

Ananda Maria Maciel

**DA ENERGIA ESTÉTICO-FORMATIVA DO CANTO E DA
POESIA NA GRÉCIA ANTIGA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós
Graduação em Educação da Universidade Federal
de Santa Catarina, para obtenção do Grau de
Mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlene de Souza Dozol.

Florianópolis, SC
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Maciel, Ananda Maria

DA ENERGIA ESTÉTICO-FORMATIVA DO CANTO E DA POESIA NA
GRÉCIA ANTIGA / Ananda Maria Maciel; orientadora, Marlene de
Souza Dozol - Florianópolis, SC, 2015.

154 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós
Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Poesia Épica. 3. Areté. 4. Formação. I.,
Marlene de Souza Dozol. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

*Dedico esta pesquisa à minha querida mãe,
Zelma Jacinto Maciel (In memoriam), que
sempre soube tramar, com talentosos pontos
de linhas coloridas, tantas e tantas histórias
– e que cantava, enquanto tecia.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, meu Pai Celestial, a quem eu amo e para quem tenho me esforçado por dedicar-me inteiramente, a quem devo todas as belas oportunidades que a vida tem me oferecido – e a Jesus Cristo, meu Salvador, que deu Sua vida perfeita por amor a cada um de nós.

À minha família, pelo exemplo e carinho, especialmente ao meu irmão Lucas pela paciência em ouvir os “ecos” desta pesquisa, à minha irmã Glória, por ter me ensinado a ler e a escrever e ter compartilhado comigo seu gosto por literatura, e à minha sobrinha Laura, por mãos talentosas que escrevem e ilustram belas histórias.

A tantos amigos, alguns mais próximos geograficamente, outros presentes, mesmo que distantes, especialmente: Juliana Mello, pela amizade incondicional por toda a vida; Ana Cláudia Gomes Ribeiro, pela serenidade e doçura e por sempre me ensinar o valor de perseverar na busca de meus objetivos; Elizabeth Cidade, por sempre ter as palavras certas para dizer e por seu amor pela música; Sabrina Margraf, pelas muitas e belas histórias compartilhadas e pela luz radiante que consegue sempre transmitir mansidão e alegria; Adelson Parrella, pelo amor com que realmente conhece cada aluno e pelo professor mais dedicado e sábio que já tive (tantos e tantos anos de aprendizado). À Alice e Wanderley Violin, pelo carinho e apoio de “pais” do coração e pelo grande exemplo de abnegação e dedicação de toda uma vida; e a Rodrigo Cândido Alves, por sua liderança inspiradora e altruísta – são realmente tantas pessoas especiais que preenchem minha vida de tanto amor e alegria, que me faltaria espaço para escrever,.

Aos queridos amigos do meu grupo de intercâmbio em Portugal, com quem tive o privilégio de partilhar muitas viagens, momentos estes que escreveram uma das páginas mais belas da minha história pessoal, especialmente: Adriana Mitiko, por me lembrar constantemente de que “é o tempo que dedicamos à rosa que a torna tão importante”; Jéssica de Assis Silva, pela alegria e otimismo, mesmo nos momentos de incerteza e dificuldade; Fernando do Couto Rosa Almeida, pela sua mansidão e capacidade de ver o melhor nas circunstâncias e nas pessoas; e Eric Rilley, por compartilhar comigo seu gosto por literatura e pelos bons momentos de aprendizado decorrentes disso.

Aos amigos do meu tempo como missionária na Itália, especialmente: David e Sue Wolfgramm, meus “pais” do coração, e Hannah Smith, Jessica McFadden, Arielle Sloan e Melissa Williams, mulheres incríveis com quem tive o privilégio de aprender tanto. À

tantos líderes e professores em A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, que moldaram minha vida e inspiram-me constantemente a ser uma pessoa melhor.

Aos colegas (e amigos) da graduação em Pedagogia e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC, com quem tive o privilégio de conviver nestes muitos anos de minha formação acadêmica, em especial: Arline da Silveira, Camila Gonçalves de Madeiro, Franciele Alves da Silva e Flora Bazzo Schimidt, com as quais meus anos como aluna de graduação foram de muita alegria e aprendizado; e Luana Aversa, Priscilla Stuart, Bruno Lima, Mônica Grumiché, Dail Nelsy da Silva, Vilmar Martins e Thais Ali, pelo carinho, amizade e muitas trocas no trabalho de pesquisa nestes dois últimos anos.

Ao Espaço Educacional Pensando e Construindo o Nosso Mundo, aos demais profissionais com quem tive o privilégio de trabalhar e à Juliana Bel, diretora do mesmo, que me abriu as portas de um “mundo” dedicado ao ensino de filosofia para crianças, onde pude viver uma experiência docente plena de riqueza e descobertas: as oficinas de Literatura e criação literária desenvolvidas por mim, neste contexto educativo, ao longo do último semestre. Meu agradecimento especial ao menino Vini e às demais crianças que passaram por minha sala de aula, por lembrarem-me constantemente do quanto podemos encontrar alegria com um pouco de imaginação e muitas doses de carinho, prestando atenção aos simples e mágicos detalhes da vida cotidiana. Esta experiência proporcionou-me um pequeno vislumbre de como seria construído um contexto educativo, no qual as crianças fossem educadas por meio da música, das histórias e da poesia – uma pequena janela para o “mundo” cantado e entretido pelas Musas.

A tantos professores do CED, do CCE e também do NDI-CED-UFSC (onde dei meus primeiros passos como aprendiz na profissão de docência), especialmente àqueles que foram não somente mestres, mas também amigos: Caroline Machado Momm, Iracema Munarin, Gilka Elvira Ponzi Girardello, Ana Cláudia de Souza, Clarícia Otto, Vânia Beatriz Monteiro da Silva, Ida Mara Freire, Lúcia Schneider Hardt, Alessandra Mara Rotta de Oliveira, André Berri, José do Nascimento, Stella Rivello, Arlete de Costa Pereira e Ione Ribeiro Valle.

À professora Silvana de Gaspari, do DLLE/CCE/UFSC, pelo apoio e indicações quanto a esta pesquisa e por sua dedicação inspiradora à poesia de Dante Alighieri, motivo impulsionador dos estudos aqui por mim realizados. Ao professor Nazareno Eduardo de Almeida pela cura em avaliar meus estudos e pelas preciosas indicações

de bibliografia e sobre a língua grega clássica. Ao professor Diogo Norberto Mesti da Silva, pelas preciosas contribuições de sua pesquisa sobre a Grécia Clássica e pela avaliação na Banca de Defesa. E também ao professor Antônio Orlando Oliveira Dourado Lopes, do departamento de Letras (Literatura Clássica) da UFMG, pela contribuição tão essencial nas indicações bibliográficas e na leitura acurada ao meu texto, indicações estas que foram sumamente preciosas ao longo de todo o período de estudos.

Por fim, meu reconhecimento à agência financiadora da FAPESC-CAPES sem a qual esta pesquisa não se teria concluído, assim como ao Programa de Pós-Graduação em Educação e aos estudos realizados pelo GRAFIA (Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia da Educação e Arte) e pelo sub-grupo “Estética e Educação”, que permitiram um maior aprofundamento quanto aos temas e bibliografias aqui referidos. Gostaria também de expressar sincera gratidão à professora Marlene de Souza Dozol, minha dedicada orientadora, pela paciência no desmanchar e retecer dos fios desta pesquisa, que demandaram tanto de seu tempo e leituras; e por estes anos de grande aprendizado e crescimento pessoal e profissional.

“Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. (...) Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. (...) Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. (...) Sentou-se ao tear. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o seu tecido.” (COLASSANTI, Marina. **A Moça Tecelã**)

RESUMO

A experiência da formação humana vai se tecendo, na Grécia Antiga (antes do advento da Filosofia) como um processo ético e estético. A metáfora do tear e de suas tessituras que proponho na presente pesquisa, para o exame do poema épico *Odisséia*, de Homero, configura-se como um artifício heurístico para a compreensão de conceitos que são caros à sociedade grega do século VII a.C.: a excelência (*areté*) do herói, este homem de nobre estirpe; sua honra (*timé*) ao dirigir a família (*óikos*) e a comunidade da polis pela qual é responsável – para que adquira fama entre seus descendentes no futuro e se torne pleno de glória (*kléos*); a disposição em ser bom (*agathós*) e em ser belo (*kalós*) – conceitos ou valores complementados pela *areté* especificamente feminina, a qual é traduzida pela formosura das mulheres e por seu papel social no seio da família. Em um mundo que rompe gradativamente com o pensamento mítico-religioso e instaura uma nova forma de pensamento, podemos reconhecer na *Odisséia*, desta forma, os albores de um “romance de formação” (talvez o primeiro registrado por meio da escrita, no Ocidente?). Busca-se, ainda, neste contexto estético-formativo, os indícios de como crianças e jovens eram educados por meio da escuta e da memorização dos versos. Assim, a leitura de Homero torna-se um convite para que, ao escutarmos o canto, possamos contemplar um ideal de formação humana que a poesia épica forjou na Grécia, em tempos primitivos.

Palavras-chave: *Poesia Épica; Areté; Formação.*

ABSTRACT

The experience of human development would be weaving, in Ancient Greece (before the advent of Philosophy), as an ethical and aesthetic process. The metaphor of the loom and its weavings, that I propose in this research to examine the epic poem *Odyssey* of Homer, will appear to us as a heuristic device for understanding concepts that are so important to the Greek society of the seventh century b.C.: the excellence (*areté*) of a hero, this man of noble birthright; his honor (*timé*) to direct his family (the *oikos*) and the polis under his charge – by being courageous he could also get fame among their descendants in the future and become full of glory (*kléos*); – the willingness to be good (*agathos*) and to be beautiful (*kalós*) – concepts or values complemented specifically by the feminine *areté*, which is translated by the grace of women and their social role within the family. In a world that gradually breaks with the mythical-religious thought and introduces a new way of thinking, we can recognize in the *Odyssey* thus the dawn of a "*Bildungsroman*" (perhaps the first recorded by writing in the Western world?). This study will also search for an understanding of the aesthetic-educational context in which children and young people were educated by listening and memorizing the epic verses. Thus, reading Homer's poems will become an invitation to us to listen to the ancient song, so that we can contemplate an ideal of human formation that epic poetry forged during early times in Greece.

Key-words: *Epic poetry; Areté; Education.*

RIASSUNTO

L'esperienza dello sviluppo umano sarà tessuta, nella Grecia antica (prima dell'avvento della Filosofia), come un processo etico ed estetico. La metafora del telaio e della sua tessitura che io propongo in questo studio, affinché potremmo esaminare il poema epico *Odissea*, di Omero, si presenta a noi come uno strumento euristico affinché possiamo meglio comprendere i concetti che stanno a cuore dalla società greca nel settimo secolo a.C.: l'eccellenza (*areté*) dell'eroe, questo uomo di nobile nascita; il suo onore (*timé*) nel dirigere la sua famiglia (l'*óikos*) e la polis che è sotto il suo incarico – in modo da ottenere la fama tra i suoi discendenti in futuro e da diventare glorioso (detentore della *kléos*); la disposizione di essere buono (*agathos*) e di essere bello (*kalós*) – concetti o valori accompagnati dalla *areté* specificamente femminile, che viene tradotta come la grazia delle donne e il loro ruolo sociale all'interno della famiglia. In un mondo che si rompe gradualmente con il pensiero mitico-religioso e introduce piano piano un nuovo modo di pensare, possiamo riconoscere così nell'*Odissea* l'alba di un "romanzo di formazione" (forse il primo che mai sia stato registrato per mezzo dalla scrittura nell'Occidente?). La ricerca presentata qui anche cercherà di versare sul contesto estetico-formativo della Grecia Antica, come una testimonianza della maniera in cui i bambini ed i giovani sono stati educati attraverso l'ascolto e la memorizzazione dei versi epichi. Così, la lettura di Omero diventerebbe un invito ad ascoltare la canzone e poi contemplare un ideale di formazione umana che la poesia epica ha forgiato in Grecia nei primi tempi.

Parole-chiavi: *Poesia Epica; Areté; Formazione.*

NOTA SOBRE O TEXTO DA *ODISSÉIA*:

Embora a tradução de Manuel Odorico Mendes seja uma das melhores conceituadas (e também a mais antiga) no Brasil – havendo também outras traduções em verso do texto da *Odisséia* muito bem recomendadas, tais como as de Haroldo de Campos, Trajano Vieira, Cristian Werner, Carlos Alberto Nunes, entre outros – minha escolha para esta pesquisa foi o texto de Frederico Lourenço, autor português nascido em Lisboa em 1963, que ainda hoje é catedrático na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de Coimbra.

A partir das “lentes” de análise selecionadas para este estudo – as diversas teorias sobre a origem da língua grega falada e escrita apresentadas por filósofos e estudiosos helenistas, tais como Giambattista Vico e Eric Havelock – fez-se necessária a busca por uma tradução que fosse diretamente versada do grego e respeitasse a natureza da métrica hexâmetra, mais fiel ao que poderia ser o texto “original”, em detrimento de outras versões.

Tal como já foi mencionado anteriormente, a tradição brasileira do texto dito “clássico” remete-nos necessariamente ao texto de Manuel Odorico Mendes, que foi escrita seguindo o padrão decassílabo da épica portuguesa, a partir de uma tradução que foi chamada mais tarde por Haroldo de Campos de transcrição. Este, no entanto, não daria conta dos elementos de análise para esta pesquisa, por ter chegado a nós por meio da tradição italiana, tendo passado pelas traduções do grego ao latim, do latim ao italiano vulgar, do italiano ao francês e por fim à língua portuguesa. Os estudos recentes na área de Filosofia da Linguagem e da Linguística apontam-nos problemas decorrentes deste tipo de transmissão indireta, assim como os Estudos da Tradução e de Literatura Comparada recentes têm buscado uma aproximação dos leitores aos textos diretamente versados da língua original à língua atual.

A tradução escolhida por mim, portanto, foi vertida diretamente do texto em grego clássico e com a máxima fidelidade aos sentidos originais dos termos. Embora não seja uma tradução arcaizante e o autor não privilegie notas filológicas no decorrer das páginas, a metrificação dos versos é, dentro de seus limites, bem fiel ao padrão hexamétrico, procurando aproximar o leitor às formas de recepção do texto, as quais eram, sobretudo orais (por meio do canto) em seus primórdios. A edição escolhida por mim possui introdução de um dos grandes estudiosos helenistas atuais, o professor Bernard Knox, que foi diretor do *Center For Hellenic Studies* de Harvard. O uso desta foi recomendado pelo professor doutor Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, helenista

brasileiro e professor no Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Optei, também, por não usar abreviações ao título do poema, nem de qualquer outra natureza, no decorrer do texto.

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO DE CITAÇÕES:

Todas as traduções das citações, em italiano e em inglês, são traduções livres. Optei por utilizá-las, portanto, sem referências e entre aspas, como notas de rodapé ao texto original, ou logo abaixo dele – quando as citações, já foram escritas na própria nota de rodapé. Os termos em grego por mim utilizados aparecem transliterados e com a sua devida tradução, de acordo com o modo como cada autor citado na pesquisa escolheu utilizá-los, tendo sido revisados pelo professor doutor Nazareno Eduardo de Almeida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, OU DO COMO SE DISPÕEM OS FIOS NO TEAR DA FORMAÇÃO HUMANA.....	21
CAPÍTULO 1: PELAS MUSAS COMECEMOS A CANÇÃO	39
1.1 A ENERGIA ESTÉTICO-FORMATIVA EM TEMPOS ANTIGOS	39
1.1.1 Entre as barras de urdidura: mito e culto na Grécia Antiga.....	41
1.1.2 Musas e <i>Mousiké</i>: o canto das primeiras fiandeiras	44
1.2 DA QUALIDADE DOS FIOS MÓVEIS DISPOSTOS NA TRAMA	49
1.2.1 Mnemósine e os encantos da memória	50
1.2.2 O canto dos <i>aedos</i>	53
1.2.3 A <i>arkhé</i> (origem) da linguagem.....	59
CAPÍTULO 2: QUANDO AS MOIRAS DETERMINAM O “FIO DA VIDA”	75
2.1 A GRÉCIA DO PERÍODO HOMÉRICO: MÃOS “DIVINAS” QUE APRENDEM A ESCREVER	78
2.1.1 Um pente liço chamado <i>épica</i>	81
2.1.2 A <i>Odisséia</i>.....	87
2.2 NOBREZA, <i>ARETÉ</i> E UM IDEAL DE HOMEM A SER MEDIDO	91
2.2.1 O exemplo como ordenador do processo de tessitura	99
2.2.2 O papel dos heróis: o fio a ser cortado com tesoura divina	101
CAPÍTULO 3: DA QUALIDADE DOS FIOS FIXOS DISPOSTOS NA URDIDURA	105

3.1 A COMPLEIÇÃO SUTIL DA <i>TIME</i>	106
3.2 A <i>TEKHNÉ</i> DA JUSTA MEDIDA NA PALAVRA	112
3.3 QUANDO ESTÉTICA E ÉTICA SE ENTRELAMAM: A <i>KALÓS AGATHIA</i>	115
3.4 <i>KLÉOS</i> PARA A POSTERIDADE.....	117
CAPÍTULO 4: SOBRE A FORMAÇÃO DA NOBRE ESTIRPE.	121
4.1 PELAS MÃOS DE ATHENA OU DO COMO SE TECE A EDUCAÇÃO DE UM CAVALHEIRO	122
4.1.1 <i>Telêmaco: o amadurecimento do jovem príncipe</i>	130
4.2 PENÉLOPE: SOBRE A <i>ARETÉ</i> FEMININA.....	135
4.3 ODISSEU: QUANDO AS MUITAS FACES PERMITEM DIFERENTES COMPOSIÇÕES	142
4.4 O VALOR DO <i>ÓIKOS</i> FAMILIAR NA EDUCAÇÃO DO NOBRE.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO DESMANCHAR AO RETECER CONSTANTE DOS FIOS	151
BIBLIOGRAFIA	157

INTRODUÇÃO, OU DO COMO SE DISPÕEM OS FIOS NO TEAR DA FORMAÇÃO HUMANA...

Estancaram à porta da deusa de belas tranças,
e ouviram de dentro Circe a cantar com voz
melodiosa,
enquanto se dedicava à trama imperecível de sua
tecelagem,
sutil, graciosa e brilhante, como são as tapeçarias
das deusas. (*Odisséia*, X: 220-223)

Fios. Barbantes. Fitas. Formas. Texturas. Pretextos. Linhas retas, coloridas, novelos firmes nas mãos de quem tece a vida. Como uma tapeçaria, cada “quadro” da formação humana, na Grécia dos tempos antigos, poderia ser confeccionado por mãos hábeis e “divinas” de uma fiandeira, que canta enquanto tece os fios.

Cada tela ampliar-se-ia em uma diferente janela com cenas vivazes e coloridas, cada “quadro” contaria uma pequena parte do todo. Somente aqueles que vêm a peça por inteiro, os “inspirados pela divindade”, seriam capazes de admirá-la em toda a sua beleza – tal como um caleidoscópio de luzes e cores que dançam numa melodia ligeira?

Assim, o espírito humano conduz sua (auto) formação, linha sobre linha e preceito sobre preceito, através da descoberta de si próprio e cria, pelo conhecimento do mundo exterior e interior, formas melhores de sua própria existência. Dentre as forças promotoras destas formas, escolhi a poesia épica de Homero e a força formadora do canto dos *aedos* (anterior aos poemas fixados pela escrita) como temas da presente pesquisa.

Como uma tapeçaria sendo tecida em um tear, a formação humana poderia ser constituída pela energia estética do canto e da poesia em tempos primitivos. Parti desta premissa para construir uma metáfora – *a do tear e de suas tessituras* – que será importantíssima para a compreensão dos conceitos escolhidos em toda a pesquisa.

Assim, o tear tem como base – seus pés de sustentação – a função estética da filosofia, porém as barras de madeira que dão apoio aos fios são compostas de material mitológico – uma energia ainda mais antiga que o pensamento filosófico-racional, que se desenvolveu na Grécia séculos mais tarde. Desta forma, entre filosofia e mitologia, está

localizado o *pente do tear*, isto é, a poesia épica em toda a sua especificidade.

Primeiramente, precisarei detalhar os elementos componentes deste tear, apresentar as fiandeiras ou tecelões, explicitar a qualidade dos fios e a disposição dos mesmos na barra de *urdidura* e, finalmente, desenhar o molde a ser entretecido por meio da trama dos fios. Toda peça trabalhada por mãos habilidosas é o resultado de uma mente arguta que se pergunta, antes mesmo de dispor os fios para começar a tecer. A pergunta-chave que guia a presente pesquisa é a seguinte: “existiria já no canto dos *aedos* e, posteriormente, na poesia épica fixada pela escrita, um *télos* estético-formativo?”

