de Aias; ela

[96] O tradutor prefere a transliteração do nome da personagem, Aias, ao mais comum Ájax; para tal, apoia-se nos vv. 430-433 da tragédia: a transliteração do nome faz com que ele ecoe a típica interjeição de dor.

> agiria de modo enfaticamente humano – de modo mesmo feminino. Já se afirmou que, na peça, Atena é uma divindade caprichosa e cruel, que zomba de seu inimigo e o espezinha quando está caído, enquanto trata seu protegido Odisseu com benevolência familiar. Há quem julgue que a deusa se orgulhe de seu poder com vanglória infantil, que seja benevolente com Odisseu por um movimento caprichoso de seu coração; que não tenha nenhum sentimento de justiça que lhe modere a conduta. Outros escrevem que o modo como Atena age é, quando avaliado por padrões humanos, tão zombeteiro e áspero que, se Sófocles teve a intenção de justificar o comportamento da deusa, falhou nessa tentativa.

A intervenção de Atena em *Reso* é muito parecida com a sua intervenção em *Ájax*, e é igualmente objeto de discussão e discórdia entre os comentadores[97]. A semelhança entre os papeis da deusa em uma e outra tragédia fizeram O. Taplin (1977: 366) afirmar que a aparição dela em *Reso* fora modelada na abertura de *Ájax*. Conforme destacado acima, a deusa redireciona a ação de Odisseu e Diomedes, mudando o rumo da peça, e em seguida protagoniza a cena de disfarce, na qual se faz passar por Afrodite na tentativa de enganar Páris.

Comecemos pela cena do disfarce: notando a aproximação do irmão de Heitor, a deusa diz que o fará ir embora σαθροῖς λόγοισιν (com deterioradas, podres, enganadoras palavras, v. 639); dialogando com o inimigo, proclamando-se Afrodite, diz que foi até ali trazendo ao εὐτυχοῦντι Τρωικῷ στρατῷ (próspero exército troiano, v. 649) um μέγαν φίλον (grande aliado, v. 650), Reso; afirma que οὐδὲν ἐν στρατῷ *νέον* (não há nada de novo no exército v. 661), e manda-o embora nos seguintes termos (v. 665-7):

[97] A semelhança textual existente entre as cenas de Atena em Ájax e Reso é apontada por Nock, 1930, pp. 173-174. Richards, 1916, p. 195, afirma que o autor de *Reso* seguramente conhecia *Ájax*, e que produziu, em alguns aspectos, uma imitação dessa tragédia.

(...)Tem em mente que tudo teu me interessa
de modo a ver prósperos os meus aliados.
Que conheças também tu minha boa disposição[98].

Ora, a deusa não só trama contra o exército troiano, como desafia outra deusa, Afrodite, fazendo-se passar por ela, e anuncia a vinda de Reso como algo próspero e positivo poucos versos depois de ter ordenador à dupla aqueia que fosse assassiná-lo. A ironia da insistência de Atena na ideia de εὐτυχής (textualmente presente por meio do verbo εὐτυχέω em dois versos da curta cena, v. 649 e v. 666) seria, aqui, o que equivaleria, em *Ájax*, à cena de abertura da peça. Ela apresenta para Alexandre o novo aliado como motivo da prosperidade troiana, ciente já de que ele na verdade estaria sendo morto naquele momento, por ordem sua e seu comando.

A sagacidade do jogo de palavras está feita a partir do momento em que ela associa a prosperidade do exército troiano à chegada do novo grande aliado: sabendo que um não prosperará, a deusa insinua que o outro também não terá prosperidade; no entanto, apenas nós temos conhecimento da ironia da deusa, pois Páris nada sabe – não conhece que é Atena e não Afrodite que lhe fala, nem que o futuro de Reso não será próspero, nem que o porvir de Troia será funesto. Atena, no entanto, sabe que não há termo mais inadequado para definir a ida de Reso à Troia e o destino troiano na guerra do que εὐτυχής. Também o sabem o autor e os espectadores da peça; os únicos desconhecedores da trama são os troianos. Mais um detalhe coroa a ironia de Palas Atena: o fato de que ela está, de fato, dizendo a verdade ao afirmar que lhe interessa ver prósperos os seus aliados (v. 666). Os seus aliados são os aqueus, não os troianos, e é em favor deles que ela age.

---

[98] No grego:

μέλειν γὰρ πάντ᾽ ἐμοὶ δοκει τὰ σά,
ὥστ᾽ εὐτυχοῦντας συμμάχους ἐμοὺς ὁρᾶν.
Γνώσῃ δὲ καὶ σὺ τὴν ἐμὴν προθυμίαν.

O papel de Atena na cena com Páris é marcado pelo poder persuasivo da deusa e pelo tom irônico, que ecoa alguns versos depois (vv. 674-691), no desespero do coro que busca em vão os invasores inimigos, morto já Reso, por obra do novo dolo, dessa vez realizado por Odisseu- que também persuade os vigias, enganando-os. Nessas cenas paralelas, uma protagonizada pela deusa e a outra pelo seu protegido, fica clara a identidade existente entre ambos: Odisseu participa do âmbito presidido por Atena – aquele é o duplo desta, dentro das limitações do humano.

Reso e Heitor, por sua vez, são opostos ao âmbito da deusa. De certa maneira também o é Dólon, ingênuo doloso, na sua presunção de enganar aos gregos, ao próprio Odisseu, protegido de Atena, sem pedir a ajuda dela ou de deus algum. A tentativa de dolo de Dólon é manca como o é a de Ájax em sua tragédia: lá, Ájax tenta empreender uma ação noturna sem a ajuda de Atena, e também falha, completamente dominado (ou completamente abandonado, como queiram[99]) pela deusa. A submissão do mortal perante o imortal é ponto passivo na religião grega na medida em que nenhuma virtude se realiza em um mortal sem que participe do âmbito do deus que rege a pretendida virtude; ou, como colocou Oiveira (2008: 12), "No mundo grego nenhuma virtude é efetiva sem a participação de um deus". Segue-se a isso, logicamente, que não há astúcia sem Atena. Aqueles que não participam a deusa de suas empreitadas pretensamente astuciosas necessariamente não obterão êxito. Por outro lado, o forte laço estabelecido entre Odisseu e Atena é perene, pois que em suas características ele é o duplo humano da divindade, igual a

[99] Conforme destaca Oliveira (2008: 12-13), podemos entender a influência da deusa sobre Ájax sob duas perspectivas diferentes: "Podemos compreender o massacre dos rebanhos sob seu aspecto positivo – a intervenção de Atena extraviando o herói – ou, simplesmente, sob seu aspecto negativo: como ausência de Atena na ação de Aias".

ela em sua essência e, conhecendo sua condição de mortal, sempre a ela consulta, realiza oferendas e a honra em primeiro lugar.

A deusa da *mêtis* é aquela que Otto (2005: 52) diz ser "sempre próxima": Atena, mais do que qualquer outro deus,"acompanha os seus protegidos de muito perto (...). Onde as dificuldades são resolvidas e algo impossível se torna possível, Atena está presente, embora esta presença não diminua o mérito do agente." (Burkert, 1993, p. 282).

A prontidão da deusa para auxiliar os seus protegidos é verdadeira, no entanto não se deve julgar que essa escolha de quem deve triunfar sobre quem seja aleatória. Atena protege aqueles que são, essencialmente, iguais a ela. A deusa não protegeria um herói extremamente impulsivo e arrojado, mas sim um herói que demonstrasse ponderação e prudência. É prudência que ela pede a Aquiles em *Il* I, v. 194 ss., por exemplo, quando ele pondera se deve desembainhar a espada e atacar Agamêmnon ou não.

Atena não é voluntariosa ao proteger Odisseu: Odisseu é o único herói referido como πολύμητις em toda a *Ilíada*, e este termo "evoca o louvor do deus que detém a suprema 'argúcia', a suprema 'sageza' (μῆτις): Zeus, o único dentre todos os deuses a ser chamado de 'mestre da argúcia' ou 'da sageza' (μητίητα, μητιόεις)" (Otto, 2005, p. 42).

A explicação para a suposta crueldade e zombaria de Atena em relação à morte de Reso, em *Ilíada* X posta na forma do sonho do rei com o seu algoz, em *Reso* na ilusão que ela impele a Páris, encontra-se, na verdade, na própria

constituição da religião grega e a relação de cada deus com os humanos que a eles se associam ou deixam de se associar.

Vejamos: cinco são as tentativas de astúcia que a tragédia nos traz; são elas:

1) O envio, por parte do exército troiano, de um espião para as naus gregas, para descobrir o que planejavam os inimigos.
2) O envio de Odisseu e Diomedes, por parte do exército grego, para o acampamento troiano, talvez já visando a matar Heitor.
3) O engano de Atena, fazendo-se passar por Afrodite para tranqüilizar Páris e dizer que tudo estava bem e que não havia nenhum intruso grego entre troianos.
4) A morte de Reso, tramada por Atena.
5) O engano de Odisseu, que se faz passar por mais um vigia troiano quando, tendo já matado Dólon e Reso com Diomedes, o coro o aborda suspeitando que ele seja o assassino.

As duas primeiras astúcias falham, as três últimas triunfam; nota-se, portanto, que por mais que se trate de uma narrativa ambientada na guerra, em que lados opostos tentam triunfar um sobre o outro, aqui o fracasso de um não resulta, necessariamente, no triunfo do outro. Dólon não consegue espionar os gregos, os gregos não conseguem matar Heitor; a única astúcia que triunfa é aquela que é computada pelo plano divino, pela deusa Atena: a morte de Reso, junto com aquelas astúcias que decorrem desta - a de Odisseu sobre o exército inimigo e a da própria deusa sobre Páris.

A análise das tentativas de dolo da tragédia nos leva ao primeiro ponto de

conclusão deste trabalho, que diz respeito à relação existente entre humano e divino e à necessidade que aquele tem deste para a realização de suas empreitadas. O humano precisa do divino para obter êxito e tornar-se verdadeiramente εὐτυχής.

Daí a desmedida de Reso, suas intenções avassaladoras; ele não reconhece os limites entre o mortal e o imortal, intenciona cruzar fronteiras indevidas, matar Odisseu, ganhar a guerra em um dia e depois devastar toda a terra dos helenos! Em outras palavras, Reso desconhece a condição humana, da qual inescapavelmente participa.

Quando lemos *Reso*, algumas oposições automaticamente se montam em nossas cabeças; a primeira e mais óbvia, a de gregos x troianos; depois, principalmente através do diálogo entre Heitor e Reso, a de força x astúcia; finalmente, pela intervenção de Atena e pelo arremate da peça, a de humano x divino. Através da astúcia, já vimos, está já delineada a condição humana limitada ante o divino. No entanto, isso se observa também através da força, na medida em que também os planos do âmbito da força que partem do humano não se realizam: Heitor não encontra os gregos fugindo e os aniquila, antes é alvo dos gregos e terá sua cidade arruinada; Reso não destrói sozinho a todos os gregos, mas sim é assassinado logo após a sua chegada.

Dentro da construção de tantas oposições, não há um âmbito (força ou astúcia) ou um lado (grego ou troiano) que se mostre mais eficaz que o outro; a oposição que rege a trama é a do humano x divino: todos os desejos e ilusões que partem do plano humano se frustram - nenhum personagem humano consegue, ao final da peça, ter realizado aquilo que pretendia no início. Ambos os lados, grego e troiano, sofrem uma sucessão de desilusões e frustrações em seus planos.

O autor consegue, dessa maneira, narrando para uma plateia helena o drama de um povo inimigo, antes de falar de gregos ou de troianos, de amigos ou de inimigos, falar do humano e da sua limitada condição ante o divino: depois de tantos planos humanos traçados, e com as ilusões já desfeitas, aquilo que fica é apenas o lamento desesperado de uma mãe que perde seu filho e a certeza de mais uma ilusão vã, mais uma esperança que sabemos que será frustrada, na última fala de Heitor na peça, onde ele dá as seguintes instruções ao coro (v. 986-992):

> **H:** Ide, ordenai aos aliados que se armem
> rapidamente e que arreiem os pescoços das duplas de cavalos.
> Com as tochas devem esperar o som
> da trombeta etrusca. Ultrapassando a barreira
> e o muro dos aqueus, estou convencido em atear
> fogo às naus e que para os troianos um dia de liberdade
> a vindoura luz do sol trará.

O movimento circular da obra parece claro: a guerra continua, as ilusões se reproduzem repetida e perpetuamente.

ENSAIO DE CONCLUSÃO: ANÁLISE COMPARATIVA DO TEMA DA ASTÚCIA

Até agora foi feito um estudo das personagens de *Reso* guiado pelo conceito de *mêtis*: analisou-se em primeiro lugar a personagem humana que participa mais intimamente deste âmbito e, em último, a deusa que o rege. Esse estudo é a base para nosso ensaio de conclusão da presente dissertação, onde se pretende organizar os dados obtidos de modo a analisar quais as semelhanças e dessemelhanças entre a representação do conceito de astúcia em *Reso* e *Ilíada* X.

Iniciemos, pois, por uma citação do livro de Detienne & Vernant (2008: 19) sobre o julgamento da astúcia; lá está dito o que segue:

> O êxito que a *mêtis* proporciona, reveste-se, assim, de uma significação ambígua: conforme o contexto ele poderá suscitar reações contrárias. Ora se verá aí o produto de uma fraude, a regra do jogo não tendo sido respeitada. Ora ele provocará tanto mais admiração quanto terá surpreendido mais, o mais fraco tendo, contra toda a expectativa, encontrado em si recursos suficientes para pôr o mais forte à sua mercê. Por certos aspectos, a *mêtis* orienta-se para o lado da astúcia desleal, da mentira pérfida, da traição, armas desprezíveis das mulheres e dos covardes. Mas, por outros, ela aparece mais preciosa que a força; ela é de certa forma a arma absoluta, a única que tem poder de assegurar, em toda circunstância e quaisquer que sejam as condições da luta, a vitória e a dominação do outro.

Diante da multiplicidade de interpretações possíveis dos atos de *mêtis*, cada autor pode valer-se desse conceito atribuindo-lhe um *status* diverso; como destacamos anteriormente, o mesmo acontece com a figura de Odisseu, provavelmente pela ligação do herói com a própria astúcia. E, se cada texto é um caso, analisemos ambos os textos do *corpus* deste trabalho, começando pelos comentários concernentes ao Canto X da *Ilíada*.

No capítulo de apresentação da Doloneia (pp. 33- 46), destacou-se a possibilidade de entender que, no poema que narra a ira de Aquiles, o *status* da emboscada pode ser positivo. Para tal, foram utilizados trechos do próprio poema e comentários de Werner (2003) e Dué, C. e Ebbott, M. (2007). A conclusão alcançada foi a de que a morte do inimigo realizada sem combate prévio não é necessariamente negativa, ainda que seja menos comum do que o combate imediato na *Ilíada*; nela, o valor do guerreiro é provado através da estratégia militar que ele utiliza (*mêtis*) e não da sua excelência no campo da força (*biê*). A afirmação de Corrêa (1998: 168) sobre o arco, arma que também evita a combate corpo a corpo, ajuda a corroborar essa visão; sobre o *status* da utilização dessa arma no período arcaico, ela diz:

> Na *Ilíada*, essas [arcos e fundas] não são de fato as armas preferidas entre os "heróis de primeira linha" (Lorimer, 1950, p. 287). No entanto, na época micênica, o arco era de amplo uso na caça e na guerra, e continuou a gozar de prestígio em Creta (Snodgrass, 1967, p. 40). Há pouca evidência arqueológica ou literária relativa ao arco no século VIII mas, a partir do VII, a cerâmica registra sua difusão, graças aos sítios cimérios, e ele chega a ser associado a uma figura como Héracles (p. 82). Não há, portanto, na Grécia arcaica, nenhuma forma de "repúdio" ao arco; é o desprezo no período clássico por arqueiros e "tropas ligeiras" que tem sido atribuído anacronicamente às épocas anteriores.

É sob essa perspectiva que se lerá, aqui, a Doloneia. O caráter heroico da missão proposta nesse Canto e a glória que ela pode proporcionar a quem conseguir realizá-la com êxito são aspectos ressaltados, primeiro, por Menelau (v.39-41):

> No entanto, tenho um grande receio que nenhum aceite a [incumbência
> de como espião se infiltrar sozinho entre homens inimigos,
> durante a noite ambrosial. Teria de ter tal homem um ânimo audaz

Menelau ressalta o perigo de uma missão noturna e, conseqüentemente, a coragem de quem a realiza: alguém θρασυκάρδιος[100], com o coração cheio de coragem. Essa mesma valorização do herói que se submeter à semelhante expedição noturna é efetuada por Nestor: quando ele apresenta a missão no conselho aos demais chefes, primeiro ressalta o valor de quem se julgar apto a realizar a missão (um homem de espírito audacioso), e depois diz que grande será o κλέος daquele que aceitar esta incumbência e triunfar na missão (v.204-213):

> Amigos, será que não há nenhum homem que confie
> em seu espírito audacioso para entre os magnânimos Troianos
> se infiltrar? Poderia acaso tomar algum dos inimigos
> que ficou para trás, ou ouvir algum rumor entre os Troianos –
> que conselhos trocam entre si, se hão-de ficar onde estão,
> afastados das naus, ou se hão-de regressar à cidade,
> uma vez que já deixaram os Aqueus na mó de baixo.
> Tudo isto ele poderia saber e de novo regressar para nós
> incólume. Grande seria sob o céu o seu renome
> entre todos os homens, e sua seria uma dádiva honrosa.

O κλέος aparece como o resultado de um feito corajoso que terá, como conseqüência natural, inúmeros presentes dados pelos demais guerreiros. Essa μῆτιν ἀμύμονα congeminada por Nestor é, como queria Agamêmnon no início do Canto (v.16-20), uma artimanha que tem por objetivo livrar os Dânaos da desgraça que se acerca deles. O ganho comum da missão também é ressaltado em outra fala de Agamêmnon, nos v. 43-45:

> Tu e eu, ó Menelau criado por Zeus, temos necessidade
> de um útil conselho, que protegerá e salvará os Argivos
> e suas naus, visto que a mente de Zeus tergiversou.

[100] O termo, que contém em si a palavra θρασύς, não possui qualquer conotação negativa no grego homérico.

Se acreditamos que o κλέος normalmente é obtido por meio de uma ação pública que beneficia toda uma comunidade, bem, é assim que a incursão dos gregos em campo troiano é apresentada: como uma missão perigosa, que envolve grande coragem e que, se bem sucedida, possibilitará a glória de quem a realizou. Além disso, as preces dirigidas a Atena mostram os gregos como respeitadores dos deuses; eles entendem que precisam do divino para obter um sucesso humano, e mais, que precisam de Atena para realizar com êxito uma ação de *mêtis*. Desse modo, pedem a proteção da deusa para a ação guerreira durante a noite divina, ambrosial. Ela, por sua vez, lhes manda bom augúrio (v.274-276):

> Como portento Palas Atena lhes enviou do lado direito
> uma garça, perto do caminho; não a viram com os olhos
> no negrume da noite, mas ouviram-na chamar.

Este sinal enviado por Palas Atena mostra a concordância dela com o que os gregos vinham realizando e vão realizar em seguida: eles têm o aval da deusa para promover a missão noturna, pois Atena dela participa.

Assim, textualmente não se encontra elementos nesse trecho épico para argumentar que a empreitada noturna grega contra os troianos tenha um *status* negativo, recebendo um julgamento moral questionável de alguma maneira. Mas, claro, não é apenas o lado grego que pretende realizar um ato de astúcia noturna. Qual é o *status* da ação do lado troiano?

A fala de Heitor (303-312) no conselho, para apresentar a missão de espionagem, embora ocupe a mesma quantidade de versos, muito se difere da fala de Nestor (204-213); eis os termos nos quais Heitor se dirige aos seus:

> Quem estaria disposto a por mim praticar este acto,

> mediante grande recompensa? O pagamento está certo.
> Darei um carro e dois cavalos de arqueados pescoços,
> os que forem os melhores junto às naus velozes dos Aqueus,
> a quem ousar (para si próprio ganhará a glória!)
> aproximar-se das rápidas naus, para se informar sobre
> se as naus velozes estão a ser guardadas como antes,
> ou se subjugados pelas nossas mãos os inimigos
> planeiam entre si a fuga, sem vontade de vigiar
> durante a noite, moídos pelo tremendo cansaço.

Heitor primeiro oferece prêmios em forma de pagamento à missão que ele apresenta, antes mesmo de tê-la apresentado[101]. Se, entre os gregos, é o perigo, a coragem e a glória que são colocadas em relevo pelos principais chefes aqueus, aqui o que parece estar em jogo é, antes de qualquer coisa, a sedução dos prêmios e a cobiça dos ouvintes. O caráter anti-heroico do lado troiano nesta missão, que podemos inferir destes primeiros versos, só vai se confirmando ao longo do canto, seja na excessiva autoconfiança de Dólon, que diz que não será espião inútil (v.324), seja na sua visível – e até mesmo risível – covardia, demonstrada, primeiro, quando ele percebe, tardiamente, a presença de inimigos no meio do caminho e foge (v.358-360), e depois, quando Diomedes arremessa a sua lança para perto do troiano, e ele fica, literalmente, verde de medo (v.374-377), conforme apontado no capítulo sobre Dólon. Mais para frente no poema, esse *status* negativo da astúcia troiana se destaca no fato de Reso estar dormindo com o seu exército tranquilamente, sem vigilância alguma – também eles estão longe da *mêtis*.

A distância entre o lado troiano e a *mêtis* não surpreende: no relato do lado dos guerreiros de Ílion dessa movimentada noite, não há menção nenhuma ao divino, nenhuma tentativa de conquistar a devoção de um deus que fosse patrono

[101] Heitor diz que aquele que aceitar a missão poderá ganhar grande glória para si, porém o diz de passagem, e este argumento não é o que convence Dólon a se prontificar para a missão. O destaque está no pagamento que quem realizar a tarefa receberá, tema que ocupa os primeiros quatro versos da fala.

desse empreendimento guerreiro. O lado troiano decide agir sozinho, crendo bastar-se a si mesmo. Não há, aqui, a heroicidade e o valor que vimos do lado dos gregos.

Será que no mesmo episódio de astúcia encontram-se dois *status* diferentes para o mesmo conceito, um para qualificar as ações aqueias e outro, para as troianas?

Segundo a pesquisadora Mary Frances Williams (2000),

> The attainment of fame or *kléos* must be achieved by some public action, usually in the course of battle, because only the public deed will become known to all and thus will be able to be both verified and preserved among human collective memory. This public action must be worthy of the praise of the whole community; therefore, it must be an action performed by an individual that saves and protects or otherwise honors the community.[102]

A *Ilíada* é um poema cuja temática guerreira implica necessariamente a busca do *kléos* por parte dos heróis representados; mas, além disso, a *Ilíada* também é o poema da tensão entre aquilo que diz respeito ao individual e aquilo que diz respeito a todo um grupo. Numa guerra de batalhas individuais, onde os guerreiros lutam sozinhos ou, mais raramente, com um par, "it is the prowess of the warrior that frequently determines whether the entire community will survive or fall" (Williams, 2000).

Na Doloneia, a missão que Diomedes e Odisseu se incumbem de realizar é pintada com cores de excelência, seja por Nestor, seja por Menelau, seja por Agamêmnon.

Segundo M. F. Williams (2000),

---

[102] WILLIAMS, Mary Frances. (2000) Crossing into Enemy Lines: Military Intelligence in *Iliad* 10 and 24. In: BECKER, Andrew e PAPILLON, Terry (Ed.) *Electronic Antiquity: Communicating the Classics*.

> These remarks demonstrate that the mission of Odysseus and Diomedes is one that is acceptable for heroes to undertake, one that will enable them to win *kleos* because of the danger that is envolved and the courage that is required to accomplish it.

De fato, a missão requer coragem, portanto valor guerreiro (que é o que está dito nas falas de Nestor e Menelau) e, conforme Agamêmnon ressalta, seu sucesso pode angariar um grande bem coletivo. beneficia a toda a comunidade da qual fazem parte os heróis. Assim, o episódio retrata uma missão heroica, para a qual todos os principais chefes se ofereceram com o intuito de obter o tão desejado *kléos*.

Por que, então, a mesma missão é considerada anti-heroica quando olhamos para o lado de Dólon? Conforme vimos, a motivação dos gregos é salvar todas as suas tribos e, assim, conquistar o *kléos*. Agamêmnon, Nestor, Odisseu e Diomedes, guerreiros que se pronunciam no conselho no Canto X, demonstram ponderação e precaução; Agamêmnon, que antes no poema se mostrara insensato, tomado pela *áte*, já está neste passo do poema modificado pelos inúmeros danos que a perda de Aquiles causou em seu exército. Nos vv. 101-102, ele demonstra seu poder de previsão, ao cogitar que os troianos pensam em avançar até as naus gregas durante a noite - ele, que antes fora cegado e se portara de forma a rumar à ruína, agora tem a capacidade de enxergar além do que está diante dos seus olhos, participando, também ele, do campo da *mêtis*. Da mesma forma, tanto Nestor como Odisseu e Diomedes demonstraram, conforme já foi apresentado, prudência e ponderação nas suas colocações.

Foi dito, na introdução à Doloneia, que Nagler, citado no comentário à *Ilíada* editado por Kirk, afirma que a Doloneia é um desastre heroicamente, por causa da infeliz conduta apresentada por Odisseu e Diomedes; tematicamente, porque se passa na calada da noite; e estruturalmente, porque conduz para uma vitória aqueia.

Conforme vimos, no entanto, o *kléos* está presente na incursão noturna, e o caráter heroico desta está garantido e é afirmado pelas personagens e pelo próprio poeta; tematicamente, também argumentamos com base em falas de outros Cantos da própria *Ilíada* que o impossível não é haver uma ação noturna propriamente, mas sim que a noite não interrompa aquele outro tipo de combate, frente a frente, diurno. Não há, em toda a *Ilíada*, um caso em que o combate diurno não cesse devido à chegada da noite; há, no entanto, sempre a menção e a possibilidade de que uma empreitada se dê toda na calada da noite. Quanto à estrutura, o episódio não conduz de forma direta a uma vitória aqueia, apenas anuncia a vitória que ocorrerá futuramente; essa anunciação da queda de Troia, no entanto, é comum e recorrente em toda a *Ilíada*[103] e, assim, não surpreende nem destoa do restante do poema.

---

[103] Adele J. Haft (1990: 39) encontra pelo menos catorze referências à destruição de Troia apenas no Canto II da *Ilíada*, considerando que esse trecho do poema possui natureza profética quanto ao desfecho da guerra. Além das referências de *Il* II, podemos encontrar várias outras alusões à ruina de Ílion em quase todos os cantos do poema; por exemplo: I, 19, IV, 31-36, 155-168, 234-239, V, 487-489, VI, 55-60, VII, 30-32, 35-353, 400-402, VIII, VIII, 286-291, 549-552, IX, 45-49, 135-156, XII, 10-23, XIII, 620-625, 768-773, XV, 49-77, XVI, 91-100, XVII, 405-409, XVIII, 510-512, XX, 313-317, XXI, 128-135, 308-310, 373-376, 515-517, XXII, 59-76, 410-411, XXIV, 244-246, 383-385, 728- 740. Haft (1990: 38, 45-50) acredita que a utilização do epíteto ὁ πτολίπορθος Ὀδυσσεύς tanto em *Ilíada* II quanto em *Ilíada* X seja uma evidência de que ambos os episódios aludem à queda de Troia; é importante lembrar que em ambas as passagens Odisseu, o idealizador do estratagema do cavalo de madeira, está em destaque. Sobre *Ilíada* II, ela diz (1990:41): "Book 2 assigns a stunning role to Odysseus. Whereas Agamemnon sees only ´that day' (2.37: ἤματι κείνῳ), Odysseus ´characteristically... looks back in time to an incident at the beginning of the war [Aulis], to antecipate the future conclusion of the war.´[citação da autora de Flaumenhaft, The Undercover Hero: Odysseus from Dark to Daylight, *Interpretation: A journal of Political Philosophy* 10, 1982, pp. 9-41] But Odysseus does not simply recollect the memorable prophecy of the war´s duration, a prophecy whose fulfillment lies beyond the *Iliad*. Odysseus´ very words and actions throughout Book 2 foreshadow his preeminent role in Troy´s fall. For what Agamemnon does not recognize is precisely what the audience of the *Iliad* knows: that Agamemnon *will* destroy Ilion in the near future, but only with the aid and cunning intelligence of Odysseus." Sobre *Ilíada* X e o estratagema do cavalo de madeira, Haft afirma (1990: 51-52): "In both cases, the Greeks´triumphant return with enemy spoils depends in large part upon the aid of Athena ... and upon the cunning intelligence of Odysseus. (...) Then there is the relationship between Rhesus´death and Troy´s destruction (...) Troy´s capture demanded the death of the Thracian king. Traditionally, of course, Odysseus is prominent in other exploits that make Troy´s sack inevitable: his theft of the Palladium with Diomedes, his

Do lado dos troianos, no entanto, Heitor, tendo convocado os chefes que lutavam ao seu lado, oferece alto prêmio a quem ousar se aproximar das naus velozes, para ver se os gregos mantêm vigília ou se não se importam com a guarda noturna e pensam em fuga, vencidos pelo cansaço. É a cobiça pelos prêmios e pelos cavalos de Aquiles que motiva Dólon a aceitar a missão; não só a sua motivação é pessoal, como soberba, já que o prêmio é maior do que aquele que ele conseguiria manejar.

Outro fator interessante é que a reunião dos troianos mostra grande afoitamento se comparada à dos gregos. Assim que Heitor oferece um grande prêmio, Dólon se pronuncia, pede os cavalos de Aquiles em troca, e Heitor promete os dar a ele; promessa que o próprio poeta diz em seguida ser vã – Dólon jamais retornará. No conselho aqueu, os presentes serão conseqüência do *kléos* que poderá ser obtido; no conselho troiano, a isca que Heitor joga para motivar seus guerreiros tem como único atrativo o prêmio que quem aceitar a missão ganhará, antes mesmo de lhes dizer qual é a missão. Dólon não tem um caráter heroico que persegue grandes feitos; não há menção textual que revele um desejo de ajudar o lado troiano, ou de provar sua honra, ou, ainda, de atingir glória imperecível.

Atena, auxiliando os gregos, não apenas possibilita os feitos alcançados como dá respeitabilidade a esses feitos; se a expedição noturna não apresenta o risco do combate frente a frente, apresenta outro: o de ser facilmente morto na escuridão. Conforme já foi observado, nos vv. 191-192 Nestor se alegra ao ver que os vigias gregos não se renderam ao sono. Assim como Dólon não permanece vigilante na sua incursão, Reso não mantém vigília (e, conseqüentemente, vigilância) para o seu

recovery of Philoctetes from Lemnos, his capture of the prophet Helenus, his bringing Neoptolemus to Troy from Scyros, even his entry into Troy on the occasion of his recognition by Helen."

exército. Do outro lado, vigília, vigilância, percepção, precaução e sagacidade dão as regras do jogo. Pela noite escura, é aí que jaz a diferença entre a vitória e a derrota, o *kléos* e o esquecimento, o heroico e o anti-heroico.

Esse contraste se faz já nos primeiros versos de *Il* X: como foi dito, nos vv.1-4 Agamêmnon manifesta vigília e vigilância; contudo, a descrição do campo troiano, nos v. 11-13, demonstra descontração e excessiva autoconfiança:

> Cada vez que olhava pela planície troiana, espantava-se
> com os muitos fogos que ardiam em torno de Ílion
> e com o som de flautas e gaitas e com as vozes dos homens.

É esta mesma autoconfiança que apresentarão Dólon e Reso mais adiante. Os dois se apresentam como pares de Aquiles; neste trecho do poema, ele age, como o troiano e o trácio, como inimigo dos povos gregos; conforme citamos, André Malta destaca o modo como Aquiles não apenas se identifica com aqueles que são representados como estultos, como também esses estultos são os "estultos inimigos"; em outras palavras, o Pelida, em sua pretensa astúcia, crê ir contra os interesses dos aqueus, como fazem os inimigos troianos, quando na realidade vai também contra si mesmo – daí a morte de Pátroclo, anunciaçãon de sua própria morte.

De fato, se temos, de um lado, Odisseu e Diomedes atuando no campo da *mêtis* e a favor do grupo que eles integram, temos, por outro, Dólon e Reso, que, pela estultice e soberbia, se aproximam da figura de Aquiles e se afastam da representação positiva da dupla aqueia. Odisseu e Diomedes, astutos, vêem as coisas como elas são, e Dólon, Reso e Aquiles têm apenas uma apreensão parcial dos fatos, vendo as coisas não como elas são, mas como elas lhe parecem ser.

Quanto à *Ilíada*, portanto, essa é a nossa conclusão: o que encontramos lá é um combate de astúcias, a astúcia grega, de um lado, representada por Odisseu e Diomedes, e a astúcia estulta dos troianos, representada na figura de Dólon. Enquanto os gregos se mostram vigilantes[104], prudentes[105], preocupados com a obtenção do bem comum e da conseqüente glória (*kléos*)[106] e realizam as suas ações

---

[104] *Il* X , v. 1-4
Os outros comandantes dos Aqueus dormiram junto das naus
durante toda a noite, tomados pelo sono suave.
Mas ao Atrida Agamémnon, pastor do povo, o doce sono
não tomava, pois estava dilacerado por muitas coisas na mente.(...)

Il X, v. 180-182
Depois que se imiscuíram no meio dos sentinelas reunidos
não encontraram os comandantes dos sentinelas a dormir,
mas todos estavam sentados com as suas armas, acordados.

Il X, v. 192-193
Desta maneira, queridos filhos, mantende a vigília! Que de ninguém
o sono se apodere, para não proporcionarmos alegria aos inimigos!

[105] *Il* X, v. 220-226
"Nestor, o meu coração e o meu espírito orgulhoso
incitam-me a entrar no acampamento aqui perto dos inimigos,
os Troianos. Porém se outro homem comigo viesse,
maior seria o apoio e também maior a audácia.
Quando dois se põe a caminho, um discerne antes do outro
o que é mais proveitoso; ao passo que quando é só um
a discernir, curto é o pensamento e ténue a astúcia."

Il X, v. 242-251
"Se me ordenais que eu escolha o companheiro,
como me esqueceria eu do divino Ulisses,
cujo coração e espírito orgulhoso o exaltam
em todos os esforços e estima-o Palas Atena?
Se ele me seguisse, até do fogo ardente
regressaríamos, pois superior é ele no entendimento."
A ele deu resposta o sofredor e divino Ulisses:
"Tidida, não me louves nem repreendas em demasia.
Dizes coisas entre os Argivos que eles já sabem.
Mas vamos! Pois a noite se esvai e a aurora se aproxima; (...)"

[106] *Il* X, v-204-213
"Amigos, será que não há nenhum homem que confie
em seu espírito audacioso para entre os magnânimos Troianos
se infiltrar? Poderia caso tomar algum dos inimigos
que ficou para trás, ou ouvir algum rumor entre os Troianos –
que conselhos trocam entre si, se hão-de ficar onde estão,
afastados das naus, ou se hão-de regressar à cidade,
uma vez que já deixaram os Aqueus na mó de baixo.

com o aval divino da deusa Atena[107], Dólon se mostra soberbo, preocupado apenas com os presentes que ganharia por realizar a expedição, cobiçando os cavalos de Aquiles (v.302-327), excesso do qual Odisseu ri, dizendo a Dólon que ele desejava cavalos que jamais conseguiria domar (v. 401-405)! Além disso, na cena da emboscada propriamente dita, quando a dupla se encontra com Dólon, enquanto Odisseu e Diomedes avançavam cautelosamente escondendo-se pela noite, Dólon avança insensatamente (ἀφραδίῃσιν) correndo pela estrada, presa fácil para os atentos olhos aqueus, que permitem que o troiano passe por eles para que então, surgindo por detrás de Dólon, este esteja encurralado entre os dois e as naus gregas, sem opção de fuga. Há, ainda, a narração do momento em que Diomedes atira a sua lança não para matr o inimigo, mas sim para provocar nele o temor suficiente para que ele pare de correr: a lança passa rente ao ombro e logo (v.374- 6) Dólon, todo em pânico, põe-se a tiritar, com os dentes batendo na boca, verde de medo. Ele implora por sua vida, culpa Heitor por tê-lo persuadido a meter-se em tal empreitada e, sem que os aqueus tenham que fazer muitas perguntas, fornece uma série de informações que culminam na morte de Reso. Vale lembrar que os aqueus nem sabiam da chegada do trácio a Troia.

Tudo isto ele poderia saber e de novo regressar para nós
incólume. Grande seria sob o céu o seu renome
entre todos os homens, e sua seria uma dádiva honrosa."

Il X, v.39-41
"(...) No entanto, tenho um grande receio que nenhum aceite a incumbência
de como espião se infiltrar sozinho entre homens inimigos,
durante a noite ambrosial. Teria de ter tal homem um ânimo audaz."

[107] (v. 274-276)
Como portento Palas Atena lhes enviou do lado direito
uma graça, perto do caminho; não a viram com os olhos
no negrume da noite, mas ouviram-na chamar.

O que vemos na *Ilíada*, portanto, não é uma astúcia monolítica, mas o embate de duas astúcias: a dos gregos é heroica, e a dos troianos, anti-heroica. Triunfa a astúcia heroica, prudente, realizada para a obtenção do bem comum e da decorrente glória dos seus realizadores, Odisseu e Diomedes - a *mêtis* patrocinada pela deusa da *mêtis*, filha da própria *Mêtis*.

Em *Reso*, mais uma vez destaca-se a forte ligação que se apresenta entre Odisseu e astúcia: o herói é citado apenas como o astucioso, ladino; todas as façanhas narradas sobre ele são atos de dolo; embora Diomedes tenha assumido a responsabilidade de matar Reso, é a Odisseu que culpam os inimigos, e a Atena, sua protetora, que organizara toda a ação.