Se a hipótese formulada por esta pergunta se provar positiva, a tapeçaria resultante deverá ser a representação metafórica do “ideal” de ser humano que a poesia épica forjou para a educação grega, em tempos antigos.

Da Grécia pré-helênica, nenhum outro registro escrito restou, a não ser o literário. Segundo Jaeger (2010, p. 19), “a história da educação grega coincide substancialmente com a da literatura. Esta é, no sentido originário que lhe deram os seus criadores, a expressão do processo de (auto) formação do homem grego”. Para o autor, “não possuímos nenhuma tradição escrita dos séculos anteriores à idade clássica além do que nos resta de seus poemas” (*idem*). Assim, mesmo tomando a História no seu mais amplo sentido, “uma só coisa torna acessível à compreensão daquele período: a evolução e a formação do homem na poesia e na arte. A História determinou que só isto ficasse da existência inteira do homem” (*ibidem*). Devemos traçar o processo de formação dos gregos, desta forma, a partir do ideal de homem (uma nobreza de virtude cavalheiresca) que a poesia épica forjou.

Primeiramente, antes de qualquer outra análise, faz-se necessário apresentar aos leitores as “mãos hábeis” do tecelão – o homem conhecido historicamente como Homero, embora haja contradições entre as teorias dos estudiosos helenistas, sendo que alguns questionaram, ao longo dos séculos, a sua real existência.

QUEM FOI HOMERO E O QUE ELE TECEU EM SUA POESIA?

Esta é uma das perguntas mais polêmicas de toda a História. De Heródoto a Platão, da Idade Média ao Renascimento, e culminando com a mais importante disputa literária do fim do século XVII da nossa era – a *Querela entre Antigos e Modernos* – todos os pensadores que se

preocuparam com a literatura, sempre buscaram compreender quem foi o grande poeta grego.

Se foi alguém que realmente existiu ou, seja ele quem tenha sido, Homero foi, sem dúvida, o mais nobre artífice da tapeçaria da formação, em tempos antigos. Sua influência estendeu-se por todo o período grego e, a partir dele, sobre toda a cultura ocidental. “A figura que deu início ao grande projeto educacional grego foi o poeta Homero, que viveu no século VIII a. C” (GOERGEN, 2006, p. 184).

Porém, para entendermos a densidade do questionamento, vale mergulharmos nas teorias de diversos helenistas renomados, cujas pesquisas são muito respeitadas no campo dos estudos de Literatura Clássica, em nossos dias. Um destes, o filósofo alemão Werner Jaeger, autor da monumental obra “*Paidéia, a Formação do Homem Grego*”, poderia ser nosso ponto de partida.

Ele postula que Homero “é, ao mesmo tempo a fonte histórica da vida [de seu tempo] e a expressão poética imutável de seus ideais” (JAEGER, 2010, p. 26). Temos de extrair de seus registros para a poesia oral cantada, de uma época anterior à sua, “a imagem que formamos do mundo aristocrático; inquirindo como o ideal de Homem ganha forma” (*idem*) em seus poemas “e como a sua estreita esfera de validade originária se alarga e se converte em força de formação de muito maior amplitude.” (*ibidem*)

O helenista polonês Albin Lesky (1995, p. 30), ao tratar da história da literatura grega, coloca Homero como uma “origem”, mas não um início, antes uma conclusão amadurecida de um longo desenvolvimento das épocas anteriores. Já o pesquisador brasileiro Robert Aubreton (1968, p. 214), havia escrito antes que Homero é obviamente herdeiro de uma longa tradição: os versos cantados a memória pelos *aedos*, dos quais tomou emprestadas as histórias e soube costurar com elas dois conjuntos mais ou menos perfeitos.

Porém, não há necessariamente um “consenso” entre os estudiosos, a respeito de quem foi Homero e se ele realmente existiu. Na edição portuguesa comentada da *Teogonia* de Hesíodo (publicada em Lisboa, em 2005), encontrei, por exemplo, no apêndice, um documento manuscrito traduzido pelos estudiosos da Universidade de Cambridge, datado do século VII a. C. e intitulado de *Certamen Homeri et Hesiodi*¹, do qual fazem parte textos que pretendiam reconstruir a vida e a obra destes dois poetas.

¹ Trad.: “Acerca de Homero e Hesíodo: das suas origens e do certame entre os dois”

O autor do documento, cujo nome é desconhecido, procura estabelecer uma cronologia sobre a biografia de Homero, baseada em especulações. Quanto à sua origem, o documento trata uma hipótese bastante interessante – embora com ressalvas, pois praticamente cada cidade grega reivindica, com muito empenho, seu status de cidade natal de Homero, e não há provas de que as duas obras tenham sido escritas ou organizadas por ele, ou de que ele realmente tenha existido – como sendo a de que Homero nasceu em Ítaca e é filho de Telêmaco (portanto, neto de Odisseu) ², razão pela qual sabia com tantos detalhes e representava com grandeza os feitos do herói.

Segundo Baldry (1969, p. 24), “os poemas, por si, nada dizem sobre quem os compôs e a tradição grega dá-nos indicações contraditórias a respeito da data e do local do nascimento de Homero e de sua vida”. Já o helenista norte-americano Gregory Nagy (2009, p. 52), lembra-nos que, durante o período clássico da Grécia Antiga, Homero era o representante elementar do que é conhecido como épica. “A figura de Homero como um poeta da épica era considerada muito mais antiga que o mais antigo poeta lírico conhecido no período arcaico”. O professor emérito do *Center For Hellenic Studies* da Harvard University, Bernard Knox (2011), no entanto, argumenta que tudo o que possuímos é a “tradição”, remontando ao historiador Heródoto, o qual escreveu que o famoso Homero teria vivido quatrocentos anos antes de sua própria época.

Para Jaeger (2010, p. 66), por sua vez, “Homero é o representante da cultura grega primitiva”, porque pode ser considerado uma ‘fonte’ do conhecimento histórico da sociedade grega mais antiga.

Embora haja imensas divergências entre as teorias sobre quem foi e o que escreveu Homero, a maioria dos estudiosos concorda que a poesia cantada por *aedos* em várias gerações foi amalgamada em um único registro escrito, conhecido como poesia épica. Essa poesia descreve um mundo no qual a tradição da nobreza é a esfera mais elevada da vida.

Tal como nos lembra Santos (2005, p. 27), uma preciosa teoria foi pioneira, embora não reconhecida pelos filósofos de sua própria

² “La contesa delle greche città per l’onore d’averciascuna Omero suo cittadino, ella provenne perché quase ogniuna osserva ne’ di lui poemi e voci e frasi e dialetti che eran volgari di ciascheduna.” (VICO, 1953, p. 734)

“A contenda das cidades gregas pela honra de terem, cada uma delas, Homero como seu cidadão, provém do fato de que cada cidade observa nos poemas dele as vozes e frases e dialetos que lhes eram comuns”.

época, para os estudos acerca de quem foi Homero. O primeiro a postular uma teoria, na contracorrente da grande disputa literária que moveu tanto os Antigos quanto os Modernos em fins do século XVII, foi o filósofo italiano Giambattista Vico, nascido em Nápoles em 1670, tendo lá vivido até sua morte em 1744.

Reagindo às teorias científicas e filosóficas da época, irá criticar em seus escritos a filosofia cartesianista, reação a partir da qual se constituirá o arcabouço metodológico de sua principal obra, *Principi di una Scienza Nuova* (Princípios de uma Ciência Nova), publicada em 1725, obra na qual Vico sustentava a hipótese de que “Homero foi todo esse processo histórico de transmissão oral da Guerra de Tróia até os tempos de Numa³” (*idem*).

Vico considerou que Homero foi um poeta ideal, não um homem em particular. Homero, ainda de acordo com Santos (2005, p. 27), seria, ao mesmo tempo, um representante dessa transmissão oral de muitos bardos ao longo dos séculos, mas dois poetas indivíduos posteriores que reelaboraram poeticamente toda a matéria histórica passada. Assim como escreve o próprio Vico,

“E certamente, se, come della guerra troiana, cosi di Omero non fussero certi grandi vestigi rimasti, quanti sono di lui i poemi, a tante difficoltà si direbbe che Omero fusse stato un poeta d’idea, il quale non fu particolar uomo in natura; (...) un’idea ovvero un carattere eroico d’uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie.” (VICO, 1953, p. 756)

³ “Avvaloriamo l’opinion di coloro che ‘l pongono lontanissimo dalla guerra troiana; il qual tempo corre per lo spazio di quattrocensessant’anni, che vien ad essere circa i tempi di Numa” (VICO, 1953, p. 737).

“Valorizamos a opinião daqueles que colocam Homero muito distante da Guerra troiana; no tempo que transcorre mais ou menos quatrocentos e sessenta anos depois dela, que vem a ser aproximadamente os tempos de Numa”.

⁴ “E, certamente, assim como da guerra troiana, também de Homero não ficou nenhum vestígio; quanto aos poemas serem de sua autoria, com tantas dificuldades se diria que Homero foi um poeta ideal, não um homem em particular. (...) [Homero] é uma idéia, isto é, um caráter heróico dos homens gregos, que, enquanto narravam, cantando suas histórias, [incorporavam esse ideal].”

Baldry (1969, p. 34) concordaria, séculos mais tarde, com a teoria de Vico, afirmando que “o estudo das diferenças entre [a *Ilíada* e a *Odisséia*] leva-nos a acreditar na existência de dois poetas de gênio, talvez separados por várias gerações, o segundo dos quais teria procurado igualar a qualidade do primeiro.”

As antigas tradições poético-musicais que foram reunidas por Homero, de acordo com algumas destas teorias, no século VIII a. C., fecundaram a cultura helênica posterior. Levarei em conta a “tradição”, colocando Homero, ao menos, no papel de compilador e unificador das poesias tradicionais, passadas de geração a geração por meio dos *aedos*.

Minha decisão por levar em conta esta teoria está de acordo com o pensamento de Jaeger (2010, p. 25), segundo o qual “Homero” é como se convencionou chamar o autor desses poemas. Ainda de acordo com as pesquisas do mesmo autor, não há a possibilidade de considerarmos a *Ilíada* e a *Odisséia* como uma unidade, “quer dizer, como obra de um só poeta, embora na prática continuemos a falar de Homero como a princípio fizeram os antigos” (JAEGER, 2010, p. 37).

Escreve Santos (2005, p. 23) que, “para Vico, o mundo conhecido da *Odisséia* seria diferente do mundo conhecido da *Ilíada*”. Essa diferença discrepante na descrição da cultura nos dois poemas suscita a hipótese de que “o autor da *Odisséia* teria sido do ocidente da Grécia e, portanto não seria o mesmo que o autor da *Ilíada*, que muito provavelmente seria oriundo da Jônia” (*idem*). Haveria, então, dois ciclos poéticos mitificados na pessoa de Homero. De acordo com os escritos de Vico,

“Così Omero compose giovane l'*Iliade*, quando era giovinetta la Grecia e, 'n conseguenza, ardente di sublimi passioni, come d'orgoglio, di collera, di vendetta, le quali passioni non soffrono dissimulazioni ed amano generosità; onde ammirò Achile, eroe della forza. Ma vecchio compose poi l'*Odisea*, quando la Grecia aveva alquanto raffredato gli animi con la riflessione, la qual è madre dell'accortezza; onde ammirò Ulisse, eroe della sapienza⁵” (VICO, 1953, p. 757).

⁵ “Assim Homero compôs, quando jovem, a *Ilíada*, quando a Grécia também estava na mocidade e, de conseqüência, ardente das sublimes paixões, como o orgulho, a cólera, a vingança, paixões as quais não sofrem dissimulação e amam a generosidade; onde admirara Aquiles, o herói da força. Mas, idoso, compôs posteriormente a *Odisséia*, quando a Grécia já havia esfriado os ânimos com a

Na tentativa de levar em conta esta Grécia que já busca a reflexão para a explicação de sua cultura, escolhi o texto da *Odisséia* como matéria-prima para a minha pesquisa, procurando evidenciar a *tapeçaria*, isto é, uma idéia de formação humana, a partir do herói Odisseu. Desta forma, o “velho Homero”, no dizer de Vico, nos daria condições para analisar um processo estético-formativo que culminará com o advento da filosofia séculos mais tarde.

Para Jaeger (2010, p. 84), seguindo esta linha de pensamento, “se englobarmos Homero e a posteridade grega num só panorama de conjunto, ressaltará a sua intensa semelhança” em todas as épocas da Antiguidade. O mundo criado por Homero exerceu uma grande influência sobre todo o desenvolvimento histórico posterior da sua nação. “Na epopéia manifesta-se a peculiaridade da educação helênica como em nenhum outro poema” (JAEGER, 2010, p. 64).

Segundo o sociólogo francês Jean-Pierre Vernant (2009), *Doze Ciclos Épicos* (forma poética narrada oralmente) tomaram a forma escrita, apresentando uma variedade de mitos do passado e principalmente aqueles que se relacionavam com acontecimentos da guerra troiana. Dentre estas obras, *Ilíada*, que relata a conquista de Tróia e *Odisséia*, que se dedica às peripécias de Odisseu até sua volta à Ítaca, são os poemas que se atribuem, tradicionalmente, a Homero. Para Goergen (2006, p. 185) “[a *Ilíada* e a *Odisséia* são] os dois livros que se tornaram o fundamento da educação grega durante muitos séculos”.

Há um consenso entre os estudiosos helenistas ao teorizarem que a *Ilíada* é bem mais antiga que o segundo poema. Já a *Odisséia* reflete um estágio muito superior da cultura grega. Jaeger (2010) aponta um racionalismo ético que remonta à filosofia milesiana da Jônia e, de acordo com ele, na segunda epopéia o estilo da poesia é mais refinado e superior. Quanto à *Ilíada*, o autor escreve:

O mais antigo dos dois poemas mostra-nos o predomínio absoluto do estado de guerra, tal como devia ser no tempo das grandes migrações das tribos gregas. A *Ilíada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heroico da *areté*, e corporifica este ideal em todos os seus heróis. Junta, numa unidade ideal indissolúvel, as

reflexão, a qual é a mãe da cortesia; onde admirara Ulisses, o herói da sabedoria.”

imagens tradicionais dos antigos heróis, transmitidas pelas sagas e incorporadas aos cantos, às tradições vivas da aristocracia do seu tempo, que já conhece a vida organizada da cidade, como prova, principalmente as pinturas de Heitor e dos troianos. (JAEGER, 2010, p. 40)

Encontramos na *Íliada* e na *Odisséia* inúmeras referências ao canto dos *aedos* associado ao entretenimento do povo e à celebração do culto religioso, que difundiam a história cultural ou exaltavam aspectos dos deuses e dos heróis. Aprendendo os versos da poesia épica, por meio da escuta do canto dos poetas e também da memorização dos versos, difundia-se a religião, os costumes, o aprendizado da *areté*, a política e as formas de organização social. Ainda seguindo a mesma linha de pensamento, Havelock (1996, p. 22) também afirmaria que o poeta foi um monumento da educação oral, e não apenas da realização artística do povo grego.

Assim, para que os homens de nobre estirpe possam constituir-se como tal, é necessário que, por meio do ritmo do canto e da memorização dos feitos de seus antepassados, eles possam absorver os valores morais e sejam ensinados dentro de um código de conduta para a sua classe aristocrática.

A tapeçaria da formação humana, em tempos antigos, não poderia ser entrelaçada por outras mãos, a não ser pelas de Homero, concordem ou não os estudiosos de que ele realmente tenha existido. Suas habilidosas laçadas na história da literatura e da educação, fizeram com que houvesse uma originalidade grega na composição de um todo unitário para a poesia, o que a eleva à uma posição espiritual e à uma função educadora, no mais alto sentido da palavra.

Desta forma, Homero ficou conhecido como o grande educador da Grécia em tempos antigos. Segundo Jaeger (2010, p 61), “a concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo e profundo da palavra – foi familiar aos gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância”. Ainda de acordo com o autor, “Homero deve ser considerado não como simples objeto da história formal da literatura, mas como o primeiro e maior criador e modelador da humanidade grega” (p. 62).

Tendo traçado o perfil do tecelão, passemos agora à análise do tear.

O TEAR DE PENTE LIÇO

α. O cavalete do tear: a função estética da filosofia

As primeiras premissas ou bases precisam ser tramadas no sentido de estabelecermos uma relação entre poesia, filosofia e arte. Neste caso, *o cavalete do tear*, ou seja, suas bases de sustentação serão representadas pelo “olhar” sob a perspectiva da Filosofia da Arte. De acordo com Lacoste (2011, p. 7), “a arte é irredutível à linguagem e aos conceitos. Mas a filosofia da arte pode nascer porque a própria experiência estética se torna relativa e problemática”.

Assim, a presente pesquisa se situa dentro de um campo cujos estudos abrangem as questões relativas à “Estética relacionada aos temas da Educação”, nas suas várias temáticas de pesquisa realizadas por orientandos de mestrado e doutorado. Insere-se também em um projeto de âmbito maior a respeito da Formação Humana, dentro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia da Educação e Arte (GRAFIA), na Linha de Pesquisa em Filosofia da Educação do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

A filosofia, base no nosso tear da formação, permite desdobrar o sentido da arte em campo de pensamento. Ora, se todo pensamento que desdobra o sentido também, por esta lógica, torna-se poesia, então poesia e música trazem em si a mesma fruição estética que permite criar a “tapeçaria” do humano. Estas esferas da *tekhné* recriam a vida formativa do ser em perfeição de cores, rimas, tonalidades, sons e sombras.

Segundo Novaes (1994, p. 11), “pensada assim, a obra de arte, da mesma maneira que a obra de pensamento, é uma resposta às interrogações da vida e da própria história”, pois “um poema, uma música e uma pintura têm algo oculto em si e são constituídos de promessas permanentes” (*idem*). É, no dizer de Valéry (citado por Novaes no texto referido acima), uma “estranha indústria” que nos permite ver a possibilidade mais nobre da humanidade, a partir da ótica filosófico-educacional, e onde o artifício está em reconstituir a experiência sensível por meio da memória e da linguagem. “O trabalho de pensamento está aí, na ‘restituição’ ou ‘reconstituição’ da emoção poética, fora das condições ordinárias e por meio de artifícios da linguagem” (*ibidem*).

Atentemos para o caso da poesia épica, cuja arte específica tem um poder ilimitado de conversão espiritual, segundo Jaeger (2010, p. 63). Também para este autor, a poesia é mais vital que o conhecimento

filosófico, pois só ela possui a validade universal e a plenitude imediata e viva da ação educativa. Tanto no campo da educação quanto no campo da filosofia, a Antiguidade, por meio da poesia épica grega, deixa de herança ao Ocidente as suas estruturas mais elevadas, “conformando aos poucos o ideal de formação humana” (GOERGEN, 2006, p. 182).

β. *O Pente Liço:*

O *penete liço* é um tipo específico moderno de tear, e foi escolhido por ser de construção simples e de fácil manipulação, o que permitiria uma descrição mais favorável à metáfora pretendida⁶. Este precisa de uma “liça”, uma peça ou barra de madeira semelhante a um pente, utilizada para levantar os fios presos à *barra de urdidura*.

Este pente é colocado para baixo e para cima, alternadamente, de forma a receber os fios nos furos e por entre seus espaços nos dentes, de tal modo que vai formando o tecido, ao entrelaçá-los ao fio preso à *navete*, ou lançadeira. Os fios que passam pelos furos são fixos, mas os fios que ficam na fenda são móveis, podendo ficar acima ou abaixo dos furos, possibilitando que a *navete* passe por entre as *calas*, formando as carreiras da trama.

A *liça*, ou *penete do tear*, conforme já explicitado anteriormente, é a poesia épica em toda a sua especificidade, estando ligada tanto pelas *barras da urdidura* ao valor da tradição mitológica anterior à sua fixação pela escrita, quanto aos pés do *cavalete*, sem os quais não se sustentaria, isto é, à condição racional do pensamento peculiar da sociedade grega, que culminou com o advento da filosofia séculos mais tarde.

A natureza, segundo a sabedoria antiga, é um todo ordenado, como os fios presos à *barra de urdidura* e passados no meio da *liça*. Este todo está em conexão viva, onde cada parte, ou fio alinhado, deve contribuir para o seu funcionamento harmônico. O ser é material e espiritual; é uma estrutura natural dotada de uma potência virtual para o pensamento, a linguagem, a ação, a arte e a técnica, cujo talento de ordem estética não depende somente da visão do olhar, mas também da interação do ser mesmo, das emoções da alma e do sentido plástico da

⁶ No entanto, existem estudos sobre a forma de construção de um tear antigo grego, como, por exemplo, a tese de Jodi Reeves Flores, de 2006. FLORES, JodiReeves. *Reconstructing the Ancient Greek Warp Weighted Loom*. Honor Thesis in Mitte Programm. San Marcos, Texas, USA: University of San Marcos, 2006.

linguagem. Assim, os fios vão sendo alinhados nos dentes da *liça*, de modo a serem dispostos para o entrelaçamento.