A caracterização de Odisseu e de suas astúcias, segundo a fala dos troianos em toda a tragédia, é fortemente negativa. Claro, eles falam do inimigo que tantos dolos já lhes infligiu a ponto de parecer querer zombar deles através de suas ousadas investidas. Mas falam também do conceito de astúcia de maneira mais abrangente, de atos de ocultamento e disfarce, que são renegados por Reso e por Heitor[108].

O caráter pejorativo da astúcia na tragédia é a decorrência natural do ponto de vista narrativo da mesma: não apenas o campo troiano, mas o campo troiano segundo a perspectiva de heróis como Heitor e Reso, cada qual, segundo demonstrado nos capítulos anteriores, em certa medida apresentado como duplo de Aquiles. O embate é de inimigos, gregos x troianos, sim, mas também de *êthos*,

[108] Embora Heitor mostre-se mais maleável quanto ao julgamento desses atos, na medida em que foi persuadido e concordou em enviar um espião ao campo inimigo, também ele claramente renega os atos astuciosos.

mêtis x *bíe*. Naturalmente o herói grego e astucioso não será bem visto pelos seus oponentes.

O histórico de derrotas troianas pela força da astúcia grega certamente explica as falas de Heitor; devemos lembrar que em termos de eficiência e eficácia, Heitor cita Odisseu como par de Ájax e Diomedes, não pondo em momento algum o seu valor heroico em cheque. As falas da Musa são a lamentação da mãe que perdeu o filho – ela clama por justa punição a Odisseu, mas reconhece que a culpa da morte de seu único filho é de Atena. O Coro é ambíguo quanto a Odisseu: por vezes repete as falas de Heitor, mas após a morte de Reso deixa escapar o elogio ao versátil inimigo. Resta Reso, e sua dura fala sobre os homens que se valem de ocultamentos, e não da excelência guerreira medida *katà stóma*. A fala de Reso é, sem dúvida, cabal; não há pior julgamento moral dos atos astuciosos do que aquele apresentado pelo rei trácio. Seria a coroação perfeita do sepultamento do valor da astúcia que estaria presente nesta tragédia?

A ideia parece coerente. Ora, na *Ilíada* e na *Odisseia*, embora Odisseu seja a personagem dos dolos, ele é, via de regra, herói de muitas honras, representado sob um viés positivo. Conforme elucidado na discussão sobre a conotação do termo *dólos* apresentada no primeiro capítulo sobre Odisseu, este é o termo que mais o define em Homero, tanto segundo o olhar das demais personagens como do próprio herói, e essa palavra não tem, de antemão, conotação negativa; é o que destaca também W. B. Stanford (1963: 13) sobre a dolosa personagem em Homero:

> In every case the speaker´s tone is not derogatory, the word used for ‘devices’, *doloi*, being neutral in force. To become derogatory it needs a pejorative epithet. The significant fact is that Odysseus´s wiliness is admitted, though not illustrated, as freely in the *Iliad* as in the *Odyssey*.

Essa caracterização homérica, no entanto, não se repete nas tragédias. O mesmo W. B. Stanford, preocupado em traçar os caminhos da figura mítica de Odisseu na Literatura, destaca que já entre os líricos gregos pode-se notar uma hostilidade crescente em relação à figura do filho de Laertes (notadamente na voz de Píndaro), embora ainda fosse possível encontrar alguns defensores dele, como Alcidamas e Antístenes, por exemplo. Quando chegamos nas tragédias, o panorama tende a ser mais pejorativo ainda: Stanford (1963: 102) intitula "The Stage Villain" seu capítulo sobre Odisseu nas peças do período clássico, conforme destacamos em nosso Prefácio.

É difícil fazer qualquer afirmação mais firme sobre qual seria a caracterização predominante do herói nas obras de Ésquilo, pois ele não participa de nenhuma das sete que chegaram aos nossos dias. Existe uma única referência a ele em *Agamêmnon*, vv. 841-842; estamos no terceiro episódio, na fala do próprio Agamêmnon:

> Só Odisseu, que invito navegou,
> Foi sob o jugo o meu pronto parceiro
> [Trad. Jaa Torrano]

Nessa curta passagem, nossa visão de Odisseu depende da visão que temos de Agamêmnon: se interpretarmos que Ésquilo aqui colocava o Atrida de modo favorável, destacando-o como bom e sábio líder, a apreensão da figura de Odisseu também seria positiva; há, no entanto, a possibilidade da latente ironia por parte do tragediógrafo, de colocar na boca daquele que está sendo enganado por sua própria esposa, o julgamento que ele possui de uma outra pessoa, que, nesse caso, não teria nenhuma credibilidade: ele estaria apenas dando uma amostra de sua incapacidade de discernir entre amigos e inimigos. Stanford (1963: 261) mostra-se inclinado a

seguir a segunda possibilidade de interpretação, enquanto Torrano (2004: 60) simpatiza com a primeira:

> O rei também pode observar em seu convívio uma honrosa exceção dessa predominância [dos que privilegiam a aparência antepondo-a ao que sentem e são]: Odisseu se mostrou ao rei como "pronto parceiro" (*hetoîmos... seiraphóros, A.* 842), onde "pronto" significa "verdadeiro" (*hetoîmos*, *A.* 842) e "verdadeiro" implica o sentido de "o com justiça" (*tòn te dikaíos*, v. 808).

Ainda que interpretemos de uma ou de outra maneira essa curta passagem, dois versos não são suficientes para determinar qual a imagem de uma personagem nas mãos de determinado autor. Sabemos, pelos fragmentos e notícias obtidos, que Odisseu provavelmente era personagem de destaque em sete obras de Ésquilo. Em uma dessas tragédias, a que narraria a disputa de Odisseu e Ájax pelas armas de Aquiles, Stanford (1963: 103) nos conta que, a julgar pelos fragmentos que nos chegaram, aparentemente Ésquilo estava ao lado de Píndaro em sua predileção pelo vigoroso filho de Télamon. É nessa tragédia, inclusive, que está a primeira referência que possuímos à lenda segundo a qual Odisseu não seria filho de Laertes, mas sim de Sísifo, astuto malevolente de Corinto, que teria escapado do Hades por meio da *mêtis*.

A opção de Ésquilo por citar Odisseu como filho de Sísifo, não de Laértes, é um indício da crescente hostilidade à figura de Odisseu, já que, segundo a tradição, Sísifo era ainda mais astucioso que Autólico, sendo capaz mesmo de superá-lo nesse quesito, e sua reputação era, via de regra, má. Stanford (1963: 103) afirma:

> He [Sisyphus] was the sinister villain of early Greek mythology, while Autolycus was apparently more the cheerful rogue. If Sisyphus had really been Odysseus father, Odysseus would have inherited a double portion od deceitfulness; and, since mythical genealogies are often symbolical rather than

> quasi-historical, this would have meant that he himself was doubly unscrupulous and vicious.

Tanto nos fragmentos dessa tragédia como nos de outras, parece que a seleção de fatos da tradição escolhidos por Ésquilo não transparece grande simpatia do tragediógrafo por Odisseu[109]. Mas é mais fácil fazer afirmações a partir de Sófocles, onde temos a primeira aparição de Odisseu dentre as tragédias hoje existentes: *Ájax* é a peça mais antiga que temos a leva ao palco o nosso herói atípico.

No capítulo anterior mencionaram-se um pouco *Ájax* e algumas interpretações sobre o papel de Atena nessa tragédia. Agora o foco é Odisseu: Sófocles põe em cena, na abertura da peça, um herói extremamente cauteloso, que teme ser visto por Ájax e que, portanto, pede a Atena que ela não o atraia para fora de sua tenda. A primeira questão que se põe é: seria esse um ato de covardia, de falta de valor heroico por parte de Odisseu?

Para Stanford, "It can hardly be called cowardice that Odysseus wants to avoid this raving maniac with his tremendous strength" (1963, pág. 105). A análise de Francisco Murari Pires (2006: 68-69) caminha na mesma direção, quando ele analisa os vv. 81-82 de *Ájax*, onde Atena fala para Odisseu sobre a demência do herói que dá nome à peça:

> Pois, essa é a mudança, a realidade nova: tem-se ainda um homem, ainda Ájax, ainda inimigo de Odisseu, mas agora louco. E qual loucura? Um Ájax tomado por essa singular mania furiosa de massacrar chefes argivos, a assim desafogar, vingativo, todo o ódio rancoroso que lhes votava, especialmente aos Atridas e a Odisseu, principais causadores de sua desonrosa privação das armas de Aquiles! Então, da parte de Odisseu, justa cautela de homem prudente, pois a que risco o induzia a via do defrontamentocom Ájax, o insano inimigo, proposta por

[109] Para uma rápida análise de fragmentos de outras peças de Ésquilo, ver Stanford, 1963, pp. 103-104.

> Atena? Deparar-se, frente a frente, com tal inimigo agora tomado por essa singular mania assassina!(...)
> Não é, pois, à toa que Odisseu recuse a solução dessa via por que Atena intenta proporcionar-lhe a comprovação cognitiva da verdade que finaliza sua missão heróica.

Flávio Ribeiro de Oliveira (2008: 14) também não acredita que a cautela do Laercida esteja relacionada a algum tipo de falta de coragem. Antes, explica essa postura do herói nos seguintes termos:

> Bem diversa [da postura de Ájax] é a postura de Odisseu que, modestamente, se recusa a zombar do adversário decaído (versos 79-80) e se apiada dele, ainda que seja seu inimigo (v.121-2). Odisseu não se dispõe a escarnecer Aias porque antes de enxergar nele apenas um inimigo, considera a condição humana de que ambos compartilham e compreende a fragilidade dessa condição. (...)

Oliveira (2008: 17) esclarece que o que diferencia a postura de Odisseu daquela de Atena é que a deusa sabe que nunca padecerá da mesma sorte de Ájax, enquanto Odisseu, pela sua condição mortal, sabe, pelo contrário, que um dia poderá se encontrar em uma situação semelhante à dele.

> A sábia modéstia de Odisseu não é desinteressada bondade cristã, mas tem inequívoco sentido prático: ele sabe que é mortal e que pode padecer da mesma sorte, sabe que é fraco e inferior aos deuses e que se deve manter prudente, sem excesso de confiança, se não quiser cair como caiu Aias. O homem nunca sabe se cairá nem quando cairá.

Para ele, do início ao fim da tragédia, Odisseu se manteve moralmente correto, pio, humilde: ético. Stanford, por sua vez, embora não interprete como covarde a atitude de Odisseu na primeira cena, não deixa de reconhecer nela o que ele chama de "Autolycan flavour" (1963, pág. 105), que constrastaria, ainda que sutilmente, com o final da tragédia:

> When Odysseus modestly asks to be allowed to share in Ajax´s funeral rites, Teucer courteously refuses. Odysseus quietly

> accepts his decision and withdraws. The play ends with preparations for the obsequies.
> The impression left of Odysseus in the end is of a magnanimous, compassionate, modest hero, who retains both the tactfulness and the self restraint of his Homeric archetype. If his appearance in the opening scenes of the play suggest his Autolycan nature, his conduct in the last scene is as noble as anything in his Homeric career.

Stanford (1963: 107) apresenta tanto interpretações segundo as quais Ájax seria o grande herói da tragédia e Odisseu, embora não fosse um clássico "vilão", desempenharia, em certa medida, esse papel, como interpretações segundo as quais Odisseu seria o grande herói, simbolizando "a philanthropic understanding of human destiny and a consciousness of the ultimate solidarity of men in face of the inevitable doom of death". A dificuldade de Stanford, no entanto, é harmonizar a postura de Odisseu no início da peça com a do final: se Sófocles queria desenhar um Odisseu tão nobre no final, por que não fazer uma cena inicial em que Odisseu aparecesse de maneira mais honrosa?

Stanford resolve a questão dizendo que Sófocles estava fazendo uma concessão ao preconceito anti-Odisseu da época. Mas o fato é que esse problema só existe para Stanford porque ele não acredita que a postura de Odisseu na primeira cena esteja livre de qualquer suspeita no campo moral; embora ele não julgue que a postura de Odisseu seja covarde, ele não parece estar plenamente convencido de que não haja qualquer conotação negativa na cautela do herói. Se, no entanto, seguirmos as interpretações de F. M. Pires ou de F. R. de Oliveira, ambas apresentadas acima, o problema apontado por Stanford mostra-se falso: seja por uma lógica óbvia imposta pela racionalidade que aconselha a um perseguido não postar-se diante de seu perseguidor, completamente dominado pelo ódio e em estado de demência, seja por um profundo entendimento da condição humana que lhe inspira respeito e

piedade, Sófocles põe em cena um Odisseu consciente, cidadão, que contrasta tanto com o Ájax demente quanto com os egoístas Atridas da peça.

Aproximadamente quarenta anos separam esse retrato sofocleano de Odisseu de um outro: aquele que encontramos em *Filoctetes*. Stanford (1963: 109) é categórico:

> There is no ambiguity about the ethics of Odysseus's conduct here. From beginning to end he is undoubtedly the villain, though opinions may vary about the degree of his villainy. Each development in the play reveals a fresh depravity in his character.

Fernando Brandão dos Santos (2008: 14-5), na introdução que faz a sua tradução da tragédia, põe a questão nos seguintes termos:

> Filoctetes tem aquele traço de caráter que Bernard Knox apontou como definidor do herói sofocleano: ele se recusa terminantemente a ceder. (...) *Filoctetes* é uma peça que discute estratégias de persuasão e suas relações com a fraude e com o emprego da coação física. (...) Odisseu, em particular, é uma personagem de atualidade desconcertante. Ele representa o homem político que, pragmaticamente, empregará todos os meios a seu dispor para obter os resultados que almeja. Assim, o Odisseu de Sófocles prefigura o princípio maquiavélico de autonomia da ação política com relação aos valores morais. Para atingir seus objetivos (levar Filoctetes a Tróia), não hesitará em recorrer à mentira e à violência. Neoptólemo, por outro lado, é jovem e inexperiente. Ao contrário de Odisseu, tem boa índole e quer subordinar suas ações a princípios morais. A astúcia de Odisseu é alheia a sua *phýsis*. Se não fosse um anacronismo, poderíamos dizer que é um idealista.

Essa caracterização de Odisseu como o "homem político" já havia sido traçada por Nussbaum em 1976 e publicada em Bloom (1991: 204):

> I would like to argue that Sophocles portrays Odysseus as a man who accords ultimate value to states of affairs, and, specifically, to the state of affairs which seems to represent the greatest possible good of all citizens. He gives his approval to any action which he believes will best promote the general welfare, and resists the argument that there are certain actions

> which should not be done by an agent because of his character and principles, decrying this view as a form of squeamishness.

Se o objetivo de Odisseu é o bem coletivo, que caracteriza o *kléos*, e se em *Filoctetes* o instrumento para conseguir esse bem é a persuasão, posto que é preciso convencer alguém de fazer alguma coisa, cabe questionar o que, exatamente, significa πείθω dentro do pensamento grego. A persuasão está na esfera da força ou da astúcia, e por quê?

Segundo Buxton (1982: 58), a principal polaridade sobre *peítho* opõe este conceito ao de *bíe*, força. Ele argumenta:

> It will be recalled how in Lysias' *Funeral Oration* (18-19) *peitho* is represented as a characteristic which distinguishes men from (violent) beasts; whereas in Plato's *Kriton* the use of *peitho* is applauded, while that of *bia* is argued to be morally reprehensible. In these cases as in many others, *peitho* is a mark of civilazed, *bia* of uncivilized behaviour.[110]

Nessa primeira polaridade, portanto, a persuasão é apresentada como característica de uma dada conduta dentro de uma comunidade civilizada, e a força, a brutalidade, caracteriza a conduta oposta, não civilizada. Isso explica o paralelismo traçado por Buxton (1982: 59) entre as oposições *peítho* – *bía* e *nómos* – ausência de *nómos*. Embora o conceito de *nómos* esteja longe de ser simples, ele determina, em sua camada mais essencial, o costume, a conduta, a maneira de agir, e, partir daí, o costume com força de lei, a regra, a norma – ou seja, ele está dentro e, em certo sentigo, rege aquilo que podemos considerar "sociedade civilizada".

[110] Para Hesíodo, em *Os Trabalhos e os Dias*, vv. 274- 279, é a *díke*, justiça, que distingue os homens dos animais. Deve-se levar em conta que Hesíodo, aqui, está preocupado com o conceito de Justiça, daí, provavelmente, a escolha de *díke* para ser o elemento diferenciador existente entre homens e animais. É importante notar, no entanto, a ligação existente, em diversos textos antigos, entre os conceitos *peítho* – *nómos* – *díke*. Para uma análise mais detalhada desses textos e um estudo sobre a ligação entre esses conceitos ver Buxton, 1982, p. 58-63. Ele sintetiza a questão construindo as seguintes oposições paralelas: gregos x bárbaros = humano x animal = *peítho* x *bíe*.

Que *peítho* se opõe à *bíe* parece estar bem estabelecido. Pode-se dizer, por analogia, que se *peítho* é oposto a *bíe* e *mêtis* também é oposta a *bía*, portanto *mêtis* e *peítho* são conceitos que se aproximam?

Dentro do pensamento antigo, *dólos*, termo do âmbito astucioso, também pode formar um par de oposições com *peítho*. Nesse caso, no entanto, a oposição é muito mais ambígua que no anterior, pois às vezes *peítho* e *dólos* são usados não como opostos, mas sim designando a mesma coisa. É aí que voltamos ao *Filoctetes*, e a Buxton (1982: 65):

> In Sophokles' *Philoktetes*, the discussion between Odysseus and Neoptolemos about *how* Philoktetes is to be won over so that he will go to Troy is conducted in terms of a choice between *peitho*, *bia* and *dolos*. *Bia* simply means the use of brute force; *dolos* means lying and deception; *peitho* means putting one´s cards on the table openly and trying to *convince* Philoctetes that going to Troy is best.

Quando oposto a *peítho*, o termo *dólos*, que, sozinho, é neutro, ganha, imediatamente, uma camada de subversão. Ele é a omissão, a mentira, o jogo perturbador de palavras que, antes de expôr os fatos, mascara-os. Em *Filoctetes*, a tentativa inicial, de dolo, acaba perdendo lugar para a persuasão direta, através da clara exposição dos argumentos[111].

Nem sempre, contudo, *peítho* se opõe a *dólos*. Em *Coéforas*, de Ésquilo, por exemplo, no verso 726, a persuasão é invocada como *dolía* (Πειθὼ δολίαν,

[111] Algumas tentativas de engano com presença de termos como *apáte*, *dólos* ou outros relacionados nos versos: 929, 949, 1111,1112, 1136; *peítho* em oposição a *dólos* nos versos 1278-1279; Filoctetes, no entanto, confunde essa *peítho* com mais um *dólos* (v.1288). Os versos 101-102, no início da peça, já trazem a oposição de dolo e persuasão, quando Odisseu diz a Neoptólemo que ele deve agarrar Filoctetes através da astúcia e ele lhe pergunta por que é preferível levá-lo pela astúcia em vez de convencê-lo.

"Persuasão dolosa", trad. Jaa Torrano). Segundo Buxton (1982: 65), esse está longe de ser o único exemplo no qual os dois conceitos de confundem.

Assim, dependendo do contexto, persuasão pode se opor à ideia de dolo, casos nos quais aquele conceito representa a franqueza do *lógos* que convence por sua pertinência e este, a dualidade do *lógos* traiçoeiro, das palavras enganosas. Mas, em outros casos, as duas ideias podem vir unidas; nessas ocasiões, *peítho* "can have another face, which retains the seductiveness of its twin, but uses that seductiveness to put the values of the polis in jeopardy. So far from being opposed to dolos, this peitho may become virtually indistinguishable from it". (Buxton, 1982, p. 65).

Temos, portanto, que, quando *dólos* e *peítho* se opõem, o *status* daquele é negativo e desta, positivo. E Odisseu é quem, na peça em que esses dois termos se opõem, defende e representa o *dólos*. Sua caracterização durante a peça não podia ser pior: de uma covardice insinuada, no início da peça, ao que Stanford chama de uma "corrupção" metódica de Neoptólemo (Stanford, 1963, 108); e não é só isso. Stanford (1963: 109) analisa:

> Various incidental remarks in the play help to vilify Odysseus. He does not care what infamies are spoken of him provided he wins his case (vv. 64-6, 607). He had, indeed, already shown this attitude in his argument with Agamemnon in Ajax. But the comparison only illustrates how a difference of context can alter ethical values. There his motive was honourable and his disregard of Agamemnon's uncomplimentary deduction admirable. Here we detest both the motive and the means.

Dois comentários devem ser tecidos. Em primeiro lugar está a questão do homem político que Odisseu representa; o objetivo de Odisseu com todos os seus *dóloi* contra Filoctetes é um único, e está textualmente nos versos 108-113 da tragédia:

> N: E não julgas vergonhoso (αισχρὸν) dizer mentiras?
> Od: Não, se a mentira traz a salvação.
> N: Então, com que cara alguém ousa proclamar isso?
> Od: Quando se faz algo para lucro (κέρδος), não convém hesitar.
> N: Que lucro é o meu que ele vá a Troia?
> Od: Só este arco captura Tróia.
> [Trad. Fernando Brandão dos Santos]

O objetivo é levar o arco a Troia, para que ela possa ser capturada; a captura de Troia é um bem a todos os gregos, portanto é um bem comum, público; temos a versão antiga do famigerado preceito maquiavélico, "os fins justificam os meios". Qual é a diferença desse bem comum para aquele que analisamos na Doloneia? Stanford (1963: 110) aponta:

> One plea can be made in justification of Odysseus's conduct: he is acting *pro bono publico*. The bow of Philoctetes is necessary for the conquest of Troy. But it is not implied that the bow could not have been procured by more honorable means. Besides, when Odysseus talks of victory here he obviously values his own personal success as much as the success of the Greek campaign, in a manner that contrasts strongly with his Homeric quality of sinking his own interests in the commom cause.

De Homero mantém-se apenas o fato de que há um lucro para a comunidade, todo o resto está modificado. Ainda assim, no entanto, há de se fazer uma ressalva, na forma do segundo comentário referente à caracterização de Odisseu em *Filoctetes*: ele representa, quase que como uma caricatura, o movimento sofista que ganhava espaço no século V a.C. É o que destaca Fernando Brandão dos Santos (2008: 32):

> De fato, seu papel em defender a qualquer custo a armada grega através de um sóphisma, um plano arquitetado para enganar com palavras e roubar as armas de Filoctetes, é levado até o fim da peça. Mas enxergar em Odisseu apenas um vilão da peça poderia fazer-nos perder certos matizes com que Sófocles traçou a ação desta personagem na trama da peça. O que se coloca em jogo com uma personagem atualizada e associada

> sem dúvida à idéia de que se fazia de um sofista no século V a.C. é uma discussão sobre a sociedade ateniense.

A "corrupção" que Odisseu tenta operar em Neoptólemo é um clássico exemplo de sedução mental, é o que diz Stanford (1963: 110), e brinca: "Sophocles remained optmistic enough to represent it as having failed in the end".

O mais importante desse muito sucinto comentário sobre *Ájax* e *Filoctetes* é notar como um mesmo autor, Sófocles, pode escrever duas obras com uma mesma personagem, mas valendo-se de aspectos completamente diferentes da tradição mítica que forma essa mesma personagem, criando, assim, dois Odisseus, um para uma de suas peças, outro para outra. Em ambas o herói é *sophós*, possui *mêtis*, mas a representação desse herói e desses conceitos é muito diferente em cada uma das duas obras. Em *Ájax* ele precisava de um Odisseu, em *Filoctetes*, de outro. Os propósitos dramáticos eram diferentes. Isso ilustra como a figura de Odisseu é múltipla; mas, ao mesmo tempo, o fato de quarenta anos separarem uma peça de outra podem sim ser um indício da crescente hostilidade com a qual a figura de Odisseu passou a ser encarada a partir do fim do período arcaico. E, se no Ésquilo que nos resta ele é mais que nada ausente, e em Sófocles, ambivalente, em Eurípides não há clemência que salve sua reputação. Após citar *Hécuba* e *Ifigênia em Aulis*, entre outras, Stanford (1963: 116) analisa:

> Euripides personally disliked the character of Odysseus as he saw it. What most repelled Euripides, apparently, was Odysseus's inhumanity in his treatment of the weak, no matter how much the doctrine of the greater good of the greater number seemed to justify it.

Não apenas Eurípides faz parte da crescente hostilidade sofrida pela figura mítica de Odisseu como ele influenciou em muito essa tendência, e as adaptações que Sêneca, por exemplo, fez de algumas das tragédias euripidianas sem dúvida

reforçaram ainda mais essa influência. Embora Píndaro, Sófocles e outros tenham contribuído, "it was Euripides who most successfully enlisted the deeper feelings of his own contemporaries and of posterity against the grandson of Autolycus and favourite of Athene". (Stanford, 1963, p. 117).

Se essa análise que fizemos aqui demonstra como o conceito de astúcia e, com ele, o *status* da figura de Odisseu foi, do arcaico ao clássico, do épico ao trágico, perdendo cada vez mais espaço, como, então, explicar que *Reso*, a tragédia que teria tudo para sepultar, de uma vez por todas, qualquer tipo de elogio à astúcia, faz com que Reso morra pelas mãos de Odisseu, o astucioso de quem o rei trácio desdenha nos piores termos possíveis? Qual é o efeito que esperamos quando o crítico feroz de um conceito é morto pela perfeita execução de um ato desse mesmo conceito? O herói que para Reso é sem valor, merecedor das piores penas e de morte desonrosa, é o mesmo que o faz perecer igualmente sem glória. Que crítica à astúcia se pode tirar dessa aparente incongruência, construída, possivelmente, por um autor cuja tendência, pela notícia que nos chegou, é de renegar a astúcia e o herói que melhor a representa?

Considerar que o triunfo de Odisseu sobre Reso representa a vitória da astúcia sobre a força, invalidando todas as referências negativas da *mêtis* angariadas ao longo da trama seria desconsiderar toda a estrutura da peça; a vitória da *mêtis* se dá somente devido à participação da deusa Atena. Força e astúcia se mostram igualmente ineficazes quando não há a interferência do plano divino; não é uma qualidade inerente à *mêtis* do plano humano que faz com que este conceito triunfe, embora, claro, Odisseu tenha executado seu papel na morte de Reso com perfeição.

Quando o tragediógrafo escolheu retratar o mito de Reso, já estavam definidas quais personagens sairiam vencedoras, e quais pereceriam. Tendo esse mito como matéria bruta, ele poderia ter modelado a excelência do ato astucioso, exaltando-o. Mas não é isso que ele faz. Colocando crítica sobre crítica ao âmbito do engenho e à personagem-chave da trama ardilosa, o autor constrói uma vitória cuja amargura é coroada pelo lamento desesperado da Musa. Se na Doloneia há duas astúcias, e uma, heroica, triunfa sobre a outra, anti-heroica, em Reso há, mais do que o confronto de duas astúcias (a troiana e a aqueia), o confronto de dois modelos de conduta, dois *êthos* opostos, e aqui o tragediógrafo faz a grande inversão: não é a conduta descrita como heroica que triunfa, mas sim a anti-heroica. Paduano (1973: 23) verbaliza:

> Qui dunque l'ironia tragica non solo capovolge la volontà di Reso, transformando il potenziale sconfitto nel reale vincitore, ma investe il giudizio dato da Reso: proprio la dimensione umana qui cosí apertamente disprezzata è la protagonista vittoriosa del dramma.

Aí está a grande ironia da peça: ao triunfar a astúcia claramente negativa sobre o valor guerreiro exaltado, antes de se elevar o *status* da *mêtis*, contradizendo o que antes haviam dito as personagens da peça, aponta-se mais uma vez para o humano e sua limitada condição, onde os valores morais perderam sua importância; não há mais *díke*. É o desiludido olhar pessimista de um autor que constata que o destino pertence ao divino, nenhum esforço humano é capaz de sobrepor-se a essa regra: a heroicidade não é fator determinante para o sucesso, nem o seu oposto, para o fracasso.

TRADUÇÃO

NOTÍCIAS DOS MANUSCRITOS

Cinco são os manuscritos geralmente levados em consideração por quem queira estabelecer uma edição desta tragédia. Um deles, o *Vaticanus graecus 909* (V), data de 1260 e contém, além de *Reso*, outras oito tragédias das dez "escolhidas". O principal problema deste papiro são as lacunas em trechos importantes da peça. Outro manuscrito, o *Laurentianus XXXI, 10* (O), de 1175, traz oito peças de Eurípides, entre as quais *Reso*, mas o texto desta tragédia é interrompido no v. 714.

A partir daí, os manuscritos são de três testemunhos:

1) O *Laurentianus XXXII, 2* (L), datado do início do século XIV, contém *Reso* inteiro, elaborado por Nicolas Triclinius e corrigido posteriormente algumas vezes por seu irmão, Démétrius Triclinius.
2) O *Vaticanus Palatinus graecus 287* (P), provavelmente um pouco posterior ao manuscrito citado acima, contém doze tragédias euripidianas, entre as quais *Reso*.
3) O *Londinensis British Museum Harleianus 5743* (Q), proveniente de c. 1500, traz *Reso* situado entre *Alceste* e *As Troianas*.

As relações entre essas transcrições ainda são obscuras; aparentemente, V e O pertencem à mesma família de manuscritos. Apesar das similaridades, Jouan, na edição que fez do texto para a publicação pela editora Les Belles Lettres, prefere as lições de O às de V, quando elas diferem. LPQ, os últimos três manuscritos, são considerados por muitos como manuscritos de uma mesma família. Zuntz, citado

por Jouan (2004: LXXIII), no entanto, acredita que Q é de uma família diferente, e importantíssimo para qualquer editor de *Reso*.

PERSONAGENS

C: CORO DE VIGIAS

H: HEITOR

E: ENÉAS

D: DÓLON

M: MENSAGEIRO (CAMPONÊS)

R: RESO

OD: ODISSEU

DI: DIOMEDES

AT: ATENA

AL: ALEXANDRE (PÁRIS)

COND: O CONDUTOR DE CAVALOS DE RESO

M: MUSA

RESO

Tradução feita a partir da edição do texto grego de Gilbert Murray, com as modificações sugeridas por Guido Paduano (1991) nos versos 594, 848, 805 e 974.

(*É noite. O coro de guardas entra desordenadamente, aproximando-se da tenda de Heitor*)

CORO: Vai ao leito de Heitor!

Quem, vigilante: algum escudeiro?

Um sentinela do rei?

-Que receba o novo informe

que durante a quarta vigilância noturna

protege todo o exército!

-Ergue a cabeça sustida no braço,

tira a inércia dos olhos gorgônios,

abandona o leito estendido de folhas,

Heitor: convém escutar.

(*Heitor levanta*)

HEITOR: Quem é esse? É voz amiga? Quem é?

Qual o sinal? Manifesta-te!

Quem são esses que, noite afora, dos nossos

leitos se aproximam? Devem falar!

C: Somos vigias do exército.

H: O que trazes com alvoroço?

C: Tem coragem!

H: Tenho coragem.

Não me diga que há uma emboscada noturna?

[C : Não há.] **H:** Pois então por que tu,

as vigias deixadas pra trás, atiças o exército

sem apreender alguma intimação da noite?

Não sabes que perto da lança argiva

nós, armados,

mantemos noturno pouso?

C: Arma tuas mãos! Vamos, *Est.*

Heitor, vamos aos repousos dos aliados,

encoraja-os a tomar a lança, desperta-os.

- Envia amigos ao teu cerco,

que arranjem com rédeas os cavalos.

- Quem irá ao Pantonida,

ou ao filho de Europa, chefe dos lícios?

- Onde estão os regentes de sacrifícios?

- Onde os soberanos dos infantes

e os arqueiros frígios?

- Unam os arcos de chifre com cordas!

H: Anuncias coisas temerosas aos ouvidos,

mas encorajas, e em nada me és claro.

Pois sim! É com o açoite

terrível do Pã Crônio que te assustas? [Então, deixando os postos de vigilância para trás, atiças a tropa.] O que declaras? Que nova

devo afirmar que tu anuncias? Já falaste muito,

mas nada me indicaste com precisão.

C: O exército argivo faz arder suas piras, *Ant.*

Heitor, ao longo de toda a noite,

E as estações dos navios, iluminadas pelas tochas.

À tenda de Agamêmnon se encaminhou toda a tropa

noturna, em tumulto,

levando consigo algum novo

rumor. Antes ainda não havia se agitado assim

o exército que atravessou o mar.

A ti, então, suspeitando o que está prestes a ocorrer,

venho, mensageiro, para que

jamais me tenhas alguma repreensão.

H: Vieste oportunamente, embora anunciando temor.
Tais homens estão prestes a partir em fuga
desta terra, com remo noturno,
escapando de meus olhos: esses fogos noturnos me adulam.
Ó divindade, tu que, agora que prospero, me privas,
como a um leão, de sua presa, antes do exército argivo
em fila, inteiro, perecer na ponta desta lança.
Se os brilhantes do sol não tivessem me impedido,
os fachos de luz, não conteria minha próspera lança
antes de incendiar as naus e ir pelas tendas
matando os aqueus com esta mortífera mão aqui.
E eu estava animado para ir com a lança
na noite e aproveitar o próspero ímpeto do deus
mas os sábios e os divinos adivinhos
me persuadiram a esperar a luz diurna
para então não deixar que restasse aqueu algum na terra.
Mas eles não permanecem para os planos de meus
sacerdotes: na noite um fugitivo é grande e tem força.
Vamos! É preciso ordenar ao exército de uma vez

que tome suas armas à mão e que cesse o sono;

assim, mesmo saltando para suas naus um deles

nas costas será ferido e as escadas da embarcação se inundarão com sangue,

enquanto outros, tomados por amarras bem presas,

aprenderão a cultivar os campos dos frígios.

C: Heitor, te antecipas antes de conhecer o fato:

Os homens, se estão mesmo fugindo, não sabemos com certeza.

H: Que outro motivo faria arder as piras do exército argivo?

C: Não sei... mas é por demais suspeito para minha mente.

H: Tem consciência que temerias tudo, se te apavora isso.

C: Nunca antes os inimigos acenderam tantos fogos.

H: Nem nunca tão vergonhosamente caíram na reviravolta da lança.

C: Tu lograste isso: e o que está porvir agora observa.

H: Contra inimigos minha ordem é simples: armas nas mãos!

C: Mas sim, aí está Eneias, e com muita pressa no pé

avança, alguma nova trazendo para contar aos amigos.

(*Entra Eneias*)

E: Heitor, por que os sentinelas noturnos

vindo pelo exército até teu leito com temor

debatem à noite e o exército se agita?

H: Eneias, cobre da cabeça aos pés o teu corpo com armas.

E: O que há, então? Não me diga que foi anunciado que algum

dolo oculto dos inimigos se posta na escuridão?

H: Fogem os homens, embarcam em suas naus!

E: Que evidência segura poderias dar disso?

H: Fazem arder por toda a noite as tochas, com fogo.

E me parece que não permanecerão até amanhã,

mas que, queimadas as piras, sobre as naus de bancos firmes

em fuga, rumo aos seus lares, partirão desta terra.

E: E tu, com que propósito diante disso armas tuas mãos?

H: Enquanto fogem e saltam sobre as naus

com minha espada os conterei e me imporei, violento.

Pois será uma vergonha para nós, e mais, uma desgraça,

se mesmo com o deus nos dando a oportunidade, sem luta

permitirmos que fujam os inimigos que muito nos desgraçaram.

E: Ah, se fosses bom de conselho como és na ação da mão.

Mas o fato é que um mesmo mortal não tem uma disposição natural

para saber tudo! A cada um cabe um dom:

para ti, lutar, para outros aconselhar belamente.

Te exaltaste pelas tochas com fogo que ouviste

que os aqueus inflamam, e tencionas conduzir o exército,

ultrapassar o fosso, tudo isso já noite adentro!

Ainda que atravesses a escavada profundeza dos fossos,

se não encontrares os inimigos desta terra fugindo,

mas sim encarando tua lança,

tu, se derrotado, não mais retornarás.

Como o exército ultrapassará a paliçada, em retirada?

Como sobre as barragens se lançarão os condutores de carro,

senão destruindo os eixos das rodas?

Tu, ainda que vencedor, terás como oponente o filho de Peleu,

que não te deixará nem lançar fogo às naus,

nem destruir os aqueus como pensas.

Pois é um homem inflamado e se ergue como torre com seu braço.

Vamos! Deixemos o exército, tranquilo, junto aos seus escudos

descansar, fora da fadiga da guerra mortífera;

e um espião dos inimigos – se alguém se voluntariar,
me parece melhor enviar. E se fogem mesmo,
marchando cairemos sobre o exército argivo.
Mas se essa sinalização leva a um dolo qualquer,
sabendo da maquinação inimiga pelo espião,
deliberaremos. Tenho essa opinião, senhor.
C: Isso me parece melhor, nisso pensa, mudando de opinião.
Não gosto do poder trôpego dos generais.
O que seria melhor do que ir um dos jovens, ligeiro,
olheiro de
por que os inimigos
acendem fogo bem dian-
te das proas do porto? **H:** Venceis, já que a todos isso apraz.
Mas vai e acalma os aliados: o exército talvez
se inquiete, ao ouvir de nossa assembleia noturna.
Eu mesmo enviarei aos adversários um espião.
Se descobrirmos qualquer maquinação dos inimigos,
tu escutarás tudo e, estando presente, saberás dos nossos planos.
Mas se lançando-se em fuga partem,

o som da trombeta espera ansioso,

que não esperarei: mas me misturarei com os suportes

das naus, contra o exército argivo, esta noite!

E: Isso, envia imediatamente. Agora pensas com firmeza.

Contigo me verás resistindo, firme, quando for necessário.

(Eneias sai)

H: Qual troiano que está presente à conversa

quer ir às naus dos argivos como espia?

Quem poderia se tornar benfeitor desta terra?