A filosofia educacional dos gregos antigos desenvolveu-se, posteriormente, intimamente ligada à arte, à música e à poesia. Levando-se em consideração o período anterior ao desenvolvimento deste pensamento racional-filosófico, o tipo ideal de homem a ser alcançado é aquele que se forma entretecido por fios invisíveis, onde cada um desses, ao ser entrelaçado aos outros, deverá criar um arranjo específico e harmonioso. Para Jaeger,

a palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida em que atuam pela palavra, pelo som, ou por ambos, são as únicas forças formadoras da alma. (...) Segundo a concepção grega, as artes pertencem à outra esfera. Durante todo o período Clássico, mantiveram seu lugar no mundo sagrado do culto, no qual tiveram origem. Eram essencialmente agalma, ornamento. Não sucede o mesmo com o epos heróico, do qual dimana a força educadora para o resto da poesia. (...) (JAEGER, 2010, p. 18-19)

O autor explicita a energia ou força formativa da música e da poesia, enfatizando que o “*epos* heróico”, num tempo anterior à filosofia clássica, é o fator decisivo que possuía essa força, em sua dimensão estética. A música antiga reuniria em si, desta forma, elementos verbais e musicais de maneira simples e harmoniosa, pois os gregos comovem a alma por meio destas dimensões e, também, segundo Freitas (2008, p. 56), a arte da música grega antiga “é dotada de um privilégio raro que possui a suposta função ‘pedagógica’ de instruir e elevar almas”.

γ. Os Fios Dispostos na Barra de Urdidura:

Como foi visto anteriormente, há fios que são atrelados à *liça* por entre seus furos, ficando, desta forma, presos e imóveis, enquanto outros devem poder movimentar-se no desenho da trama, formando as *calas* (espaços), conforme a disposição do pente (para baixo ou para cima) – estes são arranjados nas fendas entre os dentes da *liça*, à direita e à esquerda dos furos. Os fios verticais fixos são chamados de *urdume*, pois, uma vez amarrados, não podem mais ser soltos. Assim, os “fios”, aqui entendidos como conceitos-chave para compreendermos o processo de educação dos jovens gregos antigos, serão amarrados à *barra de urdidura* da seguinte maneira:

a) Fios crus atravessados aos furos da liça:

Os *fios de lã sem coloração* representam o que há de mais natural e verdadeiro na arte de tessitura. Relacionarei estes aos conceitos gregos de *timé*, *tekhné*, *kalós agathia* e *kléos*, e suas implicações para o entendimento do conceito de *areté*, pois eles são imutáveis e fundamentais na trama dos fios, já que representam a educação moral do jovem de nobre estirpe.

Segundo Goergen (2006, p. 185), na arte da poesia épica há uma face estética que se torna modelo de beleza. Para ele, “se as virtudes de seus heróis eram o modelo do comportamento moral, sua poesia era o modelo do comportamento estético. Aliás, estes dois aspectos – ética e estética – não devem ser vistos como elementos separados”, porém são entendidos como faces diversas de um mesmo ideal de ser humano: o homem belo (*kalós*) e bom (*agathós*), que se forma tanto pela virtude (*areté*) e honra (*timé*) do herói, quanto pela plasticidade da própria poesia.

A educação na Antiguidade grega era, portanto, de conteúdo moral e prático. Da *tekhné* (aprender um ofício) difere substancialmente o ideal de formação, que oferece ao espírito humano o que ele deve ser. O que se revela como “ideal” é sempre entendido dentro de um contexto político: o homem concreto que vive na comunidade. A utilidade não é o essencial, mas sim o conceito de *kalós agathós*, o belo e o bom, no sentido da imagem desejada, pois, segundo Jaeger (2010, p. 24), “a formação manifesta-se na forma integral do homem, na sua conduta e comportamento exterior e sua atitude interior”.

Já para Goergen (2006, p.184), “qualquer inspiração que busquemos entre os gregos deve ter presente o fato fundamental de que a educação e a filosofia gregas (...) sempre se orientaram no ser humano enquanto ser político”. Assim, a aristocracia pautava-se no ideal de *areté*, cuja tradução “virtude” ainda não dá conta do conceito, porque representa uma nobreza cavalheiresca misturada a uma conduta cortês distinta e a um heroísmo guerreiro quase sobrenatural, sempre em benefício e honra da *pólis*. Sua *timé* é o reconhecimento público, o que lhe permite ser lembrado com honra mesmo após a morte, ou seja, ter glória (*kléos*) diante de seus feitos.

b) Fios púrpuras dispostos nas fendas da liça:

A *linha de cor purpúrea* exalta a condição natural de nobreza heróica, ressaltando seus atributos. Os fios móveis que formam a *cala*, de lâmina fina de lã enrolada em seda, portanto, lado a lado aos fios de

lã de tonalidade crua, podem ser considerados como o estudo de três conceitos que são muito importantes para a compreensão de como a ética e a estética estavam relacionadas na sociedade grega antiga, a saber: a *memória*, a *música* e a *linguagem*.

A esfera da *Memória* será compreendida (na sua relação com o mito de Mnemósine) como a educação dos jovens, pela memorização dos versos que exaltam o exemplo de vida dos antepassados. A esfera da música, a partir do mito das Musas, tratará de como o canto dos *aedos*, em sua importância rítmica para a memorização dos versos, era uma das formas de se educar o corpo e a mente para a busca de um “ideal” humano a ser atingido. A esfera da *linguagem* será aqui compreendida, num primeiro momento histórico, como a origem da língua falada grega, em sua relação com as teorias sobre a origem da linguagem propostas no século XVIII e, num segundo momento histórico, como a invenção da escrita pôde ter fixado o canto, dando origem à poesia épica tal como a conhecemos atualmente.

A *arkhé* da linguagem, desta forma, cumpre uma função de artifício heurístico para a compreensão da energia formativa da poesia e da música em tempos antigos. Estas três esferas serão estudadas a partir de sua relação com o *pente do tear*, a saber, a poesia homérica.

δ. A agulha de pescador ou o caminho da pesquisa:

A *agulha de pescador* é um dispositivo de arame ou aço em formato de laço com uma única ponta, que é usada, na técnica do tear, para introduzir os fios tanto nos furos da *liça* quanto entre suas fendas. A agulha aqui pode ser entendida como a metodologia da pesquisa, dentro de estudos nos campos da filosofia da arte (estética) e da filosofia educacional, por meio de uma análise bibliográfica e literária dos conceitos já mencionados anteriormente.

Segundo Folscheid & Wunenburger (1996), o tema da dissertação deve, em primeiro lugar, ser considerado um mestre a guiar o desenvolvimento de toda a pesquisa. Tendo este tema sido delineado claramente, ele deve ser considerado uma pergunta-chave a ser feita todo o tempo, para que se torne um problema filosófico.

Conforme Bonjour & Baker (2010), a boa redação filosófica reflete a diferença entre a pesquisa em Filosofia e a pesquisa em outras áreas de estudo. A escrita de uma pesquisa nesta área deverá “estabelecer distinções; esclarecer tanto os termos e conceitos, quanto o conjunto das reivindicações; argumentar a favor e contra essas assertivas; levar em consideração as objeções a tais argumentos e responder a tais objeções”.

As pesquisas no *Grupo de Estudos em Estética e Educação* têm também levado em consideração um artifício heurístico proposto por Novaes (1994), que é o conceito de “constelações”. Ou seja, nem a arte, nem o pensamento se impõem como primeiro lugar, mas há uma sucessão infinita dos dois campos, uma contínua elipse de constelações entre o sensível e o inteligível, que permite o confronto da tradição com o novo e a reflexão sobre o pensamento através das artes.

ε. A navete:

A *navete* é um instrumento de madeira que armazena e conduz o fio por entre as *calas* do *urdume*, assim como a agulha normalmente transportaria a linha para costurar o tecido, formando as carreiras tecidas ou *duítes*. Ela se parece com um garfo de duas pontas, onde o fio deve ser enrolado de um lado a outro, em formato de oito.

Como a peça mais importante na técnica de tessitura, tão fundamental quanto as próprias mãos hábeis que entretecem os fios, sem a *navete*, seria impossível tecer, pois é ela quem conduz o novelo. A *navete* será, então, considerada como o valor estético da poesia épica para a sociedade pré-helênica, sentido por meio do canto dos *aedos* – pois este é o grande tema de análise que conduzirá toda a pesquisa. Estes, inspirados pelas Musas, enfatizavam a importância do ritmo como processo ordenador da educação das crianças e da (auto) formação dos jovens.

ζ. O “fio da vida”, ou o fio enrolado à navete:

Ora, se a *navete* é a peça mais importante do tear, pode-se inferir também, deste modo, que o fio enrolado a ela é o principal na *urdidura*, pois suas carreiras horizontais entrelaçadas ao *urdume* denotam aquilo que irá formar a trama. Este é um fio de linha de seda, de coloração furta-cor, cuja tonalidade varia conforme o feixe de luz que incide sobre ela; é uma cor cambiante, que formará distintos contornos sobre o desenho a ser tramado e tecido.

O “fio da vida”, no caso da presente pesquisa, é o conceito de *areté*. Ao ouvirem o cantar sobre os feitos de heróis, era esperado que os jovens aprendessem o modo de ser aristocrata, na medida certa.

A distinção em segmentos sociais era pautada por uma distinção espiritual entre os indivíduos, pois, segundo Jaeger (2010, p. 25), “a nobreza é a fonte do processo espiritual pelo qual nasce e se desenvolve a formação de uma nação”. Um dotado de *areté* é alguém distinto e escolhido, portador de força e coragem heróicas, alguém de nobre estirpe. Ainda de acordo com o autor, o grande herói Aquiles, por

exemplo, fora educado tanto para proferir palavras, quanto para realizar ações. Assim, também, Odisseu. O domínio da palavra, portanto, significava a soberania do espírito.

A ESTRUTURA DA PESQUISA:

Agora que “o tear” está devidamente descrito, justificado e embasado por um aporte teórico-conceitual, faz-se necessário delimitarmos os termos de sua estrutura.

No capítulo primeiro, destacar-se-á, inicialmente, o papel da titânide Mnemósine e das nove Musas, que representam juntas o primado da música no universo, delineando-se, assim, as primeiras bases ou elementos do tear. De modo que, primeiramente, distribuem-se os fios da memória, da linguagem e da música na *barra de urdidura*.

Entre os gregos, a ambição de criar sons musicais, formados de ritmos harmônicos, e o gosto de escutá-los torna-se arte, passando da esfera mítico-religiosa para a esfera da técnica. Porém, a cultura musical da Grécia pré-helênica nos é tão pouco conhecida quanto qualquer uma dentre as culturas de outras civilizações antigas. Para que compreendamos, primeiramente, este significado “mágico” que a música adquiriu nos tempos arcaicos, é necessário recorrer-se ao mito das Musas – e assim, começaremos a entoar a “canção”, enquanto tecemos nossa tapeçaria.

Após uma primeira explanação sobre a energia estético-formativa que permeia o processo educativo dos gregos antigos, faz-se necessário explicitar também a função social do mito para aquela sociedade. Depois do que, adentra-se verdadeiramente ao mito das Musas para compreendermos melhor a que tipo de força ou energia a pesquisa se refere. E então, partindo ainda deste mito para a compreensão histórico-filosófica, delinerei também a importância das esferas da memória, do canto dos *aedos* e da origem da língua grega, falada e escrita (partindo da teoria sobre a origem das línguas, proposta pelo filósofo napolitano Giambattista Vico).

Aqui, em relação ao “fio condutor” da pesquisa ou ao seu conceito principal – a *areté* (excelência) – nada mais adequado do que deixarmos a *navete* com o fuso aos cuidados daquelas que foram, desde o primado dos tempos, as grandes e divinas responsáveis pelo destino dos homens: as Moiras ou Parcas. No capítulo segundo, acompanharemos então, com Láquesis, Cloto e Átropos, a medida, a

ordenação e o corte com “tesoura divina” do fio da vida; isto é, o conceito mencionado anteriormente.

Ao iniciarmos a distribuição dos fios fixos na urdidura, em seguida, no capítulo terceiro, precisaremos das mãos hábeis de outras fiandeiras – Calipso, Circe, Helena e Clio. Serão estas mãos a auxiliarem-nos na compreensão dos conceitos de *timé* (honra), *tekhné* (técnica do bem falar, aos moldes da poesia épica), *kalós* (beleza) associada à *agathós* (bondade) – também de acordo com a “moral” descrita na poesia – e *kléos* (a glória ou a fama), em conexão com o conceito de *areté*.

Contemplemos, então, dispostos todos os fios no *urdume*, a trama sendo enlaçada. No capítulo quarto, faz-se imprescindível a análise da peça de tessitura, que, a partir da ótica de análise dos seus conceitos, poderá agora ser tramada e tecida, resultando na imagem de um modelo ideal estético-formativo a ser atingido.

A metáfora das Musas convidou-nos a ouvir “contemporaneamente” a canção dos *aedos*, buscando compreender, a partir das epopéias homéricas, como se dava a educação do jovem aristocrata – mais especificamente, o processo formativo do príncipe Telêmaco, cuja medida exata é expressa nos atributos de seu pai, Odisseu.

Este ideal estético formativo perpassa pela condução do jovem, que só poderá ser educado aos moldes da aristocracia, para se tornar também ele um integrante da nobreza de estipe. Entre aqueles que guiam o processo de aprendizado do jovem príncipe Telêmaco – e, por consequência, dos meninos gregos em tempos homéricos, que terão de ser emulados por este paradigma – se encontra a própria deusa da Sabedoria, Athena. Aqui será também considerada a *areté* própria das mulheres, de que Penélope é o maior exemplo, pois as personagens femininas na *Odisséia* não passam despercebidas a olhos atentos.

E, para aqueles que serão enlevados pela energia estética do canto e a poesia, na Grécia Antiga, seu processo formativo também passará, necessariamente, pelas mãos do bardo ele mesmo: Homero, o grande artífice.

“Inspirado pelas Musas”, Homero surge, a meu ver, como aquele que, não somente tece idéias, mas fia e mede a educação dos dotados de *areté*. Como artífice de uma poesia que, entre outras fruições, veicula saberes, instrui os meninos na busca da sabedoria, que somente é atingida no conhecimento e na reverência aos deuses olímpicos e por meio dos feitos dos heróis, memorizada na palavra cantada e, mais tarde, escrita de sua poesia épica.

O bardo tecera, ao cantar, um parâmetro de homem a ser alcançado na figura de Odisseu, o herói de muitas faces. Assim, a visão da tapeçaria terminada, plena de uma energia antiga faz-nos refletir também no valor do *oikos* familiar, que é a proteção constante de um *status* social para a nobreza e sua conseqüente formação em estirpe divina.

A nobreza de estirpe é a trama mais provável a ser alcançada na formação estética do jovem grego antigo – pelas mãos condutoras da deusa Athena, a dos olhos cintilantes de coruja. O molde a ser tecido, para a poesia homérica, no entanto, é aquele que resultará na bela imagem do homem virtuoso. Somente aos heróis, os naturais mediadores entre as esferas do mundo sagrado e do tempo profano, é reservado o direito (e a responsabilidade) de ver a grande tapeçaria, participando da costura dos fios.

Contudo, também aqueles que contemplam a formosa imagem, tecida por meio da energia estética que provém das mãos tecelãs e do canto dos *aedos*, podem fazer a travessia dos mares da formação integral humana em tempos antigos, se, com lentes caleidoscópicas, a procurarem no registro escrito da poesia.

CAPÍTULO 1: PELAS MUSAS COMECEMOS A CANÇÃO

“Ela cantava com linda voz;
e com lançadeira dourada trabalhava o seu tear.”
(*Odisséia*, V: 61- 62)

As primeiras premissas ou bases do tear precisam ser tramadas no sentido de estabelecermos a relação entre a poesia e a filosofia da arte. Para Mattos (2008, p. 13), da combinação entre estes dois campos resulta um discurso que afirma a plenitude estética da palavra e da presença, mas “ao mesmo tempo em que a palavra pode ser o lugar da ausência”, isto é, por meio de um canto antigo que glorifica o que não existe mais, a escrita (da poesia) garante o retorno da presença.

Assim é que, ao trançarmos a filosofia da arte com a música grega em tempos antigos, podemos encontrar a valorização dos poemas épicos em todo o seu caráter formativo e/ou educativo.

1.1 A ENERGIA ESTÉTICO-FORMATIVA EM TEMPOS ANTIGOS

A Musa inspirou o aedo a cantar as célebres
façanhas de heróis:
era um canto cuja fama já chegara ao vasto céu.
(*Odisséia*, VIII: 72-74)

Em tempos antigos, a música, ligada à educação, é uma poderosa arte de conseqüências formativas, cujo apelo estético e educativo se pode sentir desde sempre. O que se chama de “som musical”, sem dúvida, não pode existir antes do aparecimento do homem, pois, segundo Candé (1994, p. 1), “a música é uma antiga sabedoria coletiva”, por ser a chave de todos os outros saberes.

É na Grécia pré-helênica que aparecerá, pela primeira vez, a cultura musical como arte; bem como a poesia épica como expressão estética e ética da nobreza do herói. A não separação entre ética e estética é uma das características mais fortes da cultura grega nesse período. “A forma estética e o interesse ético condicionavam mutuamente o sentido mesmo da poesia” (GOERGEN, 2006, p. 187).

Em tempos primitivos, o estilo e a visão artística dos gregos aparecem como talento estético. Não se sabe exatamente porque surgem com a mesma intensidade na poesia épica, cujas criações, segundo

Jaeger (2010, p. 11) “não dependem já da visão dos olhos, mas da interação do sentido da linguagem e das emoções da alma”. Também de acordo com o autor, ainda podemos sentir as repercussões da energia educadora do canto e da poesia, tal “como o foram no tempo em que nasceram” (p. 16).

A cultura da Grécia homérica foi chamada por Havelock (1996, p. 12) de cultura pré-letrada. “A composição oral, tal como era praticada pelos mestres gregos, por certo não deve ser pensada como matéria de improviso. (...) Era, por definição, uma composição rítmica, logo, poética” (p. 13).

Já Halliwell (2011, p. 40) observará que há um paradigma de valores a serem aprendidos com esta composição rítmica, pois os poemas homéricos são tecidos por um conjunto de práticas, convenções e expectativas sociais decodificados em um sistema tradicional de práticas orais. Para os gregos antigos, portanto, o chamado às Musas no canto poético rememorado pelos *aedos*, além de propagar a cultura, permitia uma forma de educação das novas gerações.

As cidades-estado gregas, entre o nono e o sexto século antes da era cristã, aperfeiçoaram um sistema de instrução oral envolvendo a dança, a música instrumental e a recitação, “por cujo meio”, ainda de acordo com Havelock (1996, p. 22), “certas obras de composição oral foram seletivamente memorizadas, recitadas, ampliadas, mas de uma forma disciplinar”. Portanto, esse tipo de instrução tinha um status social que exigia o empenho das energias de bardos e músicos, para o aperfeiçoamento de sua arte e a transmissão oral das tradições.

Ainda de acordo com o pensamento de Havelock (1996, p. 16), por a sociedade grega deste período não deter o código escrito, a fala favorecia o discurso descritivo da ação em favor da reflexão. O discurso oral, mais da ordem prática do que do âmbito dos princípios, contudo, foi capaz de originar o pensamento reflexivo, por meio da memorização das formas de hábito social e da fala ritmada. “As sociedades pré-alfabéticas não eram imorais, mas, num sentido conceitual, eram amorais” (*idem*).

Concordando com o pensamento de Havelock, Jaeger (2010, p. 78) também escreveria que “as forças morais [para Homero] são tão reais como as formas físicas. Para ele, como para os gregos em geral, as últimas fronteiras da ética não são convenções do mero dever, mas leis do ser”. Assim, a *aristéia* de um herói tem sempre um forte elemento moralizante – que não deve ser confundido, porém, com a racionalização dos mitos proposta pela filosofia clássica, que viria a se instaurar na Grécia séculos mais tarde.

Para apreciarmos este antigo saber coletivo – isto é, o apelo estético do canto e da poesia em tempos primitivos – pensemos na Grécia pré-helênica ao embalo das cantigas das Musas. Tal como postulou Jaeger (2010, p. 20), ao nos debruçarmos sobre o valor do canto, não o faremos “sob uma luz idealizante”, mas procuraremos compreender a sua energia “a partir da própria essência espiritual e do movimento histórico a que deu lugar” (*idem*). Acompanhados pelas “divinas” mãos que tecem os inícios, contemplemos os primeiros fios que começam a ser dispostos no tear.

1.1.1 Entre as barras de urdidura: mito e culto na Grécia Antiga

Mas tais coisas descansam sobre os joelhos dos deuses. (*Odisséia*, I: 267)

A palavra *mito*, de acordo com Zacharakis (1995) procede do grego *mythos*, que é uma palavra ligada ao verbo *mytheuô*, significando “criar uma história imaginária”. O mito, portanto, se refere a uma crença, a uma tradição ou a um acontecimento. A Mitologia articula os mitos, estuda sua procedência, seu significado, sua interpretação e oferece as informações básicas sobre a origem, a crença e o desenvolvimento sociopolítico de um povo.

Segundo o *Dicionário Mítico-Etimológico*, organizado por Brandão (2002, p. 9), todos os símbolos existentes numa cultura e nas suas instituições sociais são marcos do grande caminho da humanidade, das trevas para a luz, do inconsciente para o consciente. Estes “são as crenças, os costumes, as leis, as obras de arte, o conhecimento científico, os esportes, as festas, todas as atividades, enfim, que formam a identidade cultural [de um povo]”.

O mito, ainda de acordo com Brandão (1997, p. 13), se apresenta como um sistema que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem. Opondo-se ao *λόγος* (*lógos*), como a fantasia à razão, como a palavra que narra à que demonstra, *λόγος* (*lógos*) e *μύθος* (*mythos*) são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida e do espírito.

Segundo Vernant (2009, p. 200-201), as funções da linguagem são apresentadas nos mitos por meio de narrativas que demonstram uma crença não existente em livros sagrados, mas é o que se conta por meio das narrativas. É esta tradição poética, no caso específico da cultura pré-helênica, esta tradição cantada por *aedos*, que constitui o “breviário” das

crenças, mas também a enciclopédia do saber coletivo do povo nos primórdios da história desta civilização.

O mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos. Ou ainda, conforme explicita Brunel,

O mito é uma narrativa (...) animado por [seu] dinamismo. (...) O mito explica, essa é sua segunda função. Em outras palavras, o mito relata como, graças às façanhas dos seres sobrenaturais, uma realidade chega à existência, seja à realidade total, o Cosmo, ou somente um fragmento [dela]. (...) O mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de sua resposta. O mito é o lugar onde, a partir de sua natureza profunda, um objeto se torna criação (BRUNEL, 2000, p. xvi-xvii).

A partir desta ‘criação’ de uma realidade por meio da explicação mítica, podemos inferir também que exista, no centro de cada homem, entre o divino, o físico e o humano, mais do que continuidade: há parentesco, co-naturalidade. Ou ainda, também para Brandão (1997, p. 35-36), mito é a narrativa de uma criação que conta-nos como algo que não era, começou a ser, sendo, portanto uma representação coletiva. “Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional” (*idem*). Assim, ainda segundo o autor, “o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações” (p. 14).

Os mitos, portanto, têm lugar de destaque na organização social devido à profundidade e abrangência com que funcionam no grande e difícil processo de formação da consciência coletiva. Assim é que, em sua essência, são símbolos que denotam a formação social dos povos helenos, e sua consolidação como berço da cultura ocidental, aqui entendida no seu sentido mais amplo de *Paidéia*, que nos foi legado ao longo de três mil anos.

Não é possível dissociar a explicação mítica sobre a origem do mundo e os fenômenos naturais, das concepções religiosas de um culto politeísta, bem como da vida política das polis gregas que se desenvolveram posteriormente. Cada homem de nobre estirpe o é, porque pertencente a uma casta que descende dos deuses. E esta co-naturalidade com os deuses do panteão olímpiano nos é importante, para

compreendermos o fio da formação humana. Segundo Jaeger (2010, p. 32), os deuses de Homero são uma sociedade imortal de nobres e a essência do culto grego exprime-se no fato de honrar a divindade pela sua *areté*.

Encontramos, na época homérica, sob o aspecto religioso, uma mistura de tradições que, antes de tudo, está longe de ser primitiva. “Os poemas homéricos são testemunhos das crenças não só dos helenos, mas também dos aqueus e pré-helenos, talvez até dos minoanos e cários” (AUBRETON, 1956, p. 102).

A superior força do espírito grego considerava, tanto a natureza quanto a comunidade, como um todo ordenado em conexão viva, onde tanto o mito, quanto o culto fornecerão as bases necessárias para o surgimento do pensamento reflexivo. Sua poesia, segundo Vernant (1984, p. 26), “tende a afastar o mistério a partir do seio do próprio mito”.

O mito serve, portanto, de instância normativa. Contudo, os grandes homens da Grécia não se manifestam como profetas de um deus, mas antes como mestres e formadores do povo. A educação pelos mitos se reveste, em parte, mesmo assim, na forma de mandamentos, tais como: honrar os deuses, honrar pai e mãe, respeitar os estrangeiros. Ela consiste, por outro lado, numa série de preceitos sobre a moralidade externa e em regras de prudência que são transmitidas oralmente de geração a geração.

Assim, tal como escreveu Brandão (1997, 39), “a religião, para os antigos, é a reatualização e a ritualização do mito. (...) Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens”.

Os mitos, portanto, justificam a transmissão da cultura, recriam um povo, dão a este os tons, as tonalidades e as formas estéticas da dimensão humana. Vale lembrarmos que a plástica e inspirada religião da Hélade escalou montanhas nas asas da poesia e do mito. Para os gregos antigos, a lua, o sol, a aurora, a luz do dia, a escuridão da noite, e da mesma forma uma montanha, uma gruta, uma fonte, um rio, um bosque, podem ser percebidos e sentidos no mesmo registro de sentimento que um dos grandes deuses do panteão.

A mitologia grega chegou até nossos dias através da poesia, da arte figurativa e da literatura erudita. Ademais, houve, na Grécia, uma conexão forte de liame tênue entre a literatura, a arte figurativa e religião. Contudo, “ao plasmar o material mitológico, os poetas e artistas gregos não obedeciam tão-somente a critérios religiosos, mas também, e isso é fácil de perceber, a ditames estéticos” (BRANDÃO, 1997, p. 26).

Partindo destes ditames estéticos, podemos agora conhecer as mãos “divinas” (em sentido mitológico) que organizarão os primeiros fios na barra de urdidura.

1.1.2 Musas e *Mousiké*: o canto das primeiras fiandeiras

“Foi Nausíca de alvos braços que deu início ao canto.” (*Odisséia*, VI: 101)

De acordo com Torrano (1994, p. 21), quando Hesíodo conta-nos sobre a origem dos deuses em sua grande obra *Teogonia*, a primeira palavra que ele usa é “Musas”, no genitivo plural. “Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto. (...) É preciso que, primeiro, o nome das Musas se pronuncie (...) para que o canto se dê em seu encanto”⁷. Para o autor, portanto, “a exortação: ‘pelas Musas começemos a cantar’, diz também que tenhamos nelas o princípio porque nos deixar guiar e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante” (*idem*).

A dramatização de um ato de fala (no canto das Musas), segundo Halliwell (2011, p. 13), expressa algo sobre a própria poesia. Além do mais, o chamado às Musas pelo poeta culmina com a investidura de uma coroa de louros, o ar que entra em seus pulmões inspirando-o, e a instrução para que as Musas iniciem seu canto. O que as palavras de sua música insinuam ou incitam? Elas fazem com que o canto se dê em seu encanto.

As Musas, Μούσαι, representam simbolicamente, assim, as concepções filosóficas sobre o primado da música no universo. Para Brandão (1997, p. 201), “as Musas não são somente as cantoras divinas, cujos coros e hinos alegram Zeus e todos os deuses; presidem também ao pensamento em todas as suas formas: eloquência (retórica), persuasão (lógica) e sabedoria (filosofia)”. A citação de Brandão ainda enfatiza que, para Hesíodo, são as musas “que acompanham os reis e lhes ditam as palavras persuasivas, que lhes são necessárias para sanar querelas e

⁷ “Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχώ μεθ’αείδειν”, “*Pelas Musas heliconíades começemos a cantar*”, (HESÍODO, *Teogonia* – próêmio às Musas – Texto original do grego extraído da edição: **Theogonia Opera et dies Scutum**, Edit. Friedrich Solmsen. Oxford, Clarendon Press, 1966, citado e traduzido por Torrano, 1994, p. 104)

restabelecer a paz entre os homens” (*idem*). Basta que um cantor, isto é, um servo das musas, “celebre os feitos dos homens do passado ou dos deuses, para que quem tem preocupações ou desgostos os esqueça imediatamente” (*ibidem*).

De acordo com a etimologia da palavra Μούσαι, ainda segundo Brandão (1991, p. 202), “música” pertence à mesma família de “musa”. Partindo do vocábulo *monthya*, o que permite uma aproximação com *manthánein*, “aprender” e com a mesma raiz *men- (de memória), talvez se pudesse chegar à Musa, “a que deseja instruir ou a que fixa o espírito sobre uma idéia ou sobre uma arte”.

De acordo com Brandão (1997, p. 203), as nove filhas de Mnemósine são originárias da Beócia, habitantes do Monte Hélicon e estão ligadas ao deus Apolo. Segundo a poesia de Hesíodo, o deus da música e da beleza preside-lhes o canto em torno da fonte de Hipocrene, cujas águas favoreciam a inspiração poética⁸.

Na época clássica, seus nomes, número e funções se fixaram⁹: Calíope, de ar majestoso, encanta por sua bela voz, colorindo com a eloquente palavra a *linguagem retórica*. Clio, coroada de louros, proclama a *história* humana usando o fio cronológico do tempo, que alcança a tudo e a todos por meio da memória. Érato, com sua pequena lira, trazendo nos cabelos um diadema de mirto e rosas, desperta o desejo do amor que lhe beija os pés, inspirando a *poesia lírica*. Euterpe, a flautista, dota os céus de tonalidade sublime por meio da *música*, júbilo majestoso e harmônico da palavra cantada. Melpoméne, com folhas de videira nos cabelos esvoaçantes, séria e compenetrada, traz nas asas a *esfera do trágico*. Polihymnia, vestida de branco e sempre em atitude contemplativa, é a portadora da *música sacra e cerimonial*,

⁸ “Elas têm grande e divino o monte Hélicon, em volta da fonte violácea compés suaves dançame do altar do bem forte filho de Crono.” (Hesíodo – *proêmio às Musas*, vv. 2-4)

⁹ Porém, há controvérsias nos estudos dos autores helenistas sobre a importância de se separar as Musas por seus nomes e funções. O pesquisador JaaTorrano (1994), por exemplo, não as distingue por seus nomes nem cria categorias de análise a partir deles, enfatizando apenas a poesia e o canto como “função de musas”, de modo geral. A “transcrição” do mito (para usar uma expressão de Haroldo de Campos, no prefácio da edição de 1992, p. 11, da tradução da *Odisséia* feita por Manuel Odorico Mendes) realizada por mim a partir de muitas leituras em várias versões do mesmo, cumpre aqui apenas uma função de caráter poético-literário, e não será objeto da pesquisa.

aproximando deuses e homens, profano e divino. Tália, mascarada e enfeitada com ramos de hera nos cabelos, transforma o amor à palavra na *esfera cômica* da vida. Terpsícore, de pés ligeiros e hábeis, faz rodopiar o vento nas *asas dançantes*, de ritmo e cadência, pausas e movimentos. Urânia, a *celeste*, coroada de estrelas, dota de imortalidade os dedos ágeis de quem costura a poesia.

Assim, as Musas representam, metaforicamente, nove esferas diversas das manifestações culturais humanas, importantíssimas para os gregos antigos: a retórica, a história, a poesia lírica, a música popular, a tragédia, a música sacro-cerimonial, a comédia, a dança e a astronomia. Para que se compreenda a sua energia formadora, especialmente em relação ao canto, manifestado tanto nos ritos sacro-cerimoniais quanto nas tradições populares, e à dança, aqui entendida como o ritmo harmônico e a cadência da vida em si mesma, podemos partir da reflexão sobre as próprias palavras que representam as Musas.

Para Torrano (1994, p. 22), o nome de Melpoméne, por exemplo, representa “o fluxo [que] recebe da dança a sua força, e o altar de Zeus, força suprema, também a recebe da voz e da dança das Musas. Assim, um verbo como *mélpomai* (= ‘cantar-dançar’) (...) indica o quanto eram sentidos pelos gregos antigos como uma unidade os atos de cantar e dançar”, bem como havia uma relação estreita entre o canto dos *aedos* e a poesia.

Já Havelock (1996, p. 132), escreve que a dança e o canto, em grego, são palavras que denotam o sentido de algo que é desejável e pleno de deleite. “A batida dos pés e as vozes a falar ou cantar ligam-se, de igual modo, a epítetos relacionados com Eros, e há outra musa chamada Érato – a apaixonada”. A linguagem das Musas é altamente emotiva e sugestiva, seguindo metáforas como ‘doce orvalho’, ‘voz de mel’ que ‘derrama’ ou ‘goteja’, o que sugere a elevada sensualidade dos efeitos que essa técnica provocava em sua audiência.

Para Jaeger (2010, p. 78), por sua vez, “por toda a parte o grande ritmo uniforme [das Musas] mantém a plenitude do seu movimento” para incitar o delírio divino. Assim, por meio da criação poética, enquanto elas glorificam os feitos do passado, também educam a posteridade.

Já segundo Halliwell (2011, p. 17), o ritmo e a dança são atividades próprias das musas, como a encarnação divina da própria canção. A música é um presente dos deuses. As musas de Hesíodo são retratadas como cantoras com ressonantes e belas vozes, bailarinas sensuais com os pés delicados e suaves. Há uma plenitude de absorção, uma realização psicológica profunda, na experiência da música, pois

esta tem a capacidade de percorrer de todo o presente, o futuro e o passado.

As emoções suscitadas pela memorização dos poemas eram imediatamente sensíveis ao indivíduo que ouvia e ao poeta que as manipulava. Na medida em que a dança e a melodia promoviam também o desempenho da fala ritmada, a consciência do prazer da dança e do canto eram reforçados. A poesia oral constitui, portanto, segundo Havelock (1996, p. 132), um entretenimento didático. A palavra grega *mousiké*, desta forma, é evocativa, ao mesmo tempo, dos encantamentos da arte poética e das exigências mais severas da disciplina educacional. Esta palavra conecta a esfera estética à didática, mantendo a segunda subordinada à primeira. Ainda de acordo com o autor, precisamos diferenciar a compreensão musical atual daquela que os gregos possuíam; isto é, olhar para o passado com as lentes caleidoscópicas certas, conforme podemos apreender da citação que segue,

Música, no sentido melódico, é apenas uma parte da *mousiké*; e a menor parte, pois a melodia permaneceu serva das palavras, e seus ritmos foram moldados para obedecer à pronúncia quantitativa da fala; e isso também significava obedecer à sintaxe da fala. Sua função, na medida em que era empregada para apoiar a preservação do enclave métrico inventado, incrustado no seio do coloquial, era emprestar apoio à impressão da sintaxe na memória, maximizando o prazer do recitativo. (HAVELOCK, 1996, p. 132)

Além de potencializar a capacidade de memorização, a música tem, segundo Halliweell (2011, p. 3) um efeito sensível na mente de quem a escuta, porque plena de intensidade capaz de uma absorção psicológica. Este “poder” emocional da música é como uma entrada, um “portal” para a imaginação e para o pensamento. Ainda de acordo com Halliwell, a força das Musas é como uma porta feita por palavras, que está fechada, e não pode ser destrancada somente com a razão lógica: a sua é uma inteligência velada; a porta só se abre pelo lado de dentro, isto é, por quem escuta o canto.

A musicalidade que preenche a alma dos *aedos* deixa de herança a muitos dos de sua posteridade este desejo pela canção, principalmente quando entoam suas instruções através da escrita. Assim, o canto, por causa de seu poder de encanto, facilitaria a memorização dos códigos de conduta por causa de seu prazer recitativo.

A própria força das Musas gera o canto e sua presença o dirige. O canto é, ainda de acordo com Torrano (1994, p. 71), uma “epifania numinosa” dos *aedos*¹⁰; isto é, somente cantam aqueles que são inspirados pelas divindades¹¹. “Cantar”, segundo ele, “para Hesíodo, transcende as forças e possibilidades humanas” (*idem*), pois faz “encaixar dentro da combinação dos versos essas fórmulas que gerações ágrafas de *aedos* burilaram (...) ao longo dos séculos” (*ibidem*), para “compôr um mosaico verbal (...) e fazer surgir de novo um antigo canto” (p.72).

Embora a poesia de Hesíodo não seja o enfoque desta pesquisa, faz-se necessário mencioná-la brevemente em comparação à épica homérica, para que compreendamos a força formativa do canto das Musas. “Ao analisar o sentido arcaico de Hesíodo”, segundo Mesti (2008, p. 26), “juntando-o aos gêneros de escrita que estavam nascendo nos séculos VII e VI a.C., [a poesia de] Hesíodo se liga à oralidade porque se expressa estilisticamente, de um modo idêntico à épica de Homero, em hexâmetros”, e este é um estilo próprio da composição oral.

Ainda de acordo com Mesti (2008, p. 17), Havelock se perguntaria: “pode um texto falar?”. E, fazendo coro aos autores, eu acrescentaria: poderia a Musa cantar para nós, leitores provenientes de lugares, culturas e tempos diversos daqueles do bardo? Ou, dito de outro modo, poderíamos nós, com ouvidos e olhos de tempos pós-modernos, ainda escutar o canto melodioso das Musas?

Para Aubreton (1956, p. 217), a única resposta possível para estas perguntas é virar nosso caleidoscópio uma vez mais e sentir a inspiração proveniente daquele que “não se contentou em contar; [mas] pôs na obra algo de si mesmo”. Homero reivindicou uma origem divina, pois cria, ele mesmo, na inspiração das Musas que, em dois momentos distintos de

¹⁰ Ver também LOPES, Antonio Orlando de Oliveira Dourado. **A Imagem dos Deuses nos Poemas Homéricos**. ArteFilosofia: Ouro Preto, n. 14, julho de 2013.

[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/\(96-104\)Antonio_Orlando.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/(96-104)Antonio_Orlando.pdf)

¹¹ Ver, a título de exemplo, também os primeiros versos que compõem a *Odisséia*):

“Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada. (...)

Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.” (*Odisséia*, I: 1-2, 10)

sua vida, “lhe sugeriu obras, a um só tempo tão diversas e tão próximas. É realmente um dom do céu, o da poesia” (*idem*).

1.2 DA QUALIDADE DOS FIOS MÓVEIS DISPOSTOS NA TRAMA

“Ela senta-se à lareira, à luz do fogo,
e fia a lã, purpúrea como o mar, maravilha de se
ver.” (*Odisséia*, VI: 305-306)

Agora que já tomamos conhecimento do acento mitológico proveniente das barras de urdidura, podemos começar a dispor, com ajuda das fiandeiras, os fios de seda que representam o movimento da trama.

Segundo Torrano (1994, p. 100), as Musas nascem de Mnemósine e Zeus, em nove sucessivos encontros amorosos e, tão logo nascem, instauram o coro e a festa. Mnemósine¹², a personificação da memória¹³, encanta com a bela voz, suas nove filhas colorem de sons a imensidão do céu, para que entreteçam o mundo, não com as tintas da tela ou as linhas do papel, mas com o poder da palavra cantada.

Ainda segundo Torrano (1994, p. 26), as Musas mantêm no canto o “poder de presentificar o que, sem elas é ausente”. Ou seja, quando elas se manifestam, por meio da energia estética do canto e da poesia, as esferas estéticas da formação humana também se fazem presentes, porque imbuídas da Memória. Segundo o autor, “o que se mostra à luz, o que brilha ao ser nomeado, o não-ausente, é o que Memória recolhe na força da belíssima voz que são as Musas”.

¹² Segundo Grimal, Μνημοσύνη é filha de Urano e Gaia e pertence ao grupo das titânides. Zeus uniu-se-lhe em Piéria, durante nove noites seguidas e, um ano depois, ela deu-lhe nove filhas, as Musas. (GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.)

¹³ *Mnemósyne*, segundo Brandão, é um derivado do verbo *mimneskein*, “fazer-se lembrar, fazer pensar, lembrar-se de”, donde significar o vocábulo, “a personificação da memória”. O radical de todo o sistema é *mna- que pertence à importantíssima raiz de *men- (grego: *mémōna* e latim *mcmīni*) “eu me lembro”. (BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.)

Conforme explicitado na introdução, esses fios, de tonalidade púrpura, representam as esferas da memória, do canto dos *aedos* e da origem da língua grega falada e escrita em tempos primitivos.

1.2.1 Mnemósine e os encantos da memória

Ela, que tudo guardava com mente sabedora.
(*Odisséia*, II: 346-347)

Métis, a perfídia, a primeira esposa do tonitrante Zeus, é assimilada a ele, conforme o mito do nascimento de Athena, que será “cantado” mais tarde. Em cena, porém, temos uma sucessora memorável, sua esposa da quinta união¹⁴ – Mnemósine, o poder de esplendor infatigável, a mais vigorosa manifestação da Presença que anula o Não-Ser do oblívio. Ela garante o percurso do herói com uma trança de fios de cor púrpura: a memorização dos feitos gloriosos, o ritmo do canto e a *arkhé* da linguagem.