Quem diz que sim? Por certo eu não poderei em tudo

servir a cidade pátria e os aliados.

(Dólon entra)

D: Eu pela pátria lançando-me a este perigo

quero chegar como espia às naus argivas,

e conhecendo todos os planos dos aqueus

retornarei. Nestas condições, mas me incumbo dessa pena.

H: Ao teu nome fazes jus, é certo, e és amigo da tua cidade,

Dólon. Antes já era renomada a casa paterna,

agora em dobro a fazes ainda mais renomada.

D: Deve-se labutar e quem labuta merece

receber um pagamento. Pois a toda empreitada

a vantagem adicionada produz prazer duplo.

H: Sim, e isso é justo, não digo o contrário.

Aponta teu pagamento, exceto minha realeza.

D: Não desejo tua realeza protetora-da-cidade.

H: Tu, então, casa-te e torna-te cunhado dos Priamidas.

D: Nem casar-me com os superiores a mim quero.

H: Há ouro, se solicitares isso como presente.

D: Também há em minha casa. Não nos falta sustento.

H: Então que coisa encerrada em Ílion almejas?

D: Vencidos os aqueus, prometa-me um presente.

H: Darei. Solicita, exceto os líderes das naus.

D: Mata-os! Não peço que detenha sua mão sobre Menelau.

H: Certo não reivindicas apoderar-te do filho de Oileu?

D: Ruins de lavrar são as mãos dos bem-criados.

H: Então de qual dos aqueus vivos queres o resgate?

D: Mas eu já disse: há ouro em minha casa.

H: Mas então tu mesmo virás e tomarás teus despojos.

D: Para os deuses amarra-os em tua casa.

H: Então que coisa maior que essas me solicitarás, como presente?

D: Os cavalos de Aquiles. Devo trabalhar por coisas dignas,

eu que arrisco a vida num lance de dados da divindade.

H: Em verdade neste desejo hípico és-me rival:

Nascidos, imperecíveis, de imperecíveis,

carregam o impetuoso rebento de Peleu.

Após tê-los domado, deu-os o senhor

do mar, Posídon, a Peleu, conforme dizem.

Não voltarei atrás, depois de te incitar a escolher: vou dar a ti

- maior bem de tua casa – o carro de Aquiles.

D: Fico contente. Recebendo-os, afirmo poder ter, entre os frígios,

por minha valentia, a mais bela dádiva.

Não deves invejar-me, há incontáveis outros para ti,

com os quais te deleitarás, por seres o melhor desta terra.

C: Grande o desafio, e grande o que concebes tomar para ti.

Ditoso, sim! Serás, se conseguires.

Este esforço é glorioso, e grande é

ser cunhado de príncipes.

Que a Justiça olhe pelas disposições divinas,

pois as junto aos homens

para ti parecem perfeitas.

D: Devo partir... chegando em minha casa,

com aparato apropriado cobrirei meu corpo,

dali lançarei meus pés às naus dos argivos.

C: Que outra veste terás que não essa?

D: Uma que convenha à missão e a meus passos furtivos.

C: De um homem sábio deve-se algo sábio aprender.

Diz: que indumentária haverá neste corpo?

D: Com couro de lobo o dorso cobrirei

e com a boca aberta da fera a minha cabeça.

Os membros dianteiros às minhas mãos ajustando,

e os de trás aos pés, imitarei o quadrúpede

andar do lobo, despercebido aos inimigos,

acercando-me dos fossos e das proteções das naus:

e quando meus pés tocarem terreno vazio,
como bípede irei: aí está tramado o dolo.
C: Que bem o filho de Maia até lá e de volta
te conduza, Hermes, o senhor dos ladrões!
Tens a missão, só precisas de boa sorte.
D: Vou me salvar sim e, matando Odisseu,
trarei para ti a cabeça – tendo tu prova clara,
poderás dizer que Dólon foi às naus aqueias –
ou a do Tidida. E com mão ensanguentada,
voltarei pra casa antes de a luz tocar a terra.

(Dólon sai)

C: Da Timbra, de Delos, e do templo *Est.*

da Lícia frequentador,

Apolo, ó cabeça divina, vem com seu ar-

co, vem na noite,

torna-te um seguro guia para este homem

em sua missão, e auxilia os Dardanidas,

ó pan-poderoso, que construíste

as antigas muralhas troianas!

Que chegue ao ancoradouro, e os exércitos *Ant.*

da Hélade como espião

atinja, e que possa então retornar e voltar mais uma vez aos al-

tares iliádicos da casa de teu pai.

E que o senhor suba no carro de éguas da Ftia

depois de arrasar o Ares Aqueu,

aquelas que a divindade do mar

deu ao Eácida Peleu.

Já que por sua casa e sua terra ousou ir sozinho *Est.*

examinar a estação das naus. Me encanta

tal audácia. Sim, há escassez

de bons, quando há sombra no oceano

e as ondas tempestam

a cidade. Mas entre os frígios há, há um valente.

Há coragem no comba-

te. Onde está o mísio que despreza

minha aliança?

Qual homem aqueu o matador a pé *Ant.*

ferirá nas tendas, adotando imitação

quadrúpede

de uma fera terrestre? Ah, que arrase Menelau e, matando Agamêmnon,

sua cabeça leve

às mãos de Helena, para que lamente o mau-cunhado,

que para nossa cidade, que para

a terra de Troia veio

com uma frota de mil navios.

(Entra um camponês)

M: Senhor, que no futuro aos meus reis eu seja mensageiro

de boas novas como essas que trago para você ouvir.

H: Sim, há muita rudeza na mente dos campestres!

E agora tu aos soberanos armados

pareces vir falar sobre rebanhos, em momento inoportuno.

Não sabes que em meu palácio ou no trono de meu pai

é onde deves anunciar que os rebanhos estão bem?

M: Rudes nós, pastores, somos. Não o nego.

Mas te trago nada menos que favoráveis novas.

H: Para de falar-me sobre as fortunas dos apriscos!

Temos batalhas e lanças sustidas em nossas mãos!

M: E são essas coisas que vim indicar.

Pois um homem que lidera força inumerável

marcha como amigo teu e aliado desta terra.

H: Deixando o chão de que terra pátria?

M: Da Trácia. É chamado de filho de Estrímon.

H: Disseste que Reso põe seus pés em Troia?

M: Percebeste. Me poupaste de uma fala em dobro.

H: E como ele avança pelas terras férteis do Ida,

desviando-se da trilha e da planície carroçável?

M: Não sei ao certo, mas pode-se imaginar.

À noite não é algo fácil fazer um exército avançar,

ouvindo que as planícies estão cheias de mãos hostis.

Amedrontou a nós, campestres, que no rochedo do Ida

moramos em nossos lares enraizados na terra,

vindo à noite pela mata selvagem.

Com muito barulho o exército trácio, correndo,

marchava. Pelo espanto atordoados, movíamos

os rebanhos ao cume, temendo que chegasse um argivo

para pilhar e destruir teus estábulos,

até que pelos ouvidos linguagem não-helênica

captamos, e nos livramos do medo.

Marchando pelo caminho à frente dos exploradores do rei,

interroguei em trácio com uma saudação:

“Quem é o general, e de quem é chamado filho,

que marcha para a cidade dos filhos de Príamo como aliado?”

E tendo ouvido tudo que ansiava saber,
parei: vejo Reso como um deus
montado nos cavalos e carros trácios.
Áureo colar cercava o pescoço que leva o jugo
dos potros, mais brancos que a neve.
O escudo sobre seus ombros com imagem de ouro
luzia. Uma Górgona - como a sobre a égide da deusa -,
de bronze, ligada às frontes dos cavalos
com muitos sinos, ressoava terror.
A multidão do exército eu não poderia contar nem
pôr em palavras, tão terrível era de se ver!
Inúmeros os da cavalaria, inúmeros os esquadrões dos escudeiros,
inúmeros os arqueiros, inúmeras as tropas
de infantaria ao mesmo tempo, com veste trácia.
Tal é o homem que se apresenta como aliado de Troia:
nem fugindo nem o encarando com a lança
o filho de Peleu será capaz de lhe escapar.
C: Sempre que aos cidadãos favoreçam as divindades,
a circunstância que desce em declive avança para o melhor.

H: Muitos, visto que minha lança prospera

e Zeus nos é favorável, amigos encontrarei.

Mas para nada precisamos deles, que antes

já não pelejavam conosco, quando o Ares impetuoso

destruía as velas desta terra, soprando feroz.

Reso mostrou que tipo de amigo era para Troia.

Chega para o festim, não estando presente quando os caçadores

capturavam o butim nem tomando parte na luta.

C: Corretamente desprezas e és censurador dos amigos.

Mas recebe os que querem socorrer a cidade.

H: Bastamos nós, os que salvam Ílion há tempos.

C: Acreditas que já capturaste os inimigos?

H: Acredito: mostrará a luz do deus que está por vir.

C: Olha o futuro: o deus produz muitas reviravoltas.

H: Odeio socorrer por último aos meus amigos.

Mas, já que ele veio, não como aliado,

mas como hóspede venha à minha mesa hospitaleira.

C: Senhor, repelir aliados é condenável.

M: Só de ser visto já traria medo aos inimigos.

H: Tu bem recomendas, e tu oportunamente observas.

Que o áureo armado (pelas novas do mensageiro),

Reso, se apresente como aliado desta terra!

(Sai o camponês)

C: Adrasteia, filha *Est.*

de Zeus, afasta da minha boca a hostilidade:

indicarei então tudo quanto em minha

alma é agradável dizer.

Chegas, ó filho do rio,

chegas, e te aproximas de um pátio do Zeus da Amizade,

muito bem-vindo, já que tempo levou

para trazer-te a mãe Piérida e o de belas-pon-

tes rio.

Estrímon, o que uma vez da melo- *Ant.*

diosa Musa,

agitado em suas águas,

no ventre virgem fez florescer tua juventude.

Tu como Zeus Revelador

a mim chegas, percorrendo o caminho com as rápidas éguas.

Agora, ó terra pátria, ó Frígia,

com a ajuda do deus agora, o Libertador

Zeus tu podes cantar!

Será que alguma vez de novo a antiga Troia *Est*.
passará o dia todo em bandos liber-
tinos com cantos
de amores, e competições bêbadas
de taças acolhedoras,
enquanto pelo mar os Atridas
para Esparta vão partindo
da costa de Ílion?
Ó amigo, tomara – é meu desejo!,
que com tua mão e tua lança o reali-
zes, e que aí possas regressar a tua casa!

Vem, mostra-te, movendo o escudo trácio *Ant*.
rico em ouro diante dos olhos do Peli-
da, erguendo-o pelo oblíquo
desfiladeiro sobre os eixos do carro, atiçando as éguas
e o dardo de dois dentes sacudindo.
Pois ninguém, defrontando-te,

um dia nas planí-

cies da Hera Argiva fará coro:

Mas esta terra a ele

aniquilado por destino trácio

receberá como caríssimo fardo.

(Reso entra em cena)

- Oh, Oh, ó mega-rei! *Ep.*

Ó Trácia, nutriste

filhote líder de cidades, belo de se ver.

Vê a proteção áurea sobre o corpo,

Escuta também os ruídos tilintantes

junto às argolas ressonantes.

Um deus, ó Troia, um deus, o próprio Ares,

o rebento de Estrímon e da Musa

cantora chegou para te dar ânimo.

R: Saudações, nobre filho de nobre, rei desta terra,

Heitor. Há tempos não te dirijo a palavra.

Alegro-me que estejas prosperando e assediando

as torres dos inimigos. Para destruir contigo

as muralhas me apresento, e para queimar as naus.

H: Filho de mãe melodiosa, uma das Musas,

e do trácio rio Estrímon, gosto de falar

a verdade sempre e não sou homem de natureza dupla.

Há muito, muito tempo, devias ter vindo lutar com esta terra

e, fazendo tua parte, não permitir

que pelos argivos Troia fosse destruída com lança inimiga.

Certamente não dirás que, não sendo chamado pelos amigos,

não vieste, nem ajudaste, nem para cá te voltaste.

Que arauto ou embaixada dos frígios

não foi para te encarregar de socorrer a cidade?

Que adorno de presentes não te enviamos?

Tu, de tua parte, sendo da mesma raça,

e bárbaro nascido de bárbaro, para os helenos nos deste de presente.

Na verdade, a partir de uma realeza pequena grande

rei dos trácios fiz-te, eu, com esta mão,
quando ao redor do Pangeu e da terra dos peônios,
sobre os mais nobres dos trácios caindo frente a frente,
quebrei seus escudeiros, e depois de escravizar o povo,
entreguei-o. Mas, pisando na muita gratidão por essas coisas,
adoentados os amigos, chegas por último em socorro.
Os que são nada para nós em raça
há muito estão aqui: uns em túmulos cobertos de terra
jazem, depois de tombarem - prova não pequena de lealdade à cidade -,
outros na infantaria e ao lado dos carros com cavalos,
o sopro gelado e o fogo seco do deus
suportando, permanecem, não em leitos
fazendo brindes com tragos sem pausa, como tu.
Essas coisas, para que saibas que Heitor é franco,
censuro em ti, e as digo na tua cara.
R: Também eu mesmo sou assim, o caminho direto
das falas cortando, e não sou homem de natureza dupla.
Eu, por estar ausente desta terra, mais que tu,
impaciente, me afligia com dor no coração.

Mas uma terra vizinha à minha,o povo cita,

quando eu estava prestes a fazer a travessia para Ílion

declarou-me guerra. À costa eu cheguei

do Mar Hospitaleiro, para atravessar o exército trácio.

Aí o visco sangrento cita pela terra

derramava-se com lança, e o sangue trácio misturado com ele.

esse tipo de acidente sim me impediu de chegar à planície

de Troia e vir como teu aliado.

Depois de os destruir, tendo pego os filhos deles como garantia,

e tendo ordenado logo pagar um tributo ao meu palácio,

vim cruzando com naus o estreito marinho,

e as outras regiões da terra à pé atravessando-

não como tu alarmas - meus tragos ininterruptos -,

nem em áureos palácios tranquilamente descansando,

mas o tipo de vento congelante

que oprimia o mar trácio e os peônios

sei ter enfrentado, sem dormir,

com estas armas afiveladas.

Vim tarde, mas, de todo modo, em boa hora.

Tu já há dez anos lutas

E nadas alcanças, e dia após dia

tentas a sorte na guerra contra os argivos.

Para mim uma só luz do sol bastará

para destruir os muros, e cair sobre as naus,

e matar os aqueus. No dia seguinte, de Ílion

para minha casa irei, poupando-te dos teus problemas.

Que nenhum de vocês erga o escudo com a mão,

pois eu mesmo, aos aqueus que tanto se vangloriam pela lança,

destruirei, ainda que tenha vindo tarde.

C: Ó! Ó!

Anuncias coisas queridas, és amigo que vem de Zeus. Que apenas

Zeus, o mais elevado, queira livrar

de tuas palavras uma recusa incombatível...

A expedição naval de Argos

nem antes nem agora

trouxe um homem melhor que tu. Como

poderá Aquiles – me diga! - suportar tua lança,

ou como poderá Ájax?

Ah, que eu contemple

esse dia, senhor, no qual com tua lança

pela multiassassina mão deles obterias recompensa.

R: Tais recompensas pela minha longa ausência para ti

me prontificarei a realizar, e com a Irrevogável digo:

depois que deixarmos a cidade livre

dos inimigos e para os deuses as primícias despojos tirarmos,

contigo marchar até a terra dos argivos quero

e, tendo ido, toda a Hélade destruir pela lança,

para que então eles aprendam por sua vez a sofrer desgraçadamente.

H: Se livre deste mal presente

a cidade desfrutarmos, como antes uma vez, segura,

realmente seria muito grato aos deuses.

A região de Argos e as terras da Hélade

não são assim de se destruir facilmente, como dizes, pela lança.

R: Não dizem que esses aqui que vieram são os melhores dentre os helenos?

H: E os censuramos, mas fazemos o máximo para expulsá-los.

R: Então não cumprimos a tarefa toda matando estes?

H: Não! Não examines o remoto negligenciando o que está próximo.

R: Parece que te contentas em sofrer, e não em agir.

H: Muita realeza eu comando aqui mesmo.

Mas à esquerda ou à direita

ou em meio aos aliados podes

fixar os escudos e colocar o teu exército.

R: Sozinho enfrentar os inimigos, Heitor: é o que quero.

Mas se consideras vergonhoso não queimar junto das naus

as proas, depois de ter se esforçado por muito tempo.

Posiciona-me diante de Aquiles e de seu exército.

H: Não é possível contra ele a lança selvagem erguer.

R: Mas é certo que era dito que ele navegou a Ílion.

H: Navegou e cá está. Mas encolerizado

com os generais não se junta a eles nas batalhas.

R: Que outro, depois dele, é considerado o mais glorioso do exército?

H: Ájax em nada me parece inferior,

e o filho de Tideu. Há também a espertíssima

forjadura, Odisseu, em suas resoluções audacioso o bastante,

o homem que mais insultou esta terra:

ele que foi ao templo de Atena, à noite,

roubou a estátua e a carregou às naus dos argivos.
Depois, mendigo, com vestes maltrapidas
adentrou os muros, e muitas maldições aos argivos
desejava, enviado como espião a Ílion!
Matando os sentinelas e os guardiões dos portões,
saiu. Sempre em emboscadas se encontra
pelo altar tímbreo perto da cidade,
sentado. Lutamos com um malvado terrível.
R: Nenhum homem corajoso acha digno às ocultas
matar o inimigo, mas sim indo cara a cara.
Esse que tu dizes que se põe em assentos furtivos
e que maquina, com vida o agarrando eu
nos portões de saída, a espinha traspassada,
colocarei para os abutres voadores como banquete.
Quem é ladrão e dos deuses os templos
despoja merece morrer desta sorte.
H: Agora acampa, pois também é noite.
Mostrarei-te um lugar onde teu exército
deve passar a noite, à parte dos demais (já dispostos).

Nossa senha é “Febo”, se houver alguma precisão:

escuta, mantém na memória e dize ao exército trácio.

(ao coro) É preciso que ides diante dos postos

vigiar vivamente e receber o espião

das naus, Dólon: se ele está a salvo

agora se aproxima do acampamento troiano.

(Reso e Heitor saem do palco)

C: De quem é a guarda? Quem me substitui? As primeiras *Est.*
constelações se põem e as Plêiades
sete-estrelas estão no alto.
A águia voa a meio-céu.
Levantai-vos, por que hesitais? Dos leitos
levantai-vos: às vigias!
Não vedes a luz da lua?
A aurora está perto, a aurora
já nasce e essa estrela é um dos seus precursores.

- Quem foi anunciado para a primeira vigia?
-O filho de Migdón, dizem: Corebo.
- E quem depois dele? – O exército
peônio acordou os cilícios, e os mísios a nós.
- Então aos lícios, quinta vigia,
é tempo de ir acordar
segundo a ordem do sorteio.

E eu ouço algo: pelo Simoente, sentada no ninho *Ant.*

ensangüentado, com voz multimodulada

a filicida filomela hinea

aflição melodiosa.

Já conduzem no Ida

o rebanho: ouço claramente

o grito da flauta que ressoa na noite.