Aquelas que foram geradas por tal divindade têm, segundo o autor, uma força de presença e ausência: o canto é presença, traz à tona o que já foi esquecido; a memória é um “véu de similitude”, presentifica o que já foi, vivifica aquilo que já se perdeu no fio cronológico do tempo. Sem memória, não há canto, pois o canto é um poder “mágico” entre “a luz da nomeação e a noite do oblívio – este é o reino da Memória, deusa de antiguidade venerável, que surge da proximidade das origens” (*idem*).

Mas, o que é a memória, afinal? Por que precisamos lembrar o passado, vivificar o que foi perdido, iluminar as origens, nomear o que já não nos existe contemporaneamente? Mnemósine auxilia-nos a recuperar a simbologia do pensamento humano, com o ritmo, a cadência e a palavra metafórica da poesia épica.

Assim, o não-presente não é um pretérito irreversível, mas é tão-somente o distante e o longínquo, aquilo a que podemos acessar novamente e sempre, mediante o encanto do canto. Segundo Torrano (1994), na cultura da época arcaica o tempo não flui num único e

¹⁴ “Com sua quinta união, Zeus confere ao seu poder o domínio da luminosidade desveladora, a indeclinável permanência no âmbito da aparição, e assim o reinado de Zeus torna-se a vigência da mais vigorosa verdade”. (Para maiores detalhes sobre as uniões conjugais de Zeus, ver o texto na íntegra em TORRANO, 1994, p. 48)

irreversível sentido, mas cada acontecimento, grande ou pequeno, tem o tempo que qualitativamente lhe é próprio. E tudo o que com o selo do Ser Divino vem à luz, tem sempre a possibilidade de retornar à luz da Presença, pelos dons de Memória e das Musas. Com Memória, “a lucidez e a sobrançeria do Céu transparecem na natureza das Musas elas-mesmas” (p. 53).

De acordo com Nagy (2009, p. 54), quando um mito fala (na poesia homérica) este também é um desempenho da Memória. Um mito é um discurso-ato da recordação. As filhas de Mnemósine estão presentes em tudo o que acontece e o seu olhar onisciente vem à tona por meio da lembrança, que o narrador somente escuta, gloriando o passado pela inspiração das Musas. Inspirado por elas, ele também se torna um narrador onisciente.

No elenco das esposas de Zeus, segundo Hesíodo, citado por Torrano (1994), Mnemósine está entre Deméter e Leto. Desta forma, Memória assegura a circulação das forças entre o ocultamento e a luz da Presença.

Como Leto, mãe dos mais belos descendentes olímpianos (Apolo e Ártemis), tem nos seus filhos a mais perfeita forma explicitadora da luminosidade – entre o sol e a lua – a urânida Memória tem na mais forte e reveladora luminosidade o domínio próprio de seu papel, isto é, a permanência das lembranças por meio da energia do canto e da poesia.

Memória, segundo Torrano (1994, p. 59), “mantém as ações e os seres na luz da Presença enquanto eles se dão como não-esquecimento (*a-létheia*)”, gerando de Zeus as forças do canto, cuja função é nomear, presentificar e gloriar todas as coisas, por meio do poder de seu cônjuge, o Soberano do Céu. Assim, o canto das Musas não conhece os limites entre presente, futuro e passado, mas flui infatigável, ilumina o caminho e tece o percurso de quem o escuta.

Assim, de acordo com Mesti (2008, p. 26), que concorda com o pensamento de Torrano, “sem as Musas, Homero não existiria”. Para o autor, a musicalidade das musas se manteve nos textos de Homero. Assim, “a memória socorreu-se na música para não despencar na efemeridade de um mundo sem tradição e formou, em um conjunto indissociável do oral com o escrito, os instrumentos inteligentes de manutenção da tradição, até na escrita” (*idem*).

Para Hesíodo, em vez disso, e segundo Torrano (1994), o mundo é um conjunto de séries sucessivas e simultâneas de presenças divinas, onde cada presença é plena de atributos que se manifestam em determinado espaço-tempo, e estão inteiramente presentes em todos os tempos e lugares em que este ser divino se manifesta. A presença da

Memória é, portanto, a manifestação da negação do esquecimento, *alétheia* (verdade) revelada e relembrada.

Ainda de acordo com Torrano (1994), na catalogação genealógica de Hesíodo, podemos perceber que os primeiros seres não são tanto antepassados de seus filhos, como são também deles contemporâneos. “É como se todos esses múltiplos tempos diversamente qualificados devessem antes ser entendidos por nós como ‘contemporâneos’, de preferência a serem entendidos como sucessivos” (p.55), vistos aqui como tempos compostos de presenças permanentes em si mesmas, e não como sucessão, fluxo e escoamento.

Assim, as filhas de Mnemósine, trazem à luz e presentificam o que é, recolhendo-o por força da memória e redimindo-o das trevas do Não-Ser por meio da luz divina do Pai Olímpiano. Por este motivo, pode-se dizer que todas as divindades das origens são contemporâneas entre si, trazidas à luz por meio do fio da Memória.

A origem (*arkhé*) é sempre contemporânea, porque percebe nas tendências presentes a sua relação com o passado e o arcaico. O contemporâneo vive o presente, encontra possíveis respostas no passado, porque entende que é fruto disso e projeta seu futuro com base na fé¹⁵. O texto literário que realmente é contemporâneo, sempre carrega consigo, desta forma, uma visão de seu próprio tempo, porém também transmite a fé na perspectiva do futuro. Para Agamben (2009), “é como se aquela luz invisível que é o escuro do presente projetasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por este feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder à escuridão da hora em que ele mesmo vive”.

De forma que, para compreendermos Mnemósine e suas nove filhas com o “tonitruante” rei do Olimpo, faz-se necessário deixarmos que a energia formativa que elas possuem em si mesmas seja-nos “contemporânea”, conforme o conceito de Agamben explicitado acima. Isto é, para compreendermos esta força de formação em si mesma, precisamos deixar que a história da Grécia pré-helênica nos seja contemporânea e traga-nos algumas respostas aos anseios espirituais, estéticos e educacionais do nosso próprio tempo.

O conhecimento é o que nos vem, desta forma, no dizer de Agamben, “come la geografia di un paese che stiamo per lasciare,

¹⁵ Fé tem origem etimológica grega, e significa “confiança”, confiar em algo ou alguém. Aqui não foi entendido como qualquer referência de natureza teológica ou doutrinário-religiosa.

perché non ci riguarda più¹⁶” (*idem*). Em concordância com o pensamento de Agamben, Nagy (2009, p. 54) escreve que, para falarmos de um mito, precisa haver um desempenho da memória. Na poesia homérica, a recordação da memória não é necessariamente um ato de rememoração de uma experiência pessoal, mas pode ser também algo que tenha ocorrido na memória de outros.

Para Brandão (1997, p. 40), por sua vez, “o mundo transcendente dos deuses e heróis é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem da cultura primitiva não aceita a irreversibilidade do tempo”. Desta forma, o rito abole o tempo cronológico profano (*chronos*), que é linear e, por isso mesmo, irreversível, e recupera o tempo sagrado do mito (*kairós*), sempre circular, voltando-se sobre si mesmo. “O profano é o tempo da vida; o sagrado, o ‘tempo’ da eternidade” (*idem*).

No caso específico da poesia homérica, há uma mistura da história, este tempo profano e linear, com a mitologia, o tempo sagrado do mito. Assim, de acordo com Mesti (2008, p. 22), Homero, inspirado pelas Musas, concedeu a Ulisses o direito de cantar sua própria vitória no retorno, pois os versos de Memória são o único recurso para que ele possa provar quem realmente é – a lembrança do retorno (*nostos*) tece os versos de quem tanto sofreu, mas que, ao viver, canta, comemora, revive e gloria o passado.

As Musas oniscientes, juntamente com sua mãe divina, são as deusas da recordação. Estas inspiram os *aedos* para que deleitem seus ouvintes com a poesia.

1.2.2 O canto dos *aedos*

Assim cantou o célebre aedo. E Ulisses deleitou-se
no seu espírito enquanto o ouvia. (*Odisséia*, VIII:
367-368)

As Nove Musas inspiram miticamente o primado da música no universo e presidem, por meio do canto dos *aedos*, as esferas estéticas da educação do herói – sem elas o canto não pode ter início. Para Agamben (2006, p. 107), porque ser inspirado pelas Musas é em si

¹⁶ “Como a geografia de um país que estamos por deixar, porque não nos pertence mais”.

mesmo uma “experiência de alienação do lugar originário da palavra”, a energia poética deve ser transmitida “como uma cadeia magnética que pende das Musas e mantém juntos, suspensos num êxtase comum, poetas, *rapsodos* e ouvintes” (*idem*).

Ou, tal como disse Sócrates no diálogo platônico *Íon* (536), há uma cadeia de anéis, dos quais o último é o expectador, o do meio é o rapsodo e ator, e por fim o primeiro é o poeta (*aedo*), que só pode falar se inspirado pelas Musas. Segundo a tradução de Malta (2007, p. 33), “o poeta é coisa leve e alada, sagrada, não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si”, pois “o deus, por meio [dos anéis todos], arrasta a alma dos homens para onde quer, fazendo a capacidade de um depender da capacidade do outro” (p.37).

O canto das Musas, em sua *arkhé* (origem), precisa ser mais sentido do que ouvido; é uma voz mansa, de perfeita doçura, cuja suavidade, não obstante, penetra até o âmago do ser. Esta “bela voz” cala fundo no coração e na mente daqueles que buscam a compreensão dos primeiros tempos, quando o canto e a poesia eram o cerne do processo formativo entre gerações.

Homero nos oferece múltiplas descrições dos antigos *aedos*, de cuja tradição artística nasceu a épica. De acordo com Baldry (1969, p. 29), a canção narrativa, nos primeiros estádios de seu desenvolvimento, foi composta e transmitida oralmente. “E, precisamente porque a arte dos cantores não era auxiliada pela escrita, se tornou necessário tanto improvisar novo material, quanto recordar o antigo”. Foi desta forma, que, tanto a memória quanto a linguagem escrita criaram a poesia.

Segundo Halliwell (2011, p. 4), a categoria de “poesia” era muito mais ampla na Antiguidade, e incluía o conceito de “som” ou “melodia” implícito em “canção” e descrito pela palavra *poiesis*. O mais antigo significado para a poesia era “canto”. Ainda Halliwell (2011, p. 36) reitera, a respeito de tentar-se uma diferenciação de conceitos, que até o final do período arcaico da antiguidade grega, não há nenhum propósito em distinguir-se ‘canto’ de ‘poesia’.

Ainda concordando com o pensamento do autor, “o *rapsodo* não é, com certeza, o princípio da história. Antes dele existe uma figura mais esbatida, mas mais importante: o *aedo*, o cantor” (*idem*). O *αοιδός*, *aoidós* ou *aedo*, é o cantor que compõe versos e os canta de memória nos banquetes da nobreza. É a arte do *aedo*, que toca sua lira enquanto canta os versos inspirados pelas Musas, a fonte do tipo de narrativa em verso que ilumina a vida social grega, e é nela que podemos encontrar a força formativa para esta civilização nos tempos heróicos.

Segundo Vernant (2006, p. 15), “a massa de saberes tradicionais, veiculados por certas narrativas” sobre a crença nos deuses e os feitos heroicos é conservada e transmitida por meio da voz dos poetas, “em narrativas que põem em cena as potências do além, revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência”. Assim, a antiga poesia oral ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia, pois o canto do *aedo*

serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo de uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum. (...) Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de uma religião grega. Sob este aspecto, Homero e Hesíodo exerceram um papel privilegiado. Suas narrativas sobre os seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu e leu. (VERNANT, 2006: 16)

Para Zacharakis (1995, p. 32), a religião grega se expressa, desta forma, por meio de poetas que possuem um estatuto de memória coletiva. Concordando com Vernant, este autor mostra como a memória coletiva preservada por meio do canto dos *aedos*, foi fixada posteriormente pela escrita de Homero, o maior dos *aedos*, que foi adaptada e moldada para ajustar-se à métrica épica.

De acordo com Baldry, a linguagem utilizada na poesia épica era um amálgama de elementos dialetais e de formas inventadas que nunca foi usado na forma corrente, mas deve ter sido moldada por gerações de cantores, de forma a seguir a estrutura métrica. Em ambas as epopéias homéricas, segundo Lesky (1995, p. 30), exalta-se a fama dos heróis por meio do canto; e, sendo que este relata suas grandes proezas, também destaca sua nobreza de estirpe por meio da genealogia: ao cantar sobre o herói, na realidade o *aedo* louva a sua paternidade ou maternidade divina, isto é, ao deus que lhe gerou.

Segundo a teoria de Aubreton (1956, p. 111), em consonância com o pensamento de Lesky (1995), há uma enorme influência do culto ritualístico sobre as epopeias. Em sua origem, a literatura épica partiu dos contos mitológicos ligados aos hinos de louvor aos deuses. Os *aedos* foram herdeiros desta história sagrada, que, com suas “mil lendas religiosas, lhes dá certa liberdade de escolha [na organização do canto], misturando-se com a própria história dos heróis.”

Para Nagy (2009, p. 60), diferentemente da poesia lírica que se desenvolveu posteriormente, a épica homérica privilegia a metáfora do ouvir as Musas, cujas canções inspiram os *aedos* e gloriam os feitos dos heróis. Até mesmo a palavra κλέως (*kléos*, glória) é derivada do verbo *kluein*, “ouvir”, o que proclama o escutar do canto. E Goldhill (1991, 1991, p.1) confirma a tese de que a *Odisséia*, especificamente, é o texto central na discussão de qualquer ‘voz de poeta’ na Grécia Antiga. Não somente porque Homero é uma figura de autoridade neste mundo antigo, como o poeta proeminente, mas também porque a voz dos poetas se é feita ouvir com ênfase dentro de sua poesia, tal como podemos depreender da seguinte passagem:

“Chegou depois o arauto, trazendo pela mão o exímio aedo,
a quem a Musa muito amava. Dera-lhe tanto o bem como o mal.
Privara-o da vista dos olhos; mas um doce canto lhe concedera. (...)
Mas depois de afastarem o desejo de comida e bebida,
a Musa inspirou o aedo a cantar as célebres façanhas de heróis:
era um canto cuja fama já chegara ao vasto céu (...).
Mas Ulisses com suas mãos possantes pegou na capa de púrpura
e com ela cobriu a cabeça, escondendo o belo rosto.
Sentia vergonha dos Feácios, visto que as suas palavras
os deleitavam, Ulisses tapava de novo a cabeça para chorar.
De todos os outros conseguiu ocultar as lágrimas; só Alcino se apercebeu e reparou no que sucedia, pois estava sentado perto dele e ouviu-o suspirar. Logo declarou aos Feácios que amam seus remos:

‘Escutai, ó príncipes e conselheiros dos Feácios!
O coração já saciaram o banquete e a lira,
que acompanha o abundante festim.
Agora saíamos lá para fora para celebrarmos os
jogos (...).
Assim dizendo, indicou o caminho e todos o
seguiram.
O arauto pendurou no prego a lira de límpido
som;
pegou na mão de Demódoco e levou-o para fora
da sala,
pelo mesmo caminho que tinham seguido os
outros.’
(*Odisseia*, VIII: 62-64, 72-74, 83-98, 104-107)

O canto de um *aedo*, razão de deleite e encantamento para todos os presentes no banquete, foi, para Odisseu, motivo de tristeza e lamento, pois evocara as lembranças dolorosas da Guerra de Tróia. A passagem também indica a importância social que o *aedo* Demódoco possuía perante a corte dos Feáceos. Para Agamben (2006, p. 107), além de cumprir o papel de unificação do saber coletivo, “a instância da palavra é inapreensível. Através do elemento musical, a palavra poética comemora então o seu próprio inacessível lugar originário”, ou seja, “proferir a palavra poética significa ‘ser possuído pela Musa’, (...) ter experiência de alienação do lugar originário da palavra que está implícito em todo falar humano”.

Segundo o pensamento de Agamben, ambas – poesia e filosofia – são fiéis à sua inspiração musical, ou, no dizer de Torrano (1994), são “funções de Musa” e mostram-se, para a formação humana, no lugar do *introvabile*¹⁷. A filosofia nasce, para Agamben (2006), “exatamente como tentativa de liberar a poesia da sua ‘inspiração’, para fazer dela, como ‘espírito’ (*Geist*)¹⁸ o seu próprio sujeito”. Isto é, tanto a poesia quanto a filosofia, porque imbuídas do espírito da linguagem humana, tocam-nos com o desejo de busca pela sabedoria.

Esta sabedoria será manifestada nos poemas homéricos, tanto pelas virtudes guerreiras dos heróis da *Iliada*, expressas quase que a um só trato na descrição da *areté* e *timé* de Aquiles, quanto pela astúcia inteligente de Odisseu. De acordo com Jaeger (2010, p. 71), a tradição

¹⁷ Palavra italiana que significa inencontrável.

¹⁸ Palavra alemã que significa espírito, utilizada no texto por Agamben.

épica leva-nos a supor que a *aristeia*, ou seja, o canto aos feitos gloriosos do herói seja a mais primitiva forma dos cantos épicos.

A propósito, Jean-Jacques Rousseau, filósofo genebrino que viveu entre 1712-1778, postulou em sua obra *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* uma teoria também revolucionária para as pesquisas sobre a poesia homérica em seu tempo, afirmando que fosse duvidoso que Homero soubesse escrever, e que tivesse registrado a *Ilíada* e a *Odisséia* ele mesmo por meio da escrita, mas exaltando a poesia na sua forma cantada, conforme a citação abaixo:

Ora, sendo esses dois poemas anteriores ao sítio de Tróia, não é absolutamente certo que os gregos, que realizaram o sítio, conhecessem a escrita e que o poeta que o cantou tivesse ciência dela. Esses poemas por muito tempo permaneceram inscritos unicamente na memória dos homens; foram reunidos por escrito muito mais tarde e com grande dificuldade. Foi quando começaram a abundar na Grécia os livros e as poesias escritas que se sentiu, por comparação, todo o encanto da poesia de Homero. Os outros poetas escreviam: só Homero tinha cantado. (ROUSSEAU, 1983, p. 171)

Mais recentemente, as pesquisas de Milman Parry comprovaram, de certa forma, a hipótese que há muito Rousseau levantara. Comentando sobre este estudioso helenista contemporâneo, Knox (2011, p. 26), afirmou que os bardos ou *aedos* que se utilizaram de uma linguagem métrica para organizar seus cantos não recitavam de memória um texto pré determinado, mas improvisavam, a partir das fórmulas hexâmetras, versos que se modificavam a cada canção. “A cada vez que canta o poema, pode fazê-lo de forma diferente. As linhas gerais permanecem as mesmas, mas o texto, o texto oral, é flexível. O poema é novo a cada vez que é apresentado”.

O grau de memorização então exigido, dentro de fórmulas para a composição dos versos, para reter as palavras numa sucessão fixa, requer um novo tipo de esforço mental, que é diferente da pura memorização. O prazer estético deste tipo de memória se apercebe na operação do próprio ritmo da poesia.

O discurso rítmico envolve uma modulação repetitiva, que requer, segundo Havelock (1996, p. 131), um tipo de dança. Esta dança começa com os movimentos da boca efetuados “em frações de

segundos, pela manipulação combinada da laringe, língua, dentes e palato que pode, ademais, ser acentuado por um movimento paralelo do corpo, quase imperceptível,” o que irá “corporificar-se em dança, com braços e pernas associados de forma plena ao torso no desempenho de movimentos que acompanham o ritmo da boca e se desenvolvem em paralelo com este” (*idem*). Por fim, tornou-se necessária a invenção de instrumentos musicais – o tambor, as cordas, a flauta – que, “manipulados por um recitador ou um acompanhante, reforçariam ainda mais os ritmos já descritos” (*ibidem*). Nasce assim, o ritmo e a cadência da poesia épica.

Com dois dentre os fios púrpuras de seda devidamente dispostos na barra de urdidura, enlacemos o terceiro fio, a fim de começarmos a tecer. Será necessário, porém, pedirmos ajuda a Clío, a Musa que porta o fio histórico do tempo, para que possamos compreender melhor quais as relações entre a origem da língua falada e escrita na Grécia e a energia estética da poesia épica em tempos primitivos.

1.2.3 A *arkhé* (origem) da linguagem

“E rapidamente atou um nó complicado:
era um nó que outrora lhe ensinara a excelsa
Circe.” (*Odisséia*, VIII: 447-448)

Toda língua, segundo Havelock (1996, p. 53), deve sua existência básica a um arranjo de sons orais, e não à escrita. Para o autor, “o fato histórico-biológico é que o *Homo sapiens* é uma espécie que usa a fala oral, elaborada pela boca, a fim de comunicar-se. Esta é a sua definição. O *Homo sapiens* não é por definição um escritor”. Desta forma, compreender melhor as origens da língua grega falada, em tempos primitivos, ajuda-nos a fazer as devidas relações com a força estético-formativa da poesia e da música.

Ainda de acordo com Havelock (1996, p. 55), o homem estabelece suas relações com o mundo por meio do discurso oral, pois as convenções comuns da língua que se acham codificadas em nossos cérebros são acústicas, não visuais. “A linguagem é um arranjo de sons, não de letras. Mas não consiste unicamente do mero enunciado de sons pela boca, por maior que seja o alcance de tal enunciação” (p.103): ele dependerá do armazenamento destes sons por meio da memória social. O uso da língua é, desta forma, tanto uma transmissão geneticamente codificada, quanto uma aprendizagem por meio da própria transmissão

oral de outros membros do grupo aos novos que chegam ao mundo e começam a ser educados.

Após o século XIX, os estudos sobre as origens do grego na família indo-européia de línguas progrediram muito, segundo critérios aceitos e científicos – e a história da língua grega e dos dialetos gregos se tornará uma disciplina exata. A escrita também associada ao memorizar, por sua vez, foi chamada por Havelock de “perícia letrada”, e era esta a faculdade que os povos antigos gregos possuíam, no início. “O verdadeiro pai da história não foi um ‘escritor’ como Heródoto, mas o próprio alfabeto. A memória oral trata fundamentalmente com o presente. Ela capta e recolhe o que está sendo feito, ou o que é apropriado para o momento presente” (HAVELOCK, 1996, p. 30).

Para Knox (2011, p. 19), porém, uma teoria sobre o aparecimento da linguagem escrita na Grécia não resolveria o problema, para compreendermos a característica poética peculiar da épica homérica, pois “a língua de Homero é, naturalmente, um problema em si. Uma coisa é certa: trata-se de uma língua que ninguém nunca falou. É uma língua artificial, poética”. Passemos agora às implicações das teorias sobre a linguagem surgidas no século XVIII, para o aperfeiçoamento dos estudos sobre a Grécia Antiga na atualidade.

Destacarei a seguir, dentre outras tantas proposições que foram expostas pelos filósofos do século XVIII sobre a Grécia, a teoria de que a linguagem é metafórica por natureza, formulada por Giambattista Vico, filósofo italiano já mencionado anteriormente.

Eco (1994) fará uma compilação das teorias sobre a origem da linguagem em seu livro intitulado *À procura da Língua Perfeita na Cultura Européia*, especificamente no capítulo quinto, tratando da hipótese monogenética de uma língua materna, comum a todas as outras. Neste capítulo, dissertará sobre a teoria exposta por Vico, partindo das teorias evidenciadas por outros filósofos e filólogos do século XVII, que se embasaram especialmente na primazia da teologia cristã e da língua hebraica (esta como a primeira língua ou a língua “adâmica”) sobre outras nações e culturas.

Ainda de acordo com Eco (1994, p. 96), outras teorias sobre a origem das línguas entraram em voga no século XVIII, expondo que “a língua é uma invenção humana, e porque a razão não é a mesma em todos os povos, isto explica a diferença entre as línguas”. Partindo do fenômeno da *confusio* na Torre de Babel, para esses filósofos, continua ele, “o próprio Deus quis que os homens falassem línguas diversas, assim, cada um poderia exprimir-se a seu próprio modo”. É de Grotius

(*De quatuor linguis comentatio*, 1650) a ideia de que, se houve uma língua primordial dada por Deus a Adão (com a qual este nomeou todas as coisas no jardim do Éden), depois a humanidade desenvolveu a linguagem autonomamente, sendo que o hebraico é apenas uma das famílias de línguas matrizes que evoluíram após o dilúvio, segundo esta teoria.

Locke¹⁹, contradizendo o pensamento de que o hebraico é a língua em cujas palavras podemos encontrar a natureza mesma das coisas, postula que as palavras são utilizadas como sinais da idéia humana, não “por meio de alguma conexão natural que exista entre sons particulares articulados e suas idéias”, mas considerando que as idéias mesmas são construções humanas, expressas por signos lingüísticos.

Mais recentemente, Havelock (1996, p. 16) viria a afirmar que “muito da história da chamada filosofia grega dos primórdios não é uma história de sistemas de pensamento”, mas sim a busca de uma linguagem fundamental em que algum sistema de conceitos pudesse exprimir-se. Para se compreender a história da escrita, um fenômeno de leis próprias que afunda suas raízes na origem da linguagem humana, é preciso que compreendamos, primeiramente, “as leis e o processo da linguagem falada nas culturas de comunicação oral que precederam à invenção da leitura” (p. 50).

A teoria da naturalidade da linguagem que Vico desenvolverá em suas pesquisas, considera a linguagem como *metáfora*. As teses características em que se expressa esta teoria são as seguintes: 1ª. a linguagem não é imitação, mas criação; 2ª. a criação lingüística não leva a conceitos ou a termos gerais, mas a imagens que são sempre individuais ou particulares; 3ª. o que a criação lingüística expressa não é um fato objetivo ou racional, mas subjetivo ou sentimental, e este é propriamente objeto da linguagem.

Para Vico, a linguagem humana não é um artifício de imitação, mas um mecanismo de criação, tendo surgido por meio da expressão metafórica e poética da imaginação dos homens. Ou seja, o primeiro falar não foi segundo a natureza das coisas, mas uma expressão fantástica dos seres inanimados, imaginados divinos pelos seres humanos. Para este autor, a *metáfora* constitui o cerne das línguas em todas as nações, e ele desenvolverá um estudo filológico exaustivo acerca da poesia homérica para encontrar comprovações à sua teoria.

Evidentemente, Vico “nada a favor” da correnteza da época e não poderá ser dissociado de sua própria formação jesuítico-cristã. Tal como

¹⁹ (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690, citado em Eco, 1994, p. 97)

evidencia Ceserani (s/d, p. 1038), “Vico, fedele cattolico, accettò l’idea della Provvidenza, ammettendo, perciò che il corso storico si svolge secondo una intenzione benevola, che dà “senso” alla storia e di cui tuttavia gli uomini restano all’oscuro.”²⁰

Destá forma, começa a surgir uma teoria materialístico-biológica que dará ênfase à linguagem como originária da própria natureza. Para Giambattista Vico, especialmente, esta natureza da linguagem humana foi, sobretudo, poética e metafórica nos primeiros tempos.

Assim, segundo Almeida Prado (1979, p. xx), Vico procura conciliar a união entre a filologia e a filosofia, distinguindo a linguagem mítica²¹ da linguagem silogística. “A primeira, mediante o emprego da mimese e da semelhança, animava toda a natureza, fazendo dela um ‘vasto corpo’” (*idem*). Isto é, a poesia foi considerada por ele como modo natural e universal da expressão humana.

Para Almeida Prado (1979, p. xi), “o núcleo metodológico que serve de base à filosofia de Vico pode ser esclarecido a partir de sua atitude em relação ao cartesianismo”. A teoria do conhecimento formulada por Descartes, por estar baseada no conhecimento matemático, “subordina todas as demais esferas de indagação à evidência da razão abstrata”. Porém, segundo Vico, “existem certezas humanas fundamentais que não podem ser logicamente demonstradas e tampouco são evidentes”, tais como “a retórica, a poesia, a história e a própria prudência que regula a vida prática, não se baseiam em verdades do tipo matemático” (*idem*).

Já em seus primeiros textos, o anticartesianismo de Vico teria sido uma resposta à *Querela entre Antigos e Modernos*²² no âmbito

²⁰ “Vico, fiel católico, aceitou a ideia de ‘Providência’, admitindo, pois, que o curso histórico se desenvolve segundo uma intenção benévola, que dá sentido à História e do que, todavia, os homens permanecem no escuro”.

²¹ Vico não faz distinção entre os mitos gregos e as histórias bíblicas ou quaisquer outros relatos mitológicos das nações antigas – todos estes foram escritos em linguagem metafórica e poética e são tratados por ele do mesmo modo, ao discorrer sobre a natureza comum das nações. Porém, considera os mitos hebraicos como verossímeis, afirmando que Deus tenha revelado a verdade aos homens para aquele povo. Por isso, emprega tantas vezes em seus escritos o termo “Providência Divina”.

²² Segundo Santos (2005), “uma das teses de Joseph Levine é a de que a *Querela entre Antigos e Modernos*, e especificamente o debate sobre o valor de

filosófico. No campo literário, Levine (citado em Santos, 2005) adverte para a *Querelle* ocorrida na França, cujo ponto de partida teria sido a questão do lugar de Homero na cultura ocidental. Para Santos (2005), “de fato, as hipóteses de Vico até hoje inquietam os pesquisadores da obra homérica, que lhes reconhecem o caráter inovador”, porque ele esmerou-se em proceder a uma síntese de concepções opostas de antigos e modernos na querela literária sobre Homero, recorrendo, “simultaneamente à literatura e à filosofia”, negando qualquer sabedoria filosófica a Homero.

Ao tratar da questão homérica, Vico não partiu da idéia de que Homero fosse filósofo, em vez disso propôs que o poeta fosse portador de uma *saggezza riposta*. A tradução desse termo é muito difícil. Nesse sentido, a sabedoria seria ‘recolocada’, pelo fato de a sabedoria poética ter estabelecido, mediante a fantasia, todos os elementos do conhecimento humano sob a forma de conceitos imaginativos. Mais tarde, na idade da razão, tais elementos teriam sido ‘recolocados’ sob a forma de conceitos abstratos. Entretanto, segundo Santos (2005, p. 22), há outro sentido de matiz sociológico para este termo que Vico criou, segundo o qual a *saggezza riposta* estaria em oposição à sabedoria vulgar, “significando assim ‘reservada’, vale dizer, sabedoria que não seria acessível a todos. (...) Esse não seria o caso de Homero, pois parece ter sido possuído por uma *saggezza poetica* (sapiência poética)”, o que, segundo Vico, era comum entre os povos da Grécia Antiga.

Durante a *Querelle*, Charles Perrault, principal representante dos Modernos, critica Homero, esforçando-se para apontar as faltas do antigo poeta grego: “[Homero teria uma] pobre composição, fraco projeto, má caracterização, (...) sua moral [era] grosseira, [teria] rudes maneiras e tolos símiles” (SANTOS, 2005, p. 21). Perante a assembléia de literatos reunida para a sua leitura de “*Le Siècle de Louis Le Grand*” em 1687, Perrault concedeu a Homero nenhuma competência como filósofo ou cientista. Segundo Santos, que explicita sobre o papel de Perrault na grande disputa, “para os apólogos dos Antigos, porém, não havia surgido qualquer aceitável rival moderno da poesia homérica” (*idem*).

Ainda de acordo com Santos (2005, p. 22), fez-se necessário encontrar uma solução peculiar nesta “Guerra Literária”, e Vico empenhou-se por sintetizar as concepções opostas de Antigos e Modernos na questão sobre Homero. “Na verdade, tratou-se de

Homero, constituíram mais uma causa do que uma consequência da “nova ciência” de Vico (Levine, 1991, p. 73, citado em Santos 2005, p. 21).

reivindicar a restauração das humanidades, sobretudo da retórica, no programa educacional moderno” (*idem*). O que, na prática, significou combinar “duas formas rivais de *Paidéia*, que desde os tempos antigos se hostilizavam: a de Platão, baseada na filosofia científica, e a de Isócrates, calcada na cultura retórica”. Para harmonizar essas contradições, Vico recorreu simultaneamente à literatura e à filosofia.

De acordo com Eco (1994, p. 100), Vico, em certo sentido, rompe com o pensamento da própria época, porque não teoriza em busca da origem cronológica da sociedade humana, mas delineia uma história ideal eterna – as condições sempre recorrentes do nascimento e da evolução de uma língua em cada lugar e país. Na obra *Principi di una Scienza Nuova*, irá investigar a origem das línguas, criando o conceito de *Sabedoria Poética*.

Pode-se dizer que ele propõe um conceito idealizado sobre a *arkhé* da linguagem, partindo sim, da história hebraica, mas evidenciando especialmente a cultura e a língua gregas nos seus primórdios. Tal como aponta Ceseranni,

[Vico] identificò una ricorrente successione di fasi, ciascuna delle quali corrisponde a una forma sociale, che ha le sue radici nei bisogni materiali e nella conformazione psichica (quindi nella struttura istintiva) degli esseri umani. (...) La creatività inventiva di Vico si dispiegava però non tanto in questa costruzione teorica, quanto nelle indagini particolari e nelle intuizioni che essa stimolava: sulla prima età dell'uomo, sulla mitologia, sul linguaggio poetico, ecc. La ripetitività dei cicli storici (...) forniva l'elemento costante e generale su cui poteva fondarsi la nuova scienza” 23 (CESERANNI, s/d, p. 1038).

Para reencontrar a língua das origens, o autor empenha-se em uma impressionante análise filológica do grego e do latim, partindo do

²³ “[Vico] identificou uma recorrente sucessão de fases, cada uma das quais corresponde a uma forma social, que tem sua raiz nas necessidades materiais e nas conformações psíquicas (na estrutura instintiva) dos seres humanos. (...) A criatividade inventiva de Vico se detinha, porém, não tanto nesta construção teórica, mas muito mais nas sondagens particulares e nas intuições que a mesma estimulava: sobre a primeira idade do homem, sobre a mitologia, sobre a linguagem poética, etc. A repetitividade dos ciclos históricos (...) fornecia os elementos constantes e gerais sobre os quais poderia fundar-se a nova ciência. “

pressuposto de que uma língua primitiva é fato histórico humano e de que Deus falou, originariamente, ao primeiro homem, Adão, no jardim do Éden²⁴.

Segundo o princípio ou dignidade número XXII²⁵ exposto em *Principi di una Scienza Nuova* (1953, p. 444), “indispensável é que exista na natureza das coisas humanas uma língua mental comum a todas as nações”. Para Vico (1953, p. 445), portanto, segundo a dignidade XXIII, “a história sagrada²⁶ é a mais antiga de todas as mais antigas histórias até nós chegadas”.

Partindo deste pressuposto, defenderá a idéia de que somente para a história hebraica é que permanecem também a verdadeira educação e a verdadeira ciência, por meio da “Providência Divina”. Não é possível

²⁴Segundo esta teoria, de acordo com Eco (1994), no princípio Deus deu a Adão uma língua pura, perfeita e imaculada. Essa língua adâmica, hoje desconhecida, era muito superior a qualquer língua existente na atualidade; a primeira língua falada pelos mortais era a língua celestial ou uma adaptação dela para adequar-se às limitações da mortalidade. Com a proibição a Adão e Eva em comerem do fatal fruto que dar-lhes-ia a ciência do bem e do mal, e sua consequente expulsão do paraíso – em razão de sua transgressão ou queda, quando partilharam do pomo – foi dada aos homens por Deus a revelação da verdade divina, por meio dos profetas, para que eles não percessem. Consequentemente, o primeiro homem e a primeira mulher ensinaram seus filhos a falar, ler e escrever a língua, que, como passar do tempo, deu origem ao hebraico.

²⁵ “I principi fondamentali, cioè le idee e i concetti di carattere generali, su cui si regge l’intera costruzione della Scienza Nuova di Vico sono da lui chiamate ‘Dignità’ e sono elencate nel primo libro dell’opera. Nel suo modo di ragionare, Vico combina insieme l’analisi dei fatti ‘particolari’ con la formulazione di teorie che servono di guida all’interpretazione dei fatti. Le ‘Dignità’ enunciano appunto queste premesse teoriche poste a fondamento dell’opera.” (CESERANNI, s/d, 1040)

“Os princípios fundamentais, isto é, as idéias e conceitos de caráter geral, sobre os quais se regem a inteira construção da Ciência Nova de Vico são, por ele, chamados de ‘Dignidades’ e são elencados no primeiro livro da obra. No seu modo de raciocinar, Vico combina, juntos, a análise dos fatos particulares com a formulação de teorias que servem de guia à interpretação dos fatos. As ‘Dignidades’ enunciam, portanto, essas premissas teóricas postas por fundamentação da obra.”

²⁶ Considera a história sagrada como o relato do povo hebraico, contido na atual Bíblia dos cristãos, mas também na Torá dos judeus.

compreendermos o conceito de *Sabedoria Poética* de Vico, sem levarmos em consideração este pressuposto; isto é, para o autor, a linguagem metafórica e poética dos começos existiu para todos os povos, mas é mais forte naqueles desprovidos da “iluminação da verdade”, por causa da “Providência”, para que eles também fossem participantes, minimamente, do conhecimento revelado.

Aos povos “gentílicos”, a “Providência” não proveu da revelação divina, da luz da verdade total. Porém deu-lhes a *saggezza poetica* (sabedoria/sapiência poética), para que soubessem expressar-se e compreender suas origens, provendo-lhes um meio de também chegar ao conhecimento que se aproxima da verdade revelada e que, em um estágio superior, será denominado de filosofia. Podemos compreender melhor este conceito com a citação que segue:

La sapienza degli antichi fu quella de' poeti teologi, i quali senza contrasto furono i primi sapienti del gentilesimo (...). Dobbiamo per tutto ciò dar incominciamento alla sapienza poetica da una rozza lor metafisica, dalla quale, come da un tronco, si diramino per un ramo la logica, la morale, l'conomica e la política, tutte poetiche. (...) I fondatori dell'umanità gentilesca con la loro teologia naturale (ossia, metafisica) s'immaginaro gli dei, con la loro logica si trovarono le lingue, con la morale si generarono gli eroi, con l'conomica si fondarono le famiglie, con la política le città. (...) Con la geografia i greci, per cagion di esempio, si discrissero il mondo dentro la loro Grecia. Di tal maniera questa Scienza vien ad essere ad un fiatto una storia dell'idee, costumi e fatti del gener umano²⁷. (VICO, 1957, p. 497)

²⁷ “A sabedoria dos antigos foi a dos poetas teólogos, que, sem nenhuma dúvida, fomos primeiros sábios da gentilidade (...). Deveremos por tudo isso, dar início à sabedoria poética, a partir de uma metafísica rude, da qual, assim como de um tronco, se expandam por um ramo a lógica, a moral, a [familiar] e a política, todas ainda poéticas. (...) Os fundadores da humanidade gentílica, mediante sua teologia natural (ou seja, a metafísica), imaginativamente criaram os deuses. E, com sua lógica, inventaramas línguas. Com a moral, criaram seus heróis. Com a econômica, constituíram suas famílias; com a política, as cidades. (...) Já com a geografia, os gregos, descreveram, por exemplo, todo um mundo dentro de sua Grécia. Desta maneira, esta Ciência [a sabedoria poética] vem a

Assim, a linguagem das origens é motivada pela experiência que os homens têm com a natureza e, como, na “infância do mundo”, os seres humanos ainda têm somente sua fantasia imaginativa para expressar conceitos naturais, a primeira fala é poética e metafórica, como que inspirada pelas Musas. Ela conserva em seu seio os mitos, as fábulas, as tradições e as expressões do espírito humano, ou seja, seu caráter expressivamente emotivo.

Segundo Santos (2005, p. 29) “Vico pretendeu demonstrar que a linguagem figurada era o único modo conhecido de descrever o mundo, antes da linguagem prosaica”, e que os poemas homéricos foram uma expressão de povos naturalmente poéticos.

Vico não só estendeu ao universo inteiro esta participação emotiva, considerada própria da poesia, como também eliminou o caráter condenatório que se encontra em Platão. “O sublime trabalho da poesia é dar sentido e paixão às coisas insensatas, sendo propriedade das crianças de tomar nas mãos coisas inanimadas e, brincando, conversar com elas como se fossem pessoas vivas²⁸”. Esta postulação filológico-filosófica comprova que os homens “do mundo criança” foram, por natureza, poetas sublimes. Portanto, segundo Vico, a poesia está ligada aos “robustos sentidos” e às “vigorosíssimas fantasias” dos homens primitivos.

As mitologias foram naturalmente conservadas pela memória dos povos: como crianças da humanidade, deviam se valer da memória para conservar sua cultura. Os povos eram quase todo corpo e quase nenhuma reflexão, segundo Vico, com forte fantasia para aprender-lhes e engrandecer-lhes, com agudo engenho para reportar-lhes a seus gêneros fantásticos e com robusta memória para reter-lhes.

O caráter metafórico da linguagem, consistindo no recurso a termos ambíguos ou equívocos, favorece, de acordo com essa teoria, a origem e a formação do mito. As teorias modernas do mito, porém, negam esta equiparação, mas mantêm a conexão do mito com a linguagem²⁹.

ser, de um só golpe, uma história das idéias, costumes e fatos do gênero humano”.