O sono enfeitiça a base dos meus olhos com a aurora: da mais doce maneira me veio às pálpebras

- Por que não se aproxima o espião, que

Heitor mandou como observador das naus?

-Temo: já partiu faz tempo.

- Será que dando de cara com uma tocaia oculta

está morto? Talvez...

é o meu temor.

- Aos lícios, para a quinta vigia,

vamos acordar,

segundo a ordem do sorteio.

(O coro se retira. Entram em cena, furtivamente, Odisseu e Diomedes)

Od: Diomedes, não escutaste – ou um vão ruído

veio aos ouvidos? – um som de armas?

Di: Não, mas as travas das rodas dos carros

fizeram ressoar o ferro: também em mim, até atinar

com o som agudo das travas dos carros, o medo penetrou.

Od: Cuida para não encontrar um sentinela na escuridão.

Di: Estarei de guarda, ainda que nas trevas colocando os pés.

Od: E se acordares alguém, sabes a senha do exército?

Di: "Febo": sei o signo ouvindo-o de Dólon.

Od: Ah! Vejo estes leitos desertos de inimigos.

Di: Dólon disse que esse é o leito de Heitor:

esta lança está na mira dele.

Od: O que poderia ser? Será que em alguma parte se arma uma tocaia?

Di: Talvez esteja preparando alguma maquinação contra nós.

Od: Audacioso é Heitor agora, já que vence, audacioso.

Di: O que então, Odisseu, devemos fazer? Pois não encontramos

o homem no leito, e nos frustramos em nossas esperanças.

Od: Vamos o mais rápido possível para perto das naus ancouradas.

Salva-o, com efeito, quem quer que dos deuses o faz

afortunado. Não devemos forçar a fortuna.

Di: Ora, até Eneias ou o máximo inimigo dentre os frígios,

Páris, nós dois não devemos ir, para cortar suas cabeças com a espada?

Od: Como então na escuridão, no meio do exército dos inimigos

buscando, poderás matar esses sem risco?

Di: Mas é vergonhoso voltarmos os dois às naus argivas

sem ter feito nada de extraordinário aos inimigos.

Od: Como sem ter feito nada? Não matamos o espião das naus

ancouradas, Dólon, e levamos esses

espólios? Ou pensas arrasar todo o exército?

Obedece: vamos de volta. E que tenhamos boa sorte.

(Epifania de Atena)

At: Para onde, abandonando os postos troianos,

vos retirais, com o coração corroído pela aflição,

porque a vós matar Heitor ou Páris um deus

não concede? Um homem, não sabeis, como aliado

a Troia veio, Reso, de maneira não-desprezível.

Se sobreviver a esta noite até amanhã,
nem Aquiles nem a lança de Ájax
poderiam impedi-lo de arrasar todas as naus dos argivos,
após demolir as barreiras e dentro dos portões
com a espada fazer larga incursão.
Após matá-lo, tens tudo. Deixa o leito
de Heitor, e as matanças por decapitação:
pois ele terá a morte a partir de outra mão.
Od: Soberana Atena – sim, reconheci
o som familiar da tua voz: nas minhas dificuldades
estás presente e ajudas sempre, a qualquer momento.
Dize-nos onde o homem se deita.
Em que parte do exército bárbaro está alocado?
At: Esse está acampado perto e não se juntou ao exército,
mas fora dos postos colocou-o para dormir
Heitor, até que a luz suceda a noite.
Perto dos carros as éguas dos trácios,
brancas, estão atreladas, destacadas na noite:
brilham como a pluma do cisne fluvial.

A essas, após matar seu dono, levai,
lindíssimo butim para casa: pois não há lugar algum
da terra que contenha esse tipo de conjunto hípico.
Od: Diomedes, tu ou mata a tropa trácia,
ou deixa isso para mim, e aí deves te preocupar com as éguas.
Di: Eu matarei, comanda as éguas tu,
pois és habilidoso nas coisas engenhosas e sábio para pensar.
Deve-se posicionar um homem onde mais pode ajudar.

(Odisseu deixa o palco)

At: Vejo esse Alexandre vindo
até nós: com algum dos vigias se informou
de boatos confusos de inimigos que estão aqui.
Di: Com outros ou sozinho avança?
At: Sozinho. Ao leito, ao que parece, de Heitor
avança, para indicar que espiões do exército chegaram.
Di: Não devo começar matando este?
At: Não poderias (fazer) além do que é o destino:

pelas tuas mãos não está estabelecido que ele morra.
Mas até aquele ao qual chegas levando a degola fatal
te apressa: e eu como a aliada deste aqui, Cípris,
fingindo socorrê-lo como ajudante em suas penas,
com enganadoras palavras conversarei com esse varão inimigo.

(Diomedes deixa o palco)

Isso eu disse: mas quem deve sofrer
não sabe nem ouviu, mesmo próximo do que foi dito.

(Páris entra)

Al: A ti, general e irmão, falo,
Heitor: dormes? Não seria necessário que acordasses?
Algum inimigo se aproxima de nosso exército,
ou homens que roubam ou alguns espiões.
At: Tem coragem! Protege-te esta favorável Cípris.
Interessa-me a tua guerra, e não me esqueço

das honras: aprovo os benefícios que recebi de ti.

E agora ao próspero exército troiano

chego trazendo-te um homem como grande amigo,

o filho trácio da deusa Musa, fazedora-de-hinos

[e é chamado filho de Estrímon].

Al: Sempre bem intencionada aconteces de ser para a cidade

e para mim, e tendo escolhido a ti

eu afirmo ter dado o maior tesouro na vida para esta cidade.

Mas chego depois de ouvir, não claramente – um rumor

pairou sobre o exército – que espiões

Aqueus vieram. E o que não viu fala,

e o outro que os viu entrar não tem o que dizer:

daí o motivo de eu vir ao leito de Heitor.

At: Nada teme: não há nada de novo no exército:

Heitor foi acomodar o leito do exército trácio.

Al: Tu, é certo, me persuades. Em tuas palavras fiando

vigiar meu posto irei, livre do medo.

At: Retira-te. Tem em mente que tudo teu me interessa,

de modo a ver prósperos meus aliados.

Já saberás também tu minha boa disposição.

(Sai Páris; Odisseu e Diomedes se aproximam)

A vós eu chamo, os muito robustos:

filho de Laertes, a afiada espada acalma.

Jaz por nossa causa o trácio comandante,

os cavalos estão sob nosso domínio, e os inimigos, tomando consciência,

correm contra vós. Mas tão rápido quanto possível devem

fugir aos arrastos das naus ancouradas. Por que hesitais

em salvar a vida, com uma fúria de inimigos a avançar?

(Atena desaparece; o Coro entra)

C: Ah, ah!

Atinje, atinje, atinje: fere, fere <fere>

Quem é esse?

Olha: é dele que falo.

Aqui, aqui, todos.

Peguei esses, já os agarrei.

Esses ladrões que durante essa noite pertubaram o exército.

Qual é o batalhão? De onde vens? De que país és?

Od: Não é preciso que tu o saibas: morrerás

hoje, por agires mal.

C: Não dirás a senha, antes de a espada pelo

teu peito ir?

Od: Pára: tem calma.

C: Vinde perto, acertai-o todos!

Od: Tu mataste Reso?

C: Não, mas o matador és tu.

Od: Segurai-o todos!

C: Pois que não!

Od: Eia: um homem amigo não firas.

C: E qual é o sinal então?

Od: Febo.

C: Entendi: segurai todos a lança.

Sabes onde estão os homens?

Od: Aqui por algum caminho os vimos.

(Odisseu se retira, provavelmente acompanhado de Diomedes, caso ele não tenha saído no mesmo momento em que desaparece Atena)

C: Todos avançai seguindo o rastro deles: será que se deverá levantar um grito?

Mas é terrível agitar os aliados à noite

com medo.

C: Quem é esse homem que aqui veio? *Est.*

Quem é o grande audacioso que vai se vangloriar

por ter escapado das minhas mãos?

Onde devo encontrá-lo?

A quem devo compará-lo,

ele que pela escuridão veio com destemido pé

pelos postos e assentos dos vigias?

Tessálio, ou

da costeira cidade dos lócrios habitante?

Ou insular vida possui, afastada?

Quem ele era? De onde? De que pátria?

A qual deus supremo ele ora?

- Será esse trabalho de Odisseu – de quem mais seria?

Se pelos anteriores se deve julgar, é certo, não?

- Pensas que sim? – Como não?

- Audacioso, ao menos, contra nós.

- Que audácia? Quem elogias? –Odisseu.

- Não elogie a espada ladina de um homem ladrão!

Ele veio também antes *Ant*.

pela cidade, com olhos turvos de lágrimas,

com esfarrapado traje

corberto, espada empunhada,

oculto em vestes:

pela sua vida pedindo se arrastava, um servo mendicante,

com o sujo rosto, esquálido;

e falava muito mal

do real lar dos Atridas,

- sim! -, sendo hostil aos comandantes.

Antes tivesse perecido, perecido com toda a justiça,

sem deixar a marca do pé sobre a terra dos frígios.

- Se de Odisseu ou não, o medo me domina:

pois Heitor a nós, os vigias, censurará.

- Dizendo o quê? – Queixando-se...

- De ter havido o quê? O que temes?

- ... de terem passado por nós... – Que homens?

-... os que esta noite vieram ao exército dos frígios.

(Escuta-se os gemidos do Condutor dos cavalos de Reso)

Condutor: Ah, ah!

Fortuna pesada da divindade, ai, ai.

C: Ai, ai!

Aquietai-vos todos, aos seus lugares: pois talvez em nossa rede alguém esteja caindo.

Cond: Ah, ah!

Desgraça pesada dos trácios!

C: É um dos aliados que lamenta.

(O Condutor entra em cena)

Cond: Ah, ah!/ Infeliz, de mim e de ti, senhor dos trácios:

depois de contemplar Troia odiosíssima,

que fim de vida apoderou-se de ti.

C: Qual és dentre os homens aliados? Na escuridão

meus olhos vacilam e não te reconheço claramente.

Cond: Onde algum dos senhores troianos encontrarei?

Onde então Heitor

em cama coberta de escudo dorme?

A qual dos chefes do exército indicarei
o que sofremos, o que alguém nos
fez e depois invisível escapou, visível
luto produzindo nos trácios?

C: Algum mal parece ter sucedido ao exército trácio,
segundo o que percebo ao ouvir este aqui.

Cond: Arrasa-se o exército, derrubado o senhor
por um doloso golpe. Ah, ah, ah, ah
que dor me corrói por dentro por causa
de sua mortal ferida. Como posso morrer?
Era preciso que sem glória eu e Reso morrêssemos,
depois de em Troia aportarmos em socorro?

C: Isso indica, sem enigmas, desgraça:
pois claramente ele anuncia que os aliados estão mortos.

Cond: A situação é terrível e, além de terrível,
vergonhosíssima: portanto é duplamente terrível.
Pois morrer gloriosamente, se alguém deve morrer,
penoso é, imagino, para quem morre – e como não? –
mas para os vivos, por outro lado, há a estima a boa reputação da casa.

Nós, no entanto, desatentamente e sem glória perecemos.
Assim que a mão de Heitor nos arranjou um leito,
após a senha dizer, dormimos no chão,
à fadiga submetidos, e o exército não era guardado
por vigias noturnos, nem em ordem
jaziam as armas, e as barras não estavam arrumadas
junto aos jugos dos cavalos, já que o senhor fora informado
que vós éreis vencedores e assediáveis as proas
das naus: e sem cuidado dormíamos, derrubados.
E eu, por causa do meu inquieto coração suspendendo o sono,
para os potros o alimento, pensando em
atrelá-los para o combate matutino, com nada avara mão meço.
E vejo dois homens circulando pelo nosso exército
na densa noite: assim que me movi,
os dois se alarmaram e recuaram.
Gritei para eles não se aproximarem do exército,
supondo que alguns ladrões aliados haviam se aproximado.
Eles, porém, nada disseram: e não, nem eu algo mais.
E dormi, indo mais uma vez de volta para a cama.

E em sonho uma visão posta-se ao meu lado:
nas éguas que alimentei e que conduzia
ao lado de Reso vi, como se tem em mente um sonho,
dois lobos montarem na espinha dorsal (delas).
E ferindo com a cauda os pêlos do couro de potro,
as foram tocando e elas resfolegavam soltando-se das amarras,
com ímpeto respirando, e empinavam-se com medo.
E eu, ao tentar afastar as feras dos cavalos,
me levanto: o terror noturno me ergueu.
Ouço, ao levantar a cabeça, gemido dos mortos.
Um quente jato saído da garganta do meu amo
agonizante me atinge, de sangue recém- derramado.
Em pé me lanço, com mão vazia de lança.
E a mim, enquanto olhava e pegava uma lança,
me acerta no flanco baixo com a espada
um homem no auge do vigor, pois da espada senti
o golpe, uma profunda ferida ganhando com a pancada.
Aí caio de bruços, enquanto eles, o veículo hípico
tendo tomado, lançaram o pé em fuga.

Ah, ah

a dor me corrói e não mais me ergo, sofredor.

E a desgraça eu sei que vejo, mas de que maneira

foram mortos os que morreram não tenho como dizer,

nem por que tipo de mão. Ocorre-me, porém,

suspeitar que a presente mesquinhez que sofremos vem de amigos.

C: Condutor do trácio afetado por desgraça,

nada tema: inimigos fizeram essas coisas.

E o próprio Heitor, sabendo da desgraça,

vem: ele compartilha, ao que parece, de tuas desgraças.

(Entra Heitor)

H: Como, ó realizadores de grande calamidade,

a vinda de espiões inimigos passa

desapercebida a vós, vergonhosamente, e o exército é degolado,

e nem ao entrarem no acampamento os afugentastes,

nem ao saírem? Desses quem receberá punição

senão tu? Pois afirmo que eras tu o guarda do exército.

Partiram sem ser feridos, da covardia dos frígios

zombando muito, e de mim como general.

Agora sabei bem que isso – juro por Zeus pai –

ou açoite ou morte por decapitação

espera por ti, que assim agiu, ou que Heitor

é um nada e um covarde considerai.

C: Oh, oh,

Atrás de ti, sim, atrás de ti, ó poder sustentador da cidade,

nessa hora andei, quando a ti

fui com a mensagem de que fogueiras ardiam em torno das naus:

pois meu insone olho na noite

nem dormiu nem ficou pesado,

não, pelas fontes Simoentes: ó senhor,

não deposites rancor em mim. Inocente

de tudo por todas as maneiras eu sou.

Se com o tempo souberes de ato ou dito meu

indevido, me envia vivo

para debaixo da terra. Não protestarei.

Cond: Por que ameaças a estes aqui; sendo bárbaro, tentas

confundir o entendimento meu, de um bárbaro, entrelaçando palavras?
Tu fizeste isso: nenhum outro nós aceitaríamos
- nem os mortos nem os feridos –
Precisas mesmo de longo e sábio discurso,
com o qual me persuadirás de que não mataste os amigos,
enamorado dos cavalos: por causa deles tu matas
os teus aliados, depois de muito rogar para que viessem.
Vieram, estão mortos: mais honradamente Páris
violava a hospitalidade do que tu, matando aliados.
Não vás dizer, de modo algum, que algum dos argivos veio
e nos matou! Quem, tendo cruzado os batalhões
dos troianos até nós foi, e de modo que passasse desapercebido?
Tu na nossa frente estava acomodado, e o exército dos frígios.
E quem está ferido, quem está morto dos aliados
teus, após chegarem os que tu dizes inimigos?
Nós ainda estamos apenas feridos, enquanto os que mais
sofreram não veem mais a luz do sol.
Simplesmente, não culpamos nenhum aqueu.
Qual dos inimigos iria encontrar, pela noite,

as camas de Reso, a não ser que algum dos deuses
indicasse aos assassinos? Nem da chegada
de modo algum sabiam. Mas és tu que maquinas essas coisas.
H: Já há tanto tempo a aliados temos recorrido
quanto nesta terra está o aqueu exército,
e sei que não ouvi deles nenhuma discordância:
contigo começaríamos. Que não me tome um desejo
desses por cavalos a ponto de matar amigos!
Também isso foi Odisseu: que outro homem argivo
porventura o teria feito ou concebido?
Temo - algo me inquieta o peito -
que o próprio também a Dólon tenha encontrado e matado.
Pois já faz tempo que partiu e não aparece.
Cond: Não sei dos teus "Odisseus" de que falas.
Mas nós não por inimigo algum fomos atingidos.
H: Tu então pensa assim, se é o que te parece.
Cond: Ó terra pátria, que eu pudesse perecer em ti!
H: Não morras: pois basta a multidão dos que estão mortos.
Cond: Por que caminho devo seguir, dos amos isolado?

H: Minha casa, acolhendo-te, te curará.

Cond: E como de mim cuidarão as mãos dos assassinos?

H: Esse aí a mesma história não parará de falar.

Cond: Que morra o autor! Claro, não contra ti se volta
minha língua, segundo tu afirmas: mas a Justiça sabe.

H: Agarrem-no e, conduzindo-o a minha casa,
tratem-no de modo que ele não possa denunciar.

(Levam o Condutor. Heitor se vira para os soldados)

É necessário que vós, indo até os que na muralha (estão),
a Príamo e aos anciãos indiqueis que enterrem
os cadáveres no caminho público junto às saídas.

C: Por que de grande sucesso
conduz Troia de novo para o luto
uma outra divindade, o que produzindo?

(O Coro está em movimento de retirada. Epifania da Musa)

Ah, ah,

Que deusa, sobre a nossa cabeça, ó soberano,

conduz carregado o cadáver

recém-morto?

Tremo olhando esse sofrimento.

M: Podem olhar, troianos: a que tem honras

entre os sábios, Musa, uma das irmãs

aqui estou, esse filho tendo visto, querido, lamentavelmente

ser morto pelos inimigos: e aquele que o matou, um dia,

o doloso Odisseu receberá justa punição.

Com lamentação nativa, *Est*.

filho, te pranteio, ó

dor de mãe, que

caminho te impeliu para Troia,

sim, desafortunada e miserável via

percorrendo, embora eu te dissuadisse,

embora teu pai te suplicasse violentamente,

Eu choro por ti, ó querido,

querido ser, meu filho, eu choro.

C : Tanto quanto cabe a mim, que não tenho a

comunidade da raça, me condoo de teu filho.

M: Pereça o Enida, *Ant*.

pereça o Laercida,

que deixou-me privada de descendência

da mais nobre linhagem.

Ah, e Helena, que após deixar o lar

dos frígios leitos, navegando, se aproximou,

onde te destruiu por causa de Troia,

meu mais querido, e inúmeras cidades

de varões excelentes dizimou.

Ah, muitas vezes enquanto vivo, e já ao Hades tendo ido,

de Filamão filho, meu peito afetaste.

Estabeleceu-me esse desafortunado filho

a desmedida e gerar a discórdia das Musas.