²⁸ (*Scienza Nuova*, degnità 36e 37)

²⁹ Em sentido análogo, Croce (1990) estabeleceu uma conexão da linguagem com a arte em geral. Para ele, a linguagem tem uma natureza fantástica ou metafórica, estando pois, mais estreitamente ligada à poesia do que à lógica.

Para Vico, todas as fábulas sob o seu nascer foram verdadeiras histórias, pois os homens são naturalmente levados a conservar as memórias das leis e das instituições que têm em sua sociedade. Entretanto, para Vico, a primeira forma de história deve ter sido poética de caracteres heróicos; depois, pela transmissão destas, pouco a pouco foram alteradas e corrompidas por poetas posteriores; e assim, em um terceiro momento, finalmente chegaram a Homero. Portanto, segundo Santos (2005, p. 25), “os poemas homéricos pertencem a um estágio tardio da era heróica, desdobramento de um longo processo em que se formaram os caracteres poéticos”.

De acordo com Vico, a primeira linguagem para os povos gentílicos foi a língua dos deuses, expressa nos hieróglifos (que são sacros, símbolos de rituais religiosos e dos relatos míticos), seguida da língua dos heróis, que fala por metáforas ou simbolismos, e, em último lugar, desenvolveu-se a língua humana, que comunica aos iguais as necessidades da vida cotidiana em sociedade. Essas três línguas começaram a ter existência ao mesmo tempo, pois foram os homens que imaginaram os deuses e os heróis.

Aeurbach (2007, p. 348-350) explicitou detalhadamente esta separação em três fases da linguagem humana, que Vico propôs. Segundo o autor, em acordo com o pensamento de Vico, a religião “mágica” primitiva é a base das primeiras instituições sociais, especialmente da família e da agricultura. “A sociedade primitiva de famílias isoladas é fortemente patriarcal: o patriarca é o sacerdote e o juiz”, que rege as cerimônias sagradas e os rituais, bem como transmite às gerações seguintes a língua e a cultura. “Vico caracterizou a vida desses patriarcas primitivos como um poema severo: eram enormes e chamavam a si mesmos gigantes, *filhos da Terra*, porque foram os primeiros a enterrar seus mortos e a cultuar a memória deles: a primeira nobreza” (*idem*). A ordem em que conceberam o mundo não era racional, mas fantástica, ou poética; “sua sabedoria, suas leis, toda a sua vida era poética” (*ibidem*). Esta é a primeira fase da humanidade, a idade do “ouro”, por causa das colheitas do trigo, onde se falava a língua dos deuses.

Ainda de acordo com Aeurbach (2007), a passagem da primeira fase para a segunda, a idade heróica, é principalmente política e econômica, no momento em que as famílias começam a organizar-se nas primeiras cidades-estados. Este também é um período de conquistas territoriais e de guerras, caracterizado por um preparo educacional aos primeiros guerreiros que exaltava o desenvolvimento de suas virtudes e

habilidades, porém ainda seguindo uma lógica mítico-religiosa (no intuito de agir bem para não desagradar aos deuses).

No terceiro período da história, a idade dos homens, tem-se uma fase racionalista e democrática, em que “a imaginação e a poesia perdem seu poder criativo, em que a poesia é apenas um adorno da vida e um passatempo elegante, em que todos os homens são considerados iguais” (AUERBACH, 2007, p. 350). Eram também governados por leis liberais, sendo que o pensamento racional dá origem, neste caso, ao desenvolvimento das ciências e da filosofia.

A teoria de Vico, ainda segundo Auerbach (2007, p. 347), afirma que não há conhecimento sem criação; “só o Criador tem conhecimento daquilo que ele próprio criou”. Assim, o mundo físico (natureza) “foi criado por Deus, portanto, só Deus pode entendê-lo; mas o mundo histórico ou político, o mundo da humanidade pode ser compreendido pelos homens, pois foram os homens que o fizeram”. Com estes pressupostos, que implicam o conceito de “Providência Divina”, Vico fundou “o predomínio das ciências históricas, baseado na certeza de que (...) todas as formas de pensamento e vida humanas, na medida em que são criados e experimentados pelos homens, devem ser encontradas nas potencialidades da mente humana” (*idem*).

O poder de imaginação e expressão, isto é, o caráter de mimese da poesia, traz em si um modelo de grandeza criadora. Segundo Santos (2005, p. 25), o caráter imitativo da poesia coloca-a numa posição de maior sofisticação do que a história, mas não a eleva ao patamar de precursora do raciocínio reflexivo-filosófico. “Assim, primeiramente manifestara-se uma história poética, isto é, a mitologia. (...) Somente mais tarde, quando a sabedoria vulgar (...) havia-se tornado mais analítica e não era mais naturalmente poética” é que vieram a história e a filosofia.

Para Vico, antes da invenção do código escrito, as nações falavam em versos, os quais, com a métrica e o ritmo, conservavam na memória social as suas histórias. “Assim, por necessidade da natureza, os primeiros povos gregos falavam em verso heróico” (SANTOS, 2005, p. 27). Pelo caráter inovador da teoria vichiana, ela tornou-se um ponto de referência.

De acordo com Parry (1987, p. xiii), “[Vico] declarou que os poemas homéricos foram a criação, não de um homem, mas de todo um povo, e que a grandeza deles foi devida a essa origem. Eles são a verdadeira expressão do gênio grego em uma idade de sua história”. E que idade da História seria essa?

Na história grega, num período que vai até por volta de 1400 a.C., Creta foi o centro de uma esplêndida civilização marítima e comercial que se espalhou pelo Egeu. Depois do seu apogeu, veio a queda da capital, Cnossos, e em pequenos territórios do continente surgiram outros reinos, conhecidos como aqueus ou helênicos.

Segundo Curado (2010, p. 51), “o período micênico, que se estendeu do desaparecimento da antiga cultura minóica, em torno de 1400 a.C., até a chegada dos dórios à Hélade, é marcado pela construção de cidades fortificadas”. Para a autora, “a chegada dos dórios, povo guerreiro por excelência, intensificou esse traço da cultura” (*idem*) – o de serem também educados para a guerra.

De acordo com Vernant (2010, p. 9), o mais antigo mundo que ficou conhecido como “grego” aparece mais ou menos no século XII a.C., com a civilização Micênica que se estabeleceu ali após a queda do reino cretense. “Um mesmo tipo de organização social, um gênero de vida análogo, uma humanidade vizinha se revelam nos escritos em Linear B de Cnossos, Pilos ou Micenas”, tal como afirma Vernant, pois os micênicos tomaram para si muitos dos elementos da cultura cretense.

Para Baldry (1969, p. 36), a história desta civilização tem origem em uma Guerra de Tróia histórica no século XIII ou XII a. C. “Centenas de anos antes os gregos haviam descido do Norte e acabado por derrubar o poderio da Creta minóica. O centro do poder reside agora em Micenas”, a mais rica, a mais majestosa e a mais poderosamente fortificada cidade da Grécia, cujo rei deve ter sido senhor de toda a zona circundante à Tróia e mesmo de outras partes do Egeu.

A existência da figura do Rei Divino e os palácios suntuosos, com toda a riqueza da vida palaciana em tempos antigos, foram comprovados pelas escavações arqueológicas do século XIX de nossa era, onde o arqueólogo alemão Heinrich Schliemann³⁰ escavou, em

³⁰ “Durante séculos acreditou-se que os relatos de Homero não tinham ligação com a história, por mais tênue que fosse. Esta visão começou a mudar no final do século XIX, quando o arqueólogo alemão Heinrich Schliemann (1822-1890) encontrou a cidade de Tróia na colina de Hissarlik, hoje Turquia, apoiando-se única e exclusivamente nos indícios oferecidos por Homero para a localização da cidade. (...) Os estudos sobre a possibilidade de uma verdade histórica subjacente aos relatos homéricos não avançaram muito desde a descoberta de Schliemann, em 1870, pela ausência de novas evidências arqueológicas. Mesmo assim, é possível extrair destes relatos a cultura grega em seu passado remoto, com seus valores, estilo de vida, religião e organização política e social, ao

sítios que se aproximavam da suposta localização geográfica descrita nos poemas homéricos para Tróia, e acabou encontrando evidências arqueológicas de uma civilização e de uma guerra neste local. Sir Arthur Evans, da Inglaterra, fez o mesmo em Cnossos, e uma civilização até então desconhecida foi revelada. “Se havia alguma historicidade nas descrições de Homero do mundo aqueu que organizou o ataque a Tróia”, escreveu Knox (2011, p. 19), porém, “devia ser uma referência a esse mundo – um mundo de máscaras de ouro, armas de bronze, palácios e fortificações – não à Grécia arqueologicamente atingida pela pobreza da Idade das Trevas.”

Porém, quando no século XII a dinastia micênica também cai por causa das invasões dóricas, a destruição do império leva junto consigo à destruição de uma figura de realeza que centraliza o poder, mudando também toda uma percepção social e o universo espiritual referente à concepção política. Não existe mais um poder centralizado, entronizado na figura do “*Wa-na-ka*”, *ánax*, o rei absoluto que é quase um “deus” na organização social, política, econômica e religiosa da vida no palácio, mas os *basilei* (nobres), que se colocam como descendentes dos deuses, e gerem administrativamente uma comunidade menor.

A história da educação grega começa, portanto, segundo Jaeger (2010, p. 25), no mundo aristocrático da Grécia pré-helênica, com o nascimento de um ideal de homem definido como superior, cujo testemunho escrito mais antigo – o de Homero – remonta à sociedade palaciana micênica do século XII a. C., perpassando também a cultura da nobreza aristocrática do século mesmo em que os poemas épicos foram fixados pela figura do poeta-*rapsodo*.

Entre 1100 e 700 a. C., os gregos eram totalmente não-letrados, segundo Havelock (1996, p. 48). Mas foi justamente neste período que a civilização grega inventou as primeiras formas da organização social e da produção artística que vieram a ser sua glória. A arqueologia evidenciou a ruína dos palácios micênicos e costuma-se inferir, com estes dados, que os arranjos políticos e sociais – aqueles que antes haviam tornado possíveis o comércio marítimo, o desenvolvimento das artes e o estabelecimento de um modo de vida sedentário – também tenham sido destruídos. Mas não foi isso que aconteceu efetivamente. Para Havelock,

menos no que tange ao período histórico em que o próprio Homero viveu.” (CURADO, 2010, p. 51)

Todas as características essenciais do modo de vida grego parecem ter se organizado e ter-se posto a funcionar por volta do século X. (...) [Na Jônia], no nível tecnológico, essas comunidades eram capazes de forjar ferro, e provavelmente de fundi-lo, façanha muito além da competência dos micênicos. Em termos de comércio e navegação, suas atividades podem não ter ultrapassado os padrões micênicos. (HAVELOCK, 1996, p. 48)

Há, após a queda de Micenas, um período que ficou conhecido como a Idade Média grega, pois foram quatrocentos anos sem registros escritos, onde não se sabe exatamente como a civilização se reergueu dando origem a seus elementos sociais por nós conhecidos. Segundo Knox (2011, p. 10), não podemos recuar no tempo para além do século oitavo antes da era cristã, pois tudo o que se tem são registros arqueológicos (vasos, armas, sepulturas). A tradição épica atribuída a Homero, desta forma, marca para a história da civilização pré-helênica uma época de mutação decisiva.

É uma outra sociedade, como bem aponta Vernant (2009, p. 9-11), embora se creia fazer surgir do passado micênico os tempos dos reis divinos, por meio do canto dos *aedos*, o que é enfatizado nas epopéias homéricas é justamente o próprio quadro social da nobreza de estirpe do século mesmo em que os poemas foram fixados pela escrita. É um período onde a razão livra-se da religiosidade no próprio seio da mitologia, “lança os fundamentos do regime [político] da *polis* e assegura, por essa laicização do pensamento o advento da filosofia” (*idem*).

Como compreender, então, a força formativa da poesia para a educação do jovem grego neste período, se há um enorme lapso de tempo nas comprovações históricas?

Para Havelock (1996, p. 54), outro problema relacionado a este se coloca para as pesquisas sobre a época em que poemas homéricos foram escritos, pois “não temos meios efetivos de saber como as palavras eram pronunciadas quando os textos homéricos foram postos por escrito pela primeira vez”, e a própria grafia será diversa em relação às escritas helenística e bizantina. Esta problemática será mais bem explicitada no próximo capítulo.

Com a trama de fios de coloração purpúrea bem ajustada à nossa barra de urdidura, passemos a agulha às mãos das divindades que presidem os inícios, para que os fios fixos de lã em tonalidade crua

sejam também delineados nos furos do pente liço. Aqui, deixemos os teares ao encargo das *Moiras*.

CAPÍTULO 2: QUANDO AS MOIRAS DETERMINAM O “FIO DA VIDA”

“Mas depois disso terá
de agüentar tudo o que o destino e as terríveis
Fiadoras
lhe fiam à nascença.” (*Odisseia*, VII: 195-198)

O fio cambiante, de coloração furta-cor, o fio da *areté*, é o que dará forma a toda a tapeçaria. Por isso mesmo, ele é fixo e imutável, não podendo ser alterado nem pelos próprios deuses. Ele representa o “destino”, devendo ter seus primeiros pontos amarrados pelas mãos das Moiras.

Estas divindades, também conhecidas pelo nome latino de “Parcas”, representavam o destino e eram vistas, segundo Lourenço (2011, p. 551) como três mulheres que fiavam e teciam o fio da vida. O gênero feminino remete à idéia de fiar, ocupação própria da mulher: o destino simbolicamente é “fiado” para cada um, o que remete também à idéia de vida e de morte. O destino de Odisseu, por exemplo, foi “fiado à nascença” pelas “Terríveis Fiadoras”.

Para Brandão (1997, p. 140-141) as divindades conhecidas como Moiras são as grandes condicionadoras da vida. “A palavra grega *Moirá* provém do verbo *meíresthai*, obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde *Moirá* é parte, lote, quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, o destino”. Ainda de acordo com Brandão, “as *Moirai* são a personificação do destino individual, da “parcela” que pertence a cada um neste mundo. Nem mesmo os deuses podem transgredir esta lei que sela o destino de todos os homens” (*idem*).

Segundo Torrano (1994, p. 53), na catalogação de Hesíodo, estas entidades são filhas de Zeus e da urânida Thémis, a “Lei” que opera no âmbito familiar e divino, representando o início da ordenação e da partilha do mundo. “Enquanto filhas de Zeus e *Thémis*, as *Moírai* representam a Fatalidade sob o aspecto positivo de configuração e ordenação dos destinos humanos segundo um peso e medida divinos” (*idem*), pois devem reger toda e qualquer interação humana por meio das leis instauradas por Zeus.

De acordo com Brandão (1997), a *Moirá*, sobretudo após as epopéias homéricas, se projetou em três *Moiras*: *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*, tendo sido atribuída a cada uma delas uma função específica, de acordo com a etimologia das palavras:

Κλωθώ (*Klothô*), do verbo κλώθειν (*klóthein*), *fiar*, significando, pois, Cloto, a que fia, a fiandeira. Na realidade, Cloto segura o fuso e vai puxando o fio da vida. Λάχηςσις (*Lákhesis*), do verbo λαγχάνειν (*lankhánein*), em sentido lato, *sortear*, a sorteadora: a tarefa de Láquesis é enrolar o fio da vida e sortear o nome de quem deve morrer. Ἄτροπος (*Átropos*), de α (*a*, alfa privativo, *não*) e o verbo τρέπειν (*trépein*), *voltar*, quer dizer, Ἄτροπος é a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida. (BRANDÃO, 1997, p. 231)

De acordo com Jaeger (2010, p. 76), apesar da inflexibilidade da Moira, a qual Homero concebe de modo estritamente religioso – como uma força divina a que o homem mal pode resistir – ao menos no canto IX da *Íliada*, “o homem aparece, senão como senhor do seu destino, pelo menos, em certo sentido, como co-autor inconsciente dele”. Já na *Odisséia*, é Zeus quem controla o destino do mundo de acordo com princípios morais e, segundo Aubreton (1956, p. 214) “o destino pode encarniçar-se contra os homens, mas é possível chegar a um bom êxito, à força da piedade, confiança nos deuses, vontade e inteligência”, porque a força de Zeus gera e preserva a ordem.

De acordo com Knox (2011, p. 62), a queixa do Grande Senhor do Olimpo contra os homens é que, apesar de grande parte do sofrimento da humanidade ser propriamente atribuição dos desígnios dos deuses contra ela, há muitos os quais aumentam este sofrimento com suas próprias iniciativas imprudentes. Na *Odisséia*, durante o Concílio dos deuses que deliberará pela libertação de Ulisses da Ilha de Ogígia, Zeus deixa claro que o sofrimento humano também é decorrente de uma relação de causa e efeito, isto é, os homens padecem porque praticam a injustiça. Tal como podemos apreender dos seguintes versos da *Odisséia*: “Foram os deuses os responsáveis: fiaram a destruição para os homens./para que também os vindouros tivessem tema para os seus cantos” (*Odisséia*, VIII: 579-580).

Por outro lado, neste poema, os homens parecem ter mais margem de escolha na determinação do rumo de suas vidas, pois não há exatamente um condicionamento carregado por parte do Destino na vida dos homens; “parece haver mais lugar para opções individuais. Existe também uma espécie de abertura dos deuses em relação ao ser

humano: a ligação entre Atena e Ulisses é especialmente significativa” (LOURENÇO, 2011, p. 104) neste sentido.

Em coro a Lourenço, Halliweell (2011, p. 3), também argumenta que não são os *aedos* os responsáveis pelo sofrimento humano, mas sim Zeus - embora suas desgraças sejam lembradas por meio das canções que estes entoam. Porém, apesar de os deuses determinarem o destino dos homens, “the bards should be allowed to give pleasure in accordance with their own inclinations”³¹.

De acordo com Jaeger (2010, p. 52), as forças humanas são quase impotentes contra a poderosa energia irracional do destino; por isso toda a arte da educação humana e todo conselho razoável estão sujeitas às Moiras: é preciso honrá-las e escutá-las. “A consciência e a ação educadora dos gregos, nos seus momentos mais altos, estão plenamente cômicas deste elemento imponderável”, e são passíveis da graça e da ação divina.

As Moiras com sabedoria fiam, medem e cortam o fio da vida – um presságio da breve e finita condição humana. Destino e tempo, mundos que se entrelaçam. Culturas são tecidas por meio de fios finamente lavrados e tingidos. Espaços se abrem e se fecham na habilidade das mãos. Tons se misturam para recontar a vida por meio da mitologia. E os mitos justificam a transmissão da cultura, recriam um povo, dão a este as tonalidades e as formas estéticas da formação humana.

Agora que já pudemos conhecer as “terríveis fiadoras”, é preciso que giremos novamente nosso caleidoscópio para a análise do contexto histórico da Grécia que aprende a escrever seus poemas, para que assim contemplemos mais de perto, tanto o canto das Musas, quanto a importância das Moiras para esta parte da trama.

Se as Musas se tornaram, no dizer de Havelock (1996) detentoras da “perícia letrada”, deixando a tecelagem, por um momento, ao encargo das Moiras, isto significará, para as mãos que organizam e tecem o tear da formação, que a invenção da escrita deverá ser mais um dentre os tantos fios importantes a serem entretecidos. E qual seria a importância deste para o nosso tear? É a pergunta que caberá a este primeiro item responder.

³¹ “Aos bardos deveria ser permitido dar-nos prazer de acordo com suas próprias inclinações”.

2.1 A GRÉCIA DO PERÍODO HOMÉRICO: MÃOS “DIVINAS” QUE APRENDEM A ESCREVER

“O arauto pendurou no prego a lira de límpido som;
pegou a mão de Demódoco e levou-o para fora da sala,
pelo mesmo caminho que tinham seguido os outros.” (*Odisséia*, VIII, 105-107)

Com o passar do tempo, até mesmo o encanto das Musas torna-se uno e fixo por meio da escrita. De acordo com Goergen (2006, p. 197), o mundo homérico, com todas as suas especificidades, revela-se, a esta altura, “pleno de sentido na perspectiva de uma construção histórica, quando entendido já como obra de uma razão ordenadora, que tenta superar o mito graças precisamente à ordem racional” sobre a qual ela os projeta.

É como se, suspenso o canto por alguns instantes históricos, os *aedos* fossem conduzidos educadamente “para fora da sala” junto com suas liras. Para Brandão (1997, p. 25), neste processo, o mito se enrijece e se fixa numa forma definitiva. E quando o mito ganha uma “forma”, ele se distancia do momento da narrativa e da ação sagrada que o tornaria em rito.

Ao serem iniciadas na *tekhne* da palavra escrita, teriam as mãos divinas perdido sua capacidade de encanto?