Navegando pelas correntes do rio

das camas me aproximei de Estrímon, matrimoniais,

quando fomos ao monte de áureas esferas da terra,

quando fomos da terra para o áureo rochedo

pangeu, exercitando-nos nos instrumentos,

as Musas, para a contenda máxima do canto

com o grande sábio trácio, e cegamos

Tamíris, que muito ultrajou nossa arte.

E quando te pari, tive vergonha em relação às minhas irmãs

e à minha virgindade, e te levei aos redemoinhos do pai

abundante em águas. Para criar-te não a mortais mãos

Estrímon confiou-te, mas às jovens das fontes.

Quando admiravelmente havia sido criado pelas virgens,

dos trácios sendo senhor, o primeiro eras dos homens, filho.

E por ti, pela terra pátria em batalhas sedentas

de sangue marchando, não temia que morresses:

Mas te proibia de alcançar em qualquer momento a cidade de Troia,

conhecedora de teu destino: mas de Heitor

embaixadas e infinitas assembleias de anciãos

te persuadiram a vir para auxiliar os amigos.

E isso tu, Atena, culpada de toda esta morte,

(nem Odisseu nem a cria de Tideu

o fizeram) tu fizeste: não penses que estás encoberta.
Ainda que tua cidade nós, irmãs, veneremos,
Musas, acima de todas, e tenhamos relações com essa terra;
os mistérios inefáveis tendo descoberto
indicou-os Orfeu, primo-irmão deste morto
aqui, que tu mataste. E a Museu, teu
venerável cidadão e em máxima medida homem único,
tendo vindo, Febo e nós, irmãs, o instruímos.
E como paga disso com o filho nos braços
lamento: outro sábio não te trarei.
C: Em vão então o condutor de carro trácio nos
acusou, Heitor, tramar contra ele um assassinato.
H: Eu sabia isso: nenhum adivinho era preciso para declarar
que por meio das técnicas de Odisseu esse está morto.
Eu, vendo o exército dos helenos assediando
esta terra, por que não deveria enviar aos amigos
arautos, para virem auxiliar nossa terra?
Enviei: obrigado, então, ele veio, a enfrentar as penas comigo.
De fato pela morte dele não me alegro de forma alguma.

E agora estou pronto tanto para preparar o funeral

como para queimar inúmeros mantos;

pois, como amigo tendo vindo, desgraçadamente parte.

M: Ele não irá para o chão negro da terra:

isso à ninfa debaixo rogarei,

filha da deusa Deméter, que produz frutos,

para renunciar à alma dele: ela é tem comigo

a obrigação de mostrar que honra os amigos de Orfeu.

Mas, para mim como um morto, que não vê a luz,

será de agora em diante: pois nunca andará

junto comigo nem verá da mãe o corpo.

Escondido nas cavernas da terra que têm prata,

como homem-deus, jazerá olhando a luz,

tal qual o profeta de Baco habitou a rocha do Pangeu,

deus venerável para os que sabem.

Carregarei um pouco o luto da deusa

do mar: pois deve morrer também o filho dela.

Com lamentações nós, irmãs, primeiro te hinearemos,

depois a Aquiles, filho de Tétis, em luto, em algum momento.

Não o salvará Palas, que te matou;

tal é a flecha que a aljava do oblíquo guarda para ele.

Ó desgraças dos que têm filhos, penas de mortais:

quem quer de vós que calcule não erradamente,

sem filho viverá e enterrará os rebentos que gerou.

(A Musa desaparece)

C: Esse agora a mãe se ocupa em chorar.

Tu, se queres fazer algo do que está proposto,

Heitor, é a hora: pois eis a luz do dia.

H: Ide, ordenai aos aliados que se armem

rapidamente e que arreiem os pescoços das duplas de cavalos.

Com as tochas devem esperar o som

da trombeta etrusca. Ultrapassando a barreira

e o muro dos aqueus, estou convencido em atear

fogo às naus e que para os troianos um dia de liberdade

a vindoura luz do sol trará.

(Sai Heitor)

C: Obedece ao rei: marchemos postos
em armas e à tropa aliada
isso digamos. Talvez nos dê
a vitória a divindade que está do nosso lado.

(Sai o Coro)

APÊNDICE – QUADRO COMPARATIVO

B. Fenik, preocupado com a reconstrução do mito de Reso, parece dar pouca importância à versão iliádica como elemento influenciador da tragédia sobre o rei trácio. Ele afirma (1964: 27-28):

> On the one hand the play contains numerous verbal reminiscences of the *Iliad* as a whole as well as of Book 10, and the appearance of Dolon at all seems to be the result mainly of the authoritative influence of K. In its basic structure, however, the *Rhesus* is built upon non-Iliadic versions, and the Iliadic details are of a secondary, or surface, nature and do not affect the heart of the drama.

Robin S. Bond (1996: 256) comenta essa passagem de Fenik:

> Thus Fenik sees *Rhesus´*connections to *Iliad* 10 extremely superficial. However, the *Iliad*-centered nature of Fenik´s work necessarily concerns itself with *Rhesus* only as evidence for a variant source of the myth, and his limited interest in the *Iliad´*s influence on the play leaves room for further examination. For instance, to what extent is Dolon´s role strictly ornamental? And how could an author limit his sense of "the authoritative influence" of Book 10 to simply the inclusion of Dolon and allusion to epic style? Furthermore, Fenik concludes that Paris´ appearance (only to be distracted by Athena in disguise) is, like Dolon´s, almost "wholly useless," but he avoids the implications of the fact that the play borrows Iliadic material from outside the *Doloneia*.

Na análise apresentada ao longo desta dissertação, notamos a presença, na tragédia, de episódios narrados em poemas épicos como a *Odisseia* e os poemas ditos cíclicos, como *A pequena Ilíada*. Quanto à *Ilíada*, acreditamos que o autor de *Reso* tinha em mente não apenas a Doloneia, mas o poema como um todo quando compôs sua tragédia. Como destaca G. Paduano (1973: 12), poucas cenas da peça são uma derivação direta de *Il* X:

> In realtà solo due scene della tragedia ripetono analoghe rappresentazioni omeriche e questo contatto è favorito de una mutua e parziale convertibilità delle strutture letterarie. La prima scena è anche in Omero fondata sul dialogo drammatico (l'offerta di Dolone), la seconda

> anche nella tragedia è in parte narrativa (il massacro dei Traci intravisto in una duplice sequenza, prima nei preparativi di Ulisse e Diomede, poi nel racconto dell'auriga). Per il resto le rappresentazioni di K e del *Reso* sono polari e contrapposte, ispirandosi a due centri opposti che sono rapresentati dal mondo greco e da quello troiano.

Se acreditarmos nisso, ou seja, que o tragediógrafo dialogava com uma boa parcela da tradição épica, temos uma excelente oportunidade para ler a peça no intuito de estudá-la segundo os métodos e julgamentos que o autor faz para apresentar o episódio narrado na épica no teatro. Cabe lembrar que, excluindo *O Ciclope*, *Reso* é a única obra dramática cujo enredo também possuímos no gênero épico. A iconografia referente ao mito de Dólon e de Reso é um importante indício de como as versões iliádica e trágica se misturaram no imaginário grego. Além disso, o conhecimento sobre as outras fontes que o autor trágico pode ter usado (ver Cap. I, O mito de Reso) é muito escasso. O quadro abaixo tenta estabelecer as relações entre os textos trágico e iliádico, cena a cena.

Reso	**fonte homérica (Doloneia) e outras**
vv. 1-51	
Os guardas troianos, coro da tragédia, assustados, acordam Heitor no meio da noite; há uma conversa entre eles.	Em *Il* X nós temos apenas três versos que sintetizam praticamente toda a ação da tragédia compreendida entre os vv. 1-148: são eles os versos 299- 301, onde somos informados de que Reso não deixou que os chefes troianos dormissem, chamando-os para uma assembléia noturna. O tragediógrafo compôs a cena inicial de sua tragédia baseando-se, provavelmente, no que é narrado sobre o lado grego na primeira

metade de *Il* X. Os fogos, por exemplo, mencionados na Doloneia, são transferidos do campo troiano (na épica) para as naus gregas (na tragédia); lá, Agamêmnon é quem se preocupa com os fogos, aqui são os guardas de Ílion. Além disso, algo tanto da conversa interna do coro como do debate dele com Heitor pode ser visto já delineado em *Il* X; por exemplo:

Il X, v. 55 – *Rh*, v.25

Il X, v. 68 – *Rh*, 28-29

Il X, v. 80 – *Rh*, 7

Il X, v. 82-4 – *Rh*, 11 ss.

Il X, v. 108-10 – *Rh*, 28 ss

vv. 52-84

A lamentação de Heitor sobre a chegada da noite que interrompera o avanço dele na guerra em momento próspero aos troianos.

Aqui parece mais claramente que o tragediógrafo remeteu à ação preliminar à noite do vigésimo quinto dia narrado na *Ilíada*; no Canto VIII, vv. 497-541, Heitor se dirige aos troianos, após um dia de batalhas bem-sucedidas para os seus, e lamenta que a noite tenha interrompido a luta. Os versos 52-55 de *Reso*, onde Heitor teme que os gregos fujam, podem ter derivados de *Il* VIII, vv. 510 ss. Do mesmo modo os vv. 72-3 de *Reso*, que demonstram a intenção de Heitor de matar os inimigos enquanto eles embarcam nas naus, podem derivar desse mesmo trecho épico (*Il* VIII, vv. 512-3). Em *Reso*, Heitor é apresentado

como ansioso para continuar a batalha noite adentro, mas é dissuadido pelos adivinhos; esse trecho não está na fala citada de *Il* VIII; no entanto, talvez o autor trágico tenha se baseado em *Il* X, v. 101 e em *Il* XII, vv. 237-40, pois no primeiro trecho Agamêmnon insinua que Heitor poderia empreender um ataque noturno e, no segundo, Heitor demonstra certa impaciência com os videntes. Finalmente, *Rh* 76-84 parece ser o trecho mais independente até aqui, embora lembre *Il* XII, v. 243.

vv. 85-148

Cena de Enéas e Heitor: aquele aconselha este de que um ataque noturno pode não ser prudente e o convence a mandar um espião antes de mais nada.

Em *Il* X não há nenhum indício consistente de um desacordo entre chefes troianos. A idéia de um chefe aconselhando o grande responsável pelo exército pode ter paralelo com a função de Menelau em relação a Agamêmnon no lado grego (vv. 37 ss). Embora na *Ilíada* Enéas também apareça como um bom conselheiro (prudente, cauteloso, alerta – ver, por exemplo, *Il* V, vv. 166-238), a cena de aconselhamento da tragédia tem como paralelo mais próximo as cenas do poema épico em que Polidamante aconselha o próprio Heitor (*Il* XII, vv. 60 ss – *Rh*, 109-15, *Il* XIII, vv. 726-34 – *Rh*, 105-108). A reação de Heitor, tanto nas duas passagens iliádicas quanto na tragédia, é

aceitar o conselho e alterar seus planos iniciais. No entanto, em *Il* XII, vv. 195 ss., Heitor despreza as palavras de Polidamante.

vv. 149-223

Dólon se oferece como voluntário para ir como espia às naus aquéias. Discute-se a recompensa pela missão e, após Heitor prometer-lhe os cavalos de Aquiles, ele descreve seu plano e parte.

A Doloneia também contém uma cena para Heitor expor o plano e Dólon se voluntariar; aqui, no entanto, temos algumas mudanças importantes operadas pelo autor da tragédia. A fala inicial de Heitor é menor em *Reso* (*Il* X, vv. 303-12, *Rh*. vv. 149-53), mas é expressa em termos similares. Uma possível interpretação de que os ouvintes da fala de Heitor estariam relutantes em se voluntariar para a missão, no Canto X expressa pelo verso 313, pode estar expressa na tragédia pela repetição do pedido de Heitor (versos 151 e 152). Se na Dolonéia é Heitor quem sugere que o espião ganhará recompensa, na tragédia é Dólon quem levanta a questão; em ambos os casos é Dólon quem diz que quer os cavalos de Aquiles (*Il* X, vv. 323-3, *Rh* 185-88). A riqueza de Dólon e a distinção de sua linhagem são dados presentes nas duas narrativas (*Il* X, v. 315, vv. 378-81 – *Rh* v. 159, v. 170). Toda a discussão, em *Reso*, entre Heitor e Dólon antes de se estabelecer a recompensa não parece ter paralelo no texto épico. A descrição dos cavalos do

Pelida (*Rh* vv. 185-8) parece inspirada nas descrições épicas dos cavalos de Aquiles (XVI, vv. 148-51, XXIII, vv. 277 ss). O desejo manifesto de Heitor pelos cavalos de Aquiles também é uma novidade da tragédia (*Rh*, v. 184), que contribui para mostrar a boa vontade de Heitor em relação aos seus.

A cena de vestimenta de Dólon também é bastante distinta da apresentada no Canto X. Lá, Dólon não veste um disfarce como faz em Reso (*Il* X, vv. 334 ss – *Rh* vv. 208 ss), apenas joga sobre o ombro um apele e posiciona na cabeça uma touca. No entanto, o poeta pode ter se baseado nas imagens dos vasos citados em nosso Estudo.

vv. 264-526

Chega um mensageiro avisando que Reso se aproxima de Tróia. Heitor reluta em aceitá-lo como aliado nesse ponto da guerra; Reso chega e os dois travam um longo debate.

Toda essa passagem trágica é inovadora. Na Doloneia temos, no máximo, uma breve descrição do rei trácio feita por Dólon nos versos 435-41. Em *Reso* dois elementos presentes na épica são utilizados, a brancura dos cavalos e a aparência divina do herói (*Rh*, vv. 301 e 304). Essa mesma idéia depois é apresentada de forma mais desenvolvida pelo Coro (vv. 355-9, Reso = Zeus, v. 385, Reso = Ares). É importante notar que Dólon já havia partido antes da aproximação do mensageiro e de Reso, o que altera bastante a estrutura da tragédia

em relação à morte de Reso. No entanto, essencial para o enredo e igula à épica é o fato de que o exército trácio é posicionado afastado dos demais (*Il* X, v. 434 - *Rh*, v. 520).

A longa cena do debate entre Heitor e Reso sobre a guerra, glória e astúcia não tem paralelo evidente com outros textos antigos. Existe uma teoria segundo a qual o motivo dessa cena entre Heitor e Reso estaria fundado nas relações estabelecidas entre Atenas e Trácia. Reso representaria o príncipe Sitalces (citado em Tucídides, II, 67-98). Alguns traços comuns seriam que ambos chegam atrasados na guerra, ambos justificam seus atrasos alegando terem sofrido ataque dos Citas, a descrição das armas feita em Reso seria semelhante à descrição dos historiadores de Sitalces[112]. Jouan (2004: XLIII) afirma que Grégoire (1933) "tirait du rapprochement des personnages de Rhésos et du Thrace Polymestor de l´Hécube (datée par lui de 424) la conclusion que le drame visait en fait à détouner les Athéniens d´une alliance plus dangereuse qu´efficace".

Ritchie (1964: 82) acha a idéia pouco aceitável: "(...) althought the plots of

[112] Tratam dessa hipótese GOOSSENS, R. Rhésos et Sitalkès, *Bull. Assoc. Budé*, XLI (1933), 11 ss., GRÉGOIRE, H. & GOOSSENS, R. Sitalkès et Athènes dans le Rhésos d´Euripide. *ibid*. pág. 431 ss, SNELLER, C. B. *De Rheso Tragoedia*. Diss. Utrecht, Amsterdam, 1949.

tragedy may sometimes have a particular relevance for a contemporary audience, a convincing case has yet to be made for the existence of elaborate political allegory of this kind in any tragedy". Ele ainda apresenta uma série de outros argumentos (o texto de Tucídides, a datação de Reso e a relação com o período de Sitalces, etc). Ritchie acredita que o tema do aliado que chega atrasado, como acontece com Eurípilo, seja imperativo para cena, já que também no caso desse tipo de herói geralmente se fala sobre o atraso na chegada e o envio de embaixadas e presentes como pedido de ajuda.

A Trácia ocupou um papel importante nas relações de política externa de Atenas, principalmente nos séculos V e IV a.C. Em c. 470 a.C. as tribos trácias massacraram os *clérouques* atenienses (veteranos chefes de estado) que estavam estabelecidos próximo ao Estrimão, resultando em milhares de mortos[113].

vv. 527-564

Os guardas chamam os responsáveis pela próxima vigia.

Em *Il* X os aliados não ajudam na vigia, ficando toda ela sob responsabilidade dos troianos; na tragédia, a

[113] Sobre isso, ver: MURRAY, G. *Euripides and His Age*, Oxford, 1946. Para uma análise geral da representação do "bárbaro" em Eurípides ver SILVA, M. F. S. "O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides". In: *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa, Cotovia, 2005.

responsabilidade é dividida entre todos. Alguns dos nomes presentes em *Rh*, vv. 540 ss são citados na cena da traição de Dólon na épica (*Il* X, vv. 428 ss).

vv. 565-674

Odisseu e Diomedes aparecem sobre o palco pela primeira vez; eles acham vazia a tenda de Heitor. Atena aparece e os informa sobre a chegada e localização de Reso. Paris chega à tenda, Atena se faz passar por Afrodite para despistá-lo. Quando ele sai, a deusa alerta a dupl aquéia de que é hora de partir.

Nessa cena, menciona-se uma senha do exército, mais uma inovação em relação à narrativa épica. Os espólios que simbolizam a morte de Dólon, mencionados na épica como uma dádiva a Atena (*Il* X, vv. 458 ss), na tragédia aparecem sobre a vestimenta de Odisseu (*Rh*, vv. 592 ss). É interessante notar que a morte de Dólon, bastante desenvolvida na épica, é aproveitada na peça como evento não-narrado (mas fundamental, porque ele fornece a senha), algo possível por causa do conhecimento das fontes épicas. Mas a maior modificação, claro, está no fato de que Dólon não pode, na tragédia, cumprir a função que cumpre na épica, já que ele mesmo parte sem saber da chegada dos trácios. A função é assumida por Atena. Na Dolonéia, a deusa é mencionada em várias ocasiões, como se estivesse seguindo os passos da dupla aquéia (por exemplo, *Il* X, vv. 274-98, 366, 461-4, 497, 507-11). Se lá ela influencia no resultado final, aqui ela intervém muito mais ativamente (talvez pela limitação existente na Ilíada, já que Zeus ordenara

	que os deuses se afastassem do conflito e não interferissem no rumo da guerra). Mesmo com a significativa diferença no papel assumido pela deusa em cada uma das narrativas, textualmente notam-se alguns paralelos: *Il* X, v. 512 – *Rh*, v. 608-9 *Il* X, vv. 278-9 – *Rh*, v. 609-10 *Il* X, vv. 463-4 – *Rh*, 611-12 *Il* X, vv. 474-5 – *Rh*, 616-17 *Il* X, vv. 480 ss – *Rh*, v. 622-6 *Il* X, vv 503-11 – *Rh*, v. 668-74
vv. 675-727	
O Coro encontra Odisseu e Diomedes; Odisseu se faz passar por um aliado, usando a senha que conseguiu com Dólon; eles partem, o Coro se indaga sobre a identidade do invasor.	Também essa cena foi completamente adicionada pelo autor em relação à Doloneia – lá, a dupla escapa sem cruzar com ninguém, já que Atena os alerta antes que alguém desperte. Ritchie (1964: 72) acredita que a passagem pode estar baseada em *Il* X, vv. 523-5.
vv. 728- 881	
O condutor dos cavalos de Reso descreve seu sonho e o assassinato do rei; ele acusa Heitor, que nega.	O Condutor assume o papel de Hipocoonte, primo de Reso, que é o primeiro a despertar depois do massacre (*Il* X, vv. 518 ss). O acampamento trácio é descrito de maneira muito similar em ambas as narrativas; o sonho de Reso, na *Ilíada*, transforma-se no sonho do Condutor, em *Reso*. *Il* X, vv. 421, 471-5 – *Rh*, 763-9 *Il* X, vv. 497 ss – *Rh*, 780-6

A hostilidade de Heitor com o Coro e as acusações do Condutor a Heitor sao inovações por inteiro.

Algumas reminiscências textuais no trecho:

Il X, vv. 483, 521 – *Rh*, v. 789

Il X, v. 484 – *Rh*, vv. 790-1

Il X, v. 489 – *Rh*, v. 794

vv. 882 – 982

Aparição da Musa: ela esclarece o que aconteceu e quer se ocupar das honras ao filho.

Mais uma cena inteiramente nova em relação à Doloneia. No texto iliádico não há nenhum interesse especial na figura de Reso, nem na sua linhagem ou no seu enterro. A versão de Píndaro pode ter sido fonte para o tema da linhagem (já que tanto o poema como a tragédia não possuem datação precisa), mas é possível que, independente da versão pindárica, o mito de Reso como filho de uma Musa e do rio Estrímon fosse de circulação corrente. O lamento de uma mãe pelo seu filho, no entanto, acontece na *Ilíada* em moldes muito parecidos aos da tragédia, quando Tétis curiosamente lamenta a "morte" do ainda vivo Aquiles.

vv. 983-96

Os troianos se preparam para um novo ataque, que empreenderão no início do dia, que já quase raia.

Também não há paralelo para esse trecho na Doloneia. Segundo Ritchie (1964: 78), uma peça que usa esse mesmo tipo de expediente é *Hécuba*, do próprio

Eurípides.

Nota: Ritchie (1964:79) destaca que alguns elementos de *Reso* que não estão presentes na Doloneia podem ter sido tirados de lendas de outros aliados que foram a Troia e lá encontraram a morte, como Sarpédon, na *Ilíada*, Eurípilo, em A *pequena Ilíada*, Mêmnon, na *Etiópidas*, etc. O pesquisador destaca que as histórias desse tipo de herói eram correntes no quinto século ateniense e que algumas tragédias de Sófocles e de Ésquilo, hoje perdidas, ocupavam-se das mortes deles. Ritchie (1964: 80-1) afirma que essas lendas possuem algumas características em comum, tais como a relutâncias das mães em deixar os seus filhos partirem, atraso na chegada do herói a Troia, cena de lamentação da mãe, após a morte do filho, e intervenção divina para resgatar o corpo do herói e retorno desse corpo à terra nativa do morto.

TABELA DE TRANSLITERAÇÃO

α - a

β - b

γ - g

δ - d

ε - e

ζ - z

η - e

θ - th

ι - i

κ - k

λ - l

μ - m

ν - n

ξ - x

ο - o

π - p

ρ - r

σ, ς - s

τ - t

υ - u

ϕ - ph

χ - kh

ψ - ps

ω - o

Nota sobre os sinais gráficos:

᾽ - espírito brando: não é transliterado

῾ - espírito rude: transliterado com a letra “h”

῎ - pelo acento agudo (´)

῍ - pela crase (`)

῞ - pelo circunflexo (^)

BIBLIOGRAFIA

ADKINS, A. W. H. (1982) Values, Goals, and Emotions in the Iliad. *Classical Philology*, Vol. 77, No. 4, pp. 292-326.

_____. (1975) *Merit and Responsibility: a study in Greek Values*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

ANDERSON, M. J. (1999) *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. New York: Oxford University Press Inc.

APOLLODORUS. *The Library*. [Trad. Sir James George Frazer]. 2 vols. London: The Loeb Classical Library.

ARISTÓTELES. (1966) *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa] Porto Alegre: Ed. Globo.

ARNOTT, P. D. (1988) *An Introduction to the Greek Theatre*. London: Macmillan.

ASSUNÇÃO, T. R. (2000) *Diomède le prudent: contingence et action héroïque dans l'Iliade*. Thèse pour obtenir le grade de docteur. Paris: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

AUSTIN, N. (1970) *Archery at the dark of the moon*. Berkeley, Los Angeles, London.

BATTEZZATO, L. (2000) The Thracian Camp and the Fourth Actor at Rhesus 565-691. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 50, nº 2, pp. 367-373.

BENVENISTE, E. (1995) *O vocabulário das instituições indo-européias*. 2 vols. [Trad. Denise e Eleonora Bottman] Campinas: Editora da Unicamp.

BERNACCHIA, F. (1990) Il "Reso": eredità rituali ed elaborazione drammaturgica. In: *Dioniso*, Vol. LX, Fascicolo 1, pp. 40-53

BERTOLÍN CEBRIÁN, R. (2006) *Singing the dead: a model for epic evolution*. New York: Peter Lang Publishing.

BLOOM, H. (ed.) (1991) *Odysseus/ Ulysses*. New York: Chelsea House Publishers.

BOLLING, G. M. (1919) Abstract Nouns in Homer. *Classical Philology*, Vol. 14, No. 4, pp 328-337.

BOND, R. S. (1996) Homeric Echoes in Rhesus. *American Journal of Philology* 117 pp 255-273.

BROWN, N. (1952) The Birth of Athena. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 83, pp. 130-143.

BURKERT, W. (1993) *Religião Grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BUXTON, R. G. A. (1982) *Persuasion in Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press.

CAMPOS, H. (2002) *Ilíada* de Homero. 2 vol. São Paulo: Arx.

CEADEL, E. B. (1941) Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays. *The Classical Quarterly*, Vol. 35, nº1/2, pp. 66-89.

CHANTRAINE, P. (1948) *Grammaire homérique: phonétique et morphologie*. Vol 1. Paris.

_____. (1953) *Grammaire Homérique: syntaxe*. Vol. 2. Paris.

CORRÊA, P. C. (1995) *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Editora da Unesp.

CRESPO, E. (2004-2005)Los nombres de persona de los troyanos y de los griegos en la *Iliada*. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Vol 17/18, No. 17/18, pp. 33-47.

DAVIS, A. R. e KENNEDY, E. C. (1998) *Euripides: scenes from Rhesus and Helen*. London: Bristol Classical Press.

DETIENNE, M. & VERNANT, J-P. (2008) *Métis – As astúcias da inteligência.* [Trad. Filomena Hirata] São Paulo: Odysseus Editora.

DOVER, K. J. (1978) *Greek homosexuality*. London: Duckworth.

_____. (1974). *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. California: University of California Press.

DUÉ, C. e EBBOTT, M. Oral poetics and the Homeric Doloneia. *Classics@: An Online Journal*, Center for Hellenic Studies, 2007. Disponível em: <http://chs.harvard.edu/chs/oral_poetics_and_the_homeric_doloneia>. Acesso em: 17 de outubro de 2008.

EASTERLING, P. E. (1983) Character in Sophocles. In: SEGAL, E. (coord.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. London: Oxford University Press.

EBBOTT, M. (2006) Welcome to my nightmare: the charioteer´s dream in the *Rhesos*. Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West and South (CAMWS), April 2006, Gainesville, Florida.

ELDERKIN, G. W. (1935) Dolon's Disguise in the Rhesus. *Classical Philology*, Vol. 30, nº 4, pp.349-350.

FENIK, B. (1964) *"Iliad X" and the "Rhesus": The myth*. Bruxelles- Berchem: Latomus.

FESTUGIÈRE, A. – J. (1986) *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

FREIRE, A. (1985) *O teatro grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.

GARNER, R. (1990*) From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*. London and New York: Routledge.

GAUNT. D. M. (1971) The Change of Plan in the 'Doloneia'. *Greece&Rome*, 2nd. Ser., Vol. 18, No. 2, pp. 191-198.

GILL, C. (2002) *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy : The Self in Dialogue*. New York: Clarendon Press.

GOLDHILL, S. (1992) *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University.

_____. (1991) *The Poets Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.

GOOSSENS, R. (1962) *Euripide et Athènes*. Bruxelles: Palais des Académies.

GOULD, J. (?) Tragedy in performance. In: *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge University Press: New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, vol 1.

_____. (1973) Hiketeía. In: *Journal of Hellenic studies* 93: 74-103.

GREENE, William C. (1948) *Moira: Fate, Good and Evil in Greek Thought*. Cambridge: Harvard University Press.

GREGORY, J. (2008) *A companion to Greek Tragedy*. Malden: Blackwell Publishing Ltd.

_____. (1997) *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: Michigan University.

GRIMAL, P. (2005) *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. [Trad. Victor Jabouille] 5ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. (1986) *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70.

G.R.I.M.M. (Etymological Dictionary of Greek Mythology). Disponível em: <http://demgol.units.it/index.do>. Acesso em: 13 de dezembro de 2009.

GRUBE, George M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. London: Methuen & Co. Ltd.

HAFT, A. J. (1990) The City-Sacker Odysseus' in Iliad 2 and 10. Transactions of the American Philological Association (1974-), Vol. 120, pp. 37-56.

HALL, E. (2010) *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*. London: Oxford University Press.

HAMILTON, R. (1978) Announced Entrances in Greek Tragedy. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82, pp.63-82.

HEATH, M. (1987) *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.

HENRY, R. M. (1905) The Place of Doloneia in Epic Poetry. *The Classical Review*, Vol. 19, No. 4, pp. 192-197.

_____. (1906) The Doloneia Once More. *The Classical Review*, Vol. 20, No. 2, pp 97-99.

HOLMBERG, I. E. (1997) The sign of mêtis. In: *Arethusa* 30, pág. 1-33. The Johns Hopkins University Press.

HOUAISS, A. (ed.) (2001). Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

IRWIN, T. H. (1983) Euripides and Socrates. *Classical Philology*, Vol. 78, No. 3, pp. 183-197.

JOUAN, F. (2004) *Euripide – Tragédies*. Tome VII, 2e. partie. Paris: Les Belle Lettres.

_____. (1966) *Euripide et les Légendes des Chants Cyprien*. Paris: Les Belle Lettres.

KEYES, Clinton W. (1929) Apollo and Athena in the Rhesus. *Classical Philology*, Vol. 24, nº 2, pp. 204-207.

KIRK, G. (ed.) (1985- 1993) *The Iliad: a commentary*. 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

KITTO, H. D. F. (1990) *Tragédia Grega: Estudo Literário*. Portugal: Armênio Amador - Ed. Coimbra.

KNOX, B.M.W. (1989) Minor tragedians. In: *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge University Press: New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, vol 1.

KOVACS, David. (2002) *EURIPIDES BACCHAE IPHIGENIA AT AULIS RHESUS.* Loeb Classical Library: Harvard University Press.

_____. (1995) *Cyclops/ Alcestis/ Medea*. Loeb Classical Library: Harvard University Press.

_____. (1994) *Euripidea*. Leiden; New York: E. J. Briel.

_____. (1987) *The Heroic Muse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LANG, A. (1905) The Doloneia. *The Classical Review*, Vol. 19, No. 9, pp 432-434.

LEAF, W. (1915) Rhesos of Thrace. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 35, pp. 1-11.

LESKY, A. (2006) *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1957) *História da literatura grega*. [Tradução de Manuel Losa] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LIMA, P. B. (2003) A "prosa" de Homero. In: *Phaos* 3, pág. 53-76

LORD, A. (1960) *The singer of tales*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*. Madrid: Oxford University Press.

LOURENÇO, F. (2005) *Ilíada.* Lisboa: Ed Cotovia.

_____. (2003) *Odisséia*. Lisboa: Ed. Cotovia.

MALTA, A. (2006) *A selvagem perdição*: *erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus Editora.

_____. (2000) *O resgate do cadáver: o último canto d´*A Ilíada. São Paulo: Humanitas.

MICHELAKIS, Pantelis. (2002) *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge, U.K.; New York : Cambridge University Press

MICHELINI, Ann N. (1987) *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press

MIEROW, Herbert Edward. (1928) The Sophoclean Character of the Rhesus. *The American Journal of Philology*, Vol. 49, nº 4, pp. 375-377.

MONRO, D. B. (1884) The Poems of the Epic Cycle. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 5, pp. 1-41.

MURRAY, Gilbert. (19-?) *Euripides and his age*. London: Williams & Norgate.

NAGY, G. (1979) *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore.

NOCK, A. D. (1930) The Rhesus. *The Classical Review*,Vol 44, no. 5, pp.173-174.

NORWOOD, G. (1948) *Greek Tragedy*. 4ª edição. London : Methuen.

NUSSBAUM, Marthe C. (1986). *The Fragility of Goodness*. New York: Cambridge University Press.

OLIVEIRA, F. R. (2008) *Aias de Sófocles*. São Paulo: Ed. Iluminuras.

OTTO, W. (2005) *Os deuses da Grécia*. [Trad. Ordep Serra] São Paulo: Odysseus Editora.

PADEL, R. (1995). *Whom Gods Destroy*. Princeton: Princeton University Press.

PADUANO, G. (1991) *Reso*. Milano: RCS Rizzoli Libri.

_____ (1973) Funzioni drammatiche nella struttura del Reso. I: L´aristia mancata di Dolone e Reso. In: *Maia,* XXV, pp. 3-29.

PAGANI, G. (1970) Il Reso di Euripide: il dramma di un eroe. In: *Dioniso*, Anno XLIV, no. 1- 2, Jan- jun, pp. 30- 43.

PARRY, A. (ed.) (1971) *The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press.

PARRY, H. (1964) The approach of dawn in the Rhesus. *Phoenix*, Vol. 18, No. 4, pp. 283-293.

PEDRICK, V. (1982) Supplication in the Iliad and the Odyssey. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 112, pp. 125-140.

PERRIN, B. (1885) Equestrianism in the Doloneia. *Transactions of the American Philological Association* (1869-1896), Vol. 16, pp. 104-115.

PIRES, F. M. (2006) *Mithistória*. 2a. ed. Vol. 1. São Paulo: Humanitas.

POPE, M. W. M. (1960) Athena´s Development in Homeric Epic. *The American Jounal of Philology*, Vol 81, No. 2, pp. 113-135.

POSTLETHWAITE, N. (1988) Thersites in the 'Iliad'. *Greece & Rome*, 2nd. Ser., No. 2, pp. 123-136.

PUCCI, P. (1987) *Odysseus polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca.

RABEL, R. J. (1990) Apollo as a Model for Achilles in the Iliad. *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 4, pp. 429-440.

RICHARDS, G. C. (1916) The problem of the Rhesus. *The Classical Quarterly*, Vol 10, No. 4, pp. 192-197.

RICHMOND, J. A. (1998) Spies in Ancient Greece. *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 45, No. 1, pp. 1-18.

ROISMAN, Hanna M. (1990) Kerdion in the Iliad: Profit and Trickness. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 120, pp. 23-25.

ROLFE, J. C. (1983) The Tragedy Rhesus. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 4, pp. 61-97.

ROMILLY, J. (1998) *A tragédia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília,

_____. (1986) *La Modernité d´Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France.

ROSIVACH, V. J. (1978) Hector in the Rhesus. *Hermes*, Vol. 106, No. 1, pág. 53-73.

SANTOS, F. B. (2008) *Filoctetes*. São Paulo: Odysseus Editora.

SCOTT, J. A. (1910) Odyssean Word Found in but One Book of the Iliad. *Classical Philology*, Vol. 5, No. 1, pp. 41-49.

SEAFORD, R. (1994) *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.

SEGAL, C. (1993) *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham: Duke University Press.

SEGAL, E. (1983) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press.

SOURVINOU-INWOOD, C. (2003) *Tragedy and Athenian Religion*. Lanhan: Lexington Books.

STEADMAN, S. H. (1945.) A note on the Rhesus. *The Classical Review*, Vol. 59, nº 1, pp. 6-8

SEVERYNS, A. (1977) *Recherches sur La Chrestomathie de Proclos. IV – La Vita Homeri et Les Sommaires du Cycle*, Paris: Les Belles Lettres.

SHEWAN, A. (1916) Amyntor in the Doloneia. *The Classical Quarterly*, Vol. 10, No.3., pp 121-123.

_____. (1911) *The lay of Dolon*. London: Macmillan and Co.

_____. (1910) The Odyssean Books of the Iliad. *The Classical Quarterly*, Vol. 4, No. 2, pp. 73-79.

SILVA, M. F. S. (2005) *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia.

SOLMSEN, F. (1949) *Hesiod and Aeschylus* (Ithaca) 67-69.

STAGAKIS, G. (1987) Dolon, Odysseus and Diomedes in the Doloneia. *Rheinisches Museum für Philologie*, 130/3-4, pág. 193-204

STANFORD, W. B. (1963) *The Ulysses Theme: A study in the adaptability of a traditional hero*. 2 ed, United States: The University of Michigan Press.

TAPLIN, O. (1983) Emotion and Meaning in Greek Tragedy. In: SEGAL, E. (coord.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. London: Oxford University Press.

_____. (1977) *Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

THALMANN, W. G. (1988) Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the Iliad. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 118, pp. 1-28.

THOMSON, J. A. K. (1911) Dolon the Wolf. *The Classical Review*, Vol. 25, nº 8, pp. 238-239.

TORRANO, Jaa. (2004) *Orestéia*. São Paulo: Iluminuras.

_____ (2001) *Hesíodo: Teogonia - A origem dos Deuses*. Estudo e tradução. São Paulo: Iluminuras.

_____. (1997) "O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo" in *Boletim do CPA* 4: 27-34.

_____. (1987) *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras.

VELLACOTT, P. (1975) *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. London; New York: Cambridge University Press.

VERNANT, J. P. (2002) *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. [Tradução de Haiganuch Sarian]. São Paulo: Paz e Terra.

_____ & VIDAL-NAQUET, P. (1999) *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. [Vários Tradutores] São Paulo: Perspectiva.

_____. (1996) *Entre mito e política*. [Tradução de Cristina Murachco]. São Paulo: Edusp.

_____. (1974) *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. [Tradução de Myriam Campello]. Rio de Janeiro: José Olympio.

WERNER, C. (2004) *Manobras Poéticas entre a Ilíada e a Odisseia*: *o caso de Odisseu.* Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH/USP.

WEST, M. L. The Rise of the Greek Epic. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108 (1988), pp. 151-172.

_____. (1971) *Hesiod: Theogony*. Edited with prolegomena and commentary. Oxford: The Clarendon Press.

_____. (1983) *The orphic poems*. New York: Oxford University Press.

WILLIAMS, M. F. (2000) Crossing into Enemy Lines: Military Intelligence in *Iliad* 10 and 24. *In:* BECKER, Andrew e PAPILLON, Terry (Ed.) *Electronic Antiquity: Communicating the Classics*.

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