De acordo com Jaeger (2010, p. 37), “as escavações [de Schliemann] enriqueceram, sem dúvida de modo fundamental, o nosso conhecimento da Antiguidade grega, e ofereceram-nos soluções precisas (...) à questão do núcleo histórico da tradição heróica”, mas mesmo assim não houve avanços significativos na determinação de uma data precisa para a invenção dos dois poemas atribuídos a Homero. Para Baldry (1969, p. 34), a única certeza é a de que “ambos os poemas pertencem a um estágio tardio na evolução de tais narrativas em verso, a uma altura em que a arte dos cantores já não era rude, antes tinha atingido um elevado grau de perfeição”. É por isso que a relação de Homero com a história arqueológica também é tão polêmica quanto a questão da origem da língua grega.

De acordo com Havelock (1996, p. 163), “em algum ponto entre 700 e 550 a. C., a *Iliada* e a *Odisséia* foram confiadas à escrita.” Ainda para este pesquisador, a compreensão técnica do alfabeto fonético torna

impossível crer que algum outro sistema de escrita anterior, tal como as tabuinhas do Linear B, tenha podido simbolizar com êxito a linguagem da *Ilíada* e da *Odisséia*, os quais “são construções complexas, [que] refletem o começo de uma parceria entre o oral e o escrito, parceria que se mostrou fecunda” (p. 17).

Já para Knox (2011, p. 29), “a data mais provável para a composição da *Ilíada* são os cinquenta anos que se situam entre 725 a. C a 675 a. C. Para a da *Odisséia*, um pouco mais tarde, dentro do mesmo intervalo”. É também dessa época que datam os primeiros exemplos da escrita alfabética grega, pois, antes disso, tudo o que se tinha como registro escrito constava da escrita silábica das tábuas em Linear.

Assim, as anotações da Linear B mostram uma sociedade burocrática e uma escrita pouco favorável ao canto dos bardos. Porém, a poesia épica, de acordo com Baldry (1969, p. 37), foi escrita num período tardio do desenvolvimento da poesia narrativa e séculos após a queda da sociedade micênica, o que confere a ela características peculiares. Se a escrita alfabética surge apenas em 700 a. C, aproximadamente, é este o tipo de código escrito que será utilizado para o surgimento da literatura.

Para Havelock (1996, p. 22), embora o canto dos *aedos* tenha sido sempre acompanhado da dança e dos instrumentos musicais, “a sociedade em questão não foi capaz de industrializar um sistema viável de notação musical e coreográfica”. Porém, após alguns séculos de expressão oral, “ela inventou uma notação eficaz para as palavras – esta que ainda lemos” (*idem*) nos poemas homéricos.

Ainda de acordo com Havelock (1996, p. 140), o sistema de escrita inventado pelos gregos foi superior ao de outras sociedades, porque “capaz de transcrever o som lingüístico com apuro e economia, de modo que a plena complexidade do referido enclave pode ser manifestada em documentos”. Quanto ao verso, preservou o substrato oralmente composto, por meio da operação de leis mnemônicas. “Sob condições orais de comunicação veio a armazenar-se, na narrativa épica, um acervo de informações cultural. Como os próprios gregos diziam, a Memória foi mesmo a mãe das Musas” (*idem*).

Coloca-se, desta forma, novamente o problema da língua grega. Segundo Lourenço (2011, p. 103), nos poemas homéricos observa-se uma mescla de diferentes dialetos, especialmente o jônico e o eólico. Assim, “a própria língua em que os poemas homéricos foram compostos nunca poderia ter sido reconhecida por nenhum falante do grego como sistema lingüístico colado ao mundo real”, pois, “apesar do caráter oral

da poesia homérica, a língua em que foi composta nunca foi falada” (*idem*).

Mesmo com todas as controvérsias, aos olhos dos antigos gregos, seu primeiro historiador foi Homero. A *Iliada* e a *Odisséia* monopolizaram sua imaginação arcaica, exercendo um predomínio cultural sobre seu modo de educar as novas gerações, e a transcrição alfabética de Homero foi a primeira a produzir-se no sentido de unificação dos saberes escritos de um povo.

Desta forma, o texto homérico ganha *status* de *cânon*, pois, seu público, ainda não letrado, podia continuar sendo enlevado pelo canto e pela memória, ao escutar a recitação. Assim, apenas aparentemente a Musa deixa de cantar. Todavia, enquanto o *aedo* é retirado da sala com sua lira, o *rapsodo* ganha espaço nas assembléias e festividades coletivas da *ágora*, revivificando o encanto da Musa.

De acordo com Baldry (1969, p. 33), deve ter sido com o recurso às fórmulas, isto é, aos versos e epítetos pré-determinados pela recitação, “que foi criado e divulgado um conjunto crescente de histórias em verso, até que os recitais dos *rapsodos* substituíram o canto dos *aedos*” e, mesmo que o processo não se tenha dado todo ao mesmo tempo, pouco a pouco a composição oral foi substituída pela escrita.

Ainda segundo Baldry (1969, p. 25), “o texto que possuímos de ambos os poemas remonta aos eruditos de Alexandria nos séculos III e II a. C”. Porém, antes do trabalho por eles efetuado devem ter existido muitas e muitas versões, devido ao caráter oral com que sempre foram transmitidos. Devido às necessidades das representações públicas, tanto em festivais que se efetuavam em numerosos locais como, e principalmente, nas *Pan-Atenéias* – um festival que se realizava em Atenas de quatro em quatro anos e durante o qual os *rapsodos* recitavam os dois poemas para vastas audiências – as divergências no texto não eram convenientes.

Para Santos (2005, p. 27), foram os Psistratides, tiranos de Atenas no século VI a. C., que fizeram dividir esses poemas nos dois que conhecemos e nas suas respectivas divisões em vinte e quatro cantos, que permaneceu até nossos dias. “Foram setenta e dois gramáticos convocados por Psístrato para reordenar, cada um separadamente, as rapsódias homéricas. Aristarco teria, então, purificado, dividido e ordenado os poemas”, de modo que, a partir da fixação dos mesmos por meio da escrita, não haveria mais a necessidade de os *rapsodos* cantarem-nos por partes e de memória.

Para Knox (2011, p. 34), o texto homérico sobreviveu aos séculos somente porque era “considerado autêntico, aquelas eram as palavras

exatas do próprio Homero. E isso só pode significar que existia uma reprodução escrita”. De modo que, tanto para Knox quanto para Havelock (1996), o texto de Homero deve ter sido registrado tal como saiu da boca do bardo (ou dos bardos que o cantaram).

Assim, para Havelock (1996, p. 29), é imprescindível considerarmos o grego jônico, que era cursivo e foi registrado nos papiros, como a forma mais adequada à poesia, por ser registrado com maior rapidez na técnica escrita. “Não é descabido inferir que as primeiras escolas de escrita plenamente atuantes se desenvolveram não no continente, mas na Grécia de além-mar, onde nascera o próprio alfabeto”.

Ainda de acordo com o autor, o alfabeto converteu a língua grega falada num artefato visível que podia ser agora preservado melhor ao longo dos séculos, porque uno e fixo. “Podia ser recomposto, reordenado, repensado, a fim de produzir formas de declaração e tipos de enunciação antes indisponíveis por não serem facilmente memorizáveis” (HAVELOCK, 1996, p. 16).

Desta forma, o alfabeto tornou-se uma peça de *tekhne* revolucionária, tornando possível que Memória e Musas fossem imortalizadas pela escrita, em sentido figurado, isto é, a poesia passou a ser preservada tal como foi registrada em algum momento da História. Parece-me que a Moira, isto é, o “destino” contribuiu para que a Musa não cessasse seu canto, contudo, a que “canto” ela se refere exatamente, quando gloria os feitos dos heróis?

2.1.1 Um pente liço chamado épica

“(…) Além disto,
ofereceu sua esposa à Helena presentes
lindíssimos:
uma roca dourada e um cesto provido de rodas,
prateado, com bordas decoradas com ouro.
Foi este cesto que trouxe Filo, a serva, e colocou-
o
junto da rainha, repleto de fio bem fiado; e sobre
ele
estava deitada a roca.” (*Odisséia*, IV: 129-135)

De acordo com Abbagnano (2000, p. 766), a poesia (ποίησις) é a “forma definida da expressão linguística, que tem como condição essencial o ritmo”. Segundo a definição deste verbete no *Dicionário de*

Filosofia, a concepção que está na origem da estética moderna, que se inicia com Baumgarten em 1750, é a de que “a poesia tem uma verdade de grau ou natureza diferente da verdade intelectual ou filosófica”.

No entanto, a poesia épica é um tipo muito peculiar de poesia, tal como a roca dourada de Helena era um tear decorativo realmente particular e nobre. Voltarei a este ponto logo adiante.

Croce (1990, p. 156), por sua vez, depois de insistir na prioridade da arte sobre o conhecimento intelectual propriamente dito, portanto em sua relativa autonomia em face da filosofia (a qual, porém, nunca negou que a arte compartilhasse o *status* de conhecimento), acabou insistindo cada vez mais nas características de *totalidade* e *universalidade* da expressão artística, que a aproximam da verdade filosófica, isto é, uma verdade filosófica que se manifesta na imediação da imagem e não na universalidade do conceito.

Ainda segundo Croce (1990, p. 176), ao longo da história da literatura, especialmente durante o Classicismo francês, fez-se uma distinção dos gêneros poéticos literários e, para o autor, somente três categorias dentro destas distinções deveriam permanecer, porque imbuídas de um valor filosófico, quais sejam elas: a “lírica”, a “épica” e a “dramática”.

Para o autor, ainda segundo esta categorização, a Filosofia da Linguagem abarcaria o estudo destes gêneros, pois ela é “o mesmo que a filosofia da poesia e da arte”. Como ciência da intuição-expressão, a Estética ou Filosofia da Linguagem “abarca a linguagem em sua inteira extensão, que compreende a linguagem fônica e articulada e a linguagem em sua realidade intacta, que é a expressão viva e de sentido acabado” (p. 179).

Ele pautará seus conceitos sobre poesia, dentro da teoria da estética, baseando-se na idéia de que a poesia é um complexo de imagens e um sentimento que anima este complexo. As “meras imagens não valem por história ou crítica histórica”. Porém, “por todas elas corre (...) um sentimento que não é do poeta mais do que nosso, um sentimento humano de lancinantes memórias (...) de melancolia, de saudade” (CROCE, 1990, p. 180). É algo que somente a poesia sabe dizer plenamente, porque plena do inefável. Continua o autor,

[Estes] dois elementos, [imagens e sentimentos], que, aliás, aparecem como dois à análise inicial e abstrata, mas que não poderiam comparar-se a dois fios, nem mesmo trançados entre si, porque, de fato, o sentimento se converteu todo em

imagens, naquele complexo de imagens, e é um sentimento contemplado, e portanto resolvido e superado. De modo que a poesia não pode ser chamada nem sentimento, nem imagem, nem a soma dos dois, senão ‘contemplação do sentimento’ ou ‘intuição lírica’.

Esta “contemplação do sentimento” pode ser percebida, no caso especial da poesia épica, por meio de uma força formativa para os jovens da nobreza aristocrática grega, em tempos antigos. O *pente liço* servirá de instrumento para mesclar estas duas esferas a princípio não entrelaçáveis, isto é, imagens e sentimentos.

Ao lermos a poesia de Homero, vemo-nos envolvidos por uma criação de imagens, que “tece” em nós um sentimento de mundo, porque imbuído de uma intuição poética. Este confere ritmo e beleza à poesia, que foi costurada com uma soma dos dialetos jônico e eólico, junto com a linguagem erudita de Atenas como centro literário³².

A própria língua desses poemas é uma criação em versos épicos. O hexâmetro, é, portanto, um verso de seis unidades métricas, que podem ser, segundo Knox (2011, p. 20), “tanto dáctilos (um longo e dois curtos), quanto espondeus (dois longos) nas quatro primeiras posições, mas deve ser dáctilo e espondeu, nessa ordem, nas últimas duas”. A métrica do poema, segundo a explicação do autor, é baseada no tempo de pronúncia e não na entonação das sílabas.

Neste sistema – o dos versos hexâmetros – as sílabas são literalmente longas e curtas e sua métrica básica não permite variações. Ainda de acordo com Knox (2011, p. 21), a métrica regular não contém, porém, um ritmo monótono, pois as fórmulas e epítetos que compõem sua regularidade proporcionam uma variedade interna que é “a arma mais poderosa de seu arsenal poético”. O autor continua, dizendo que o verso longo sempre termina da mesma forma, independentemente do quanto tenha variado na abertura e no meio, estabelecendo “um efeito hipnótico canto após canto” (*idem*).

³² “[A dificuldade de compreensão da língua usada nos poemas] foi solucionada por meio da livre escolha entre as muitas variações de pronúncia e prosódia proporcionadas pelas diferenças dialetais gregas: a linguagem épica é uma mistura de dialetos. Sob a leve pátina das formas áticas (facilmente removíveis e, é claro, em virtude da importância de Atenas como centro literário e, a seguir, no comércio de livros), há uma combinação indissolúvel de dois dialetos distintos, o eólico e o jônico.” (KNOX, 2011, p. 21)

Um dos recursos para que o hexâmetro não se tornasse monótono, era a utilização de epítetos que, de acordo com Parry (1987), são partículas ornamentais na base do poema, isto é, são as qualificações de características altissonantes que acompanham todas as aparições de um herói. Para Knox (2011, p. 23), por sua vez, a função dos epítetos é apresentar, para cada deus, herói, ou objeto, uma escolha de características, cada qual com uma métrica distinta. “Os epítetos homéricos foram criados para atender às demandas da poesia heróica grega, o hexâmetro dactílico”. Estes conjuntos de adjetivações “oferecem ao bardo improvisador, formas distintas de encaixar [as palavras ligadas aos nomes de deuses e heróis] em qualquer parte restante do verso, depois que ele, por assim dizer, completou a primeira metade” (*idem*).

Já para Havelock,

A medida do hexâmetro grego era muito mais exigente, requerendo a enunciação oral de durações vocálicas cuidadosamente estabelecidas. Essa diferença impôs ao imitador grego industrializar cinco sinais para simbolizar essas durações e assim representar de forma adequada a métrica de suas próprias dedicatórias. (...) Transferiu [também] alguns signos de ‘consoantes fracas’ [do alfabeto fenício] para funcionar como signos de vocalização, porque o modo como as ouvia sugeria-lhe uma certa semelhança com o que precisava representar. Os novos valores acústicos destes signos surgiam à medida que o hexâmetro grego era pronunciado. (HAVELOCK, 1996, p. 20)

E também Aubreton (1956, p. 254) escreveu que o poeta soube aproveitar-se totalmente dos versos hexâmetros, tal como muitos séculos já o haviam moldado, por meio de trinta e duas formas diferentes de combinar os agrupamentos em dáctilos e espondeus – demonstrando assim uma rara sensibilidade rítmica. Tudo isto é-nos contado em versos que possuem as qualidades de clareza e rapidez no pensamento e na linguagem – e o estilo homérico se tornará um modelo para muitos poetas nos séculos vindouros: Virgílio, Dante Alighieri, Shakespeare, Milton...

De acordo com Auerbach (1971, p. 4), há “um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos

sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação” fazendo parte dos versos hexâmetros. Estas fórmulas “pintam cenas” na mente dos leitores, compondo as personagens, conectando as partes dos acontecimentos entre si, e os pondo, simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente; “de modo que há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda” (*idem*). E este desfile, segundo o autor, ocorre em primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. “Homero (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (*ibidem*).

Jaeger (2010, p. 69) assinala, além da construção em hexâmetros dactílicos e espondeus, outro aspecto importante deste tipo de poesia. Postula que “a tendência idealizante da épica, ligada à sua origem nos antigos cantos heróicos, distingue-as das outras formas literárias e outorga-lhe um lugar proeminente na história da formação grega”. É, por assim dizer, a poesia épica um tipo muito especial de roca de tessitura, tal como o de Helena – por isso, dentre todas as peças de um tear moderno (já que do tear grego nos faltaria o modelo concreto), escolhi a peça principal, o *pente liço*, para representá-la.

Quanto aos dois poemas atribuídos a Homero, tanto a *Iliada*, quanto a *Odisséia* põem em foco o “povo”, tal como a maior parte da literatura grega, mas não o povo como massa, com enfoque nos exércitos e nas conseqüências de guerra, e sim as ações individuais que costuram os costumes da *pólis*. Suas expressões, muitas vezes extensamente descritas (como é o caso do escudo de Aquiles, na *Iliada*), são delicadas e simples e delineiam personagens e ações claramente definidas.

A poesia épica ou heróica é naturalmente centrada em um só personagem, mas há uma constante presença de seres não-humanos e personagens humanos secundários que determinam o curso dos acontecimentos. “A épica é, por natureza, um mundo ideal, e o elemento da idealidade está representado no pensamento grego primitivo pelo mito” (JAEGER, 2010, p. 68). Ainda sobre a construção dos personagens de Homero, o autor continua, dizendo que

os homens de Homero são tão reais que poderíamos vê-los com os olhos e tocá-los com as mãos. A sua existência está em íntima conexão

com o mundo exterior, pela coerência do pensamento e da ação. (...) As personagens de Homero são sempre naturais e manifestam a cada instante a própria essência. (...) O segredo da força plástica das figuras de Homero está na capacidade que ele tem de situá-las, de modo intuitivo e com precisão e clareza, no sólido sistema de coordenadas de um espaço vital. (JAEGER, 2010, p. 83)

Quem, ao ler um dos poemas, não teve a impressão de estar diante de um retrato autêntico de ser humano? Quem não acompanhou a cólera de Aquiles com a respiração ofegante, temendo pelo fim de sua vida? Ou ficou curioso em saber como tantos soldados caberiam dentro de um cavalo de madeira, ou ainda, para ver a beleza de Helena?

Quem nunca sofreu com Penélope, ou ficou com pena de Telêmaco, ou emocionou-se ao adentrar na corte dos Feáceos? Quem nunca quis viajar com Ulisses por mares cheios de perigos e seduções? Alguém, ao ler, já suspirou de amores por Odisseu, ou pela coragem inocente de Nausícaa, ou, com empatia, colocou-se no lugar da ninfa apaixonada esperando que o herói decidisse por fim a permanecer, ou da esposa astuta que agüenta uma espera interminável. Quem nunca quis, ao menos naqueles tempos, onde os ritos religiosos se faziam presentes, ser guiado por Atena, a grande deusa da Sabedoria? Quem nunca esperou se tornar um herói? Homero tem esse “poder” de auxiliar-nos a “pintar cenas”, ou ver as imagens da tapeçaria, por meio dos versos nos quais descreve tão detalhadamente a vida de seus personagens³³.

Impõem-se também aqui algumas observações sobre a ação educadora da poesia grega em geral e da poesia de Homero, em particular. Ainda, tal como Jaeger (2010, p. 62) afirmou, a poesia só pode exercer tal ação quando se faz valer de todas as forças estéticas e

³³ “No mito dos helenos convergiram todos os raios luminosos sobre aquela imagem imensamente rica do mundo, que determinou, em grande medida, a poesia grega, tanto nos seus temas, como na sua atitude cultural. Não tinham razão aqueles que tentaram compreender a forma destes mitos a partir de uma raiz única. Aprendemos a separar as diferentes cores na urdidura do tecido e sabemos que nos mitos gregos uma multiplicidade de elementos heterogêneos se uniu numa imagem duradoura. (...) Se somos da opinião que não se pode remontar à época anterior a Homero a literatura na acepção do texto escrito, isso não significa de maneira nenhuma que nessa época não tenha existido poesia.” (LESKY, 1995, p. 24)

éticas do homem. Porém a relação entre os aspectos ético e estético consiste em sabermos que o ético é-nos dado como “matéria” acidental, alheia ao seu conteúdo formativo, enquanto o que é essencial é propriamente seu caráter artístico, sendo que há uma profunda interação entre estes dois aspectos.

Para Goergen (2006, p. 191), “a poesia épica tem, como nenhum outro estilo poético, um objetivo educacional, porque representa o todo da vida humana na sua luta com o destino por um mundo mais elevado”. E, segundo Jaeger (2010, p. 63), a poesia épica só pode ser propriamente educativa se suas raízes mergulharem nas camadas mais profundas do ser humano. Há um “*ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever”. A poesia grega nas suas formas mais elevadas nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado de formação.

2.1.2 A *Odisséia*

“Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso
que muito
peregrinou, dêz que esfezas muralhas sagradas de
Tróia.” (*Odisséia*, I: 1-2)

A *Odisséia* pertence a uma época cujo *ethos* da cultura e da moral aristocrática, segundo Jaeger (2010, p. 81) encontra uma sociedade peculiar, que é representada idealmente, convertendo-se no fundamento vivo de toda a cultura helênica. Este fundamento também se expõe a partir do ideal de homem de que Odisseu é o exemplo por excelência – o modelo “ideal” entretecido.

Este poema é a mais antiga narrativa estendida de que se tem notícia na literatura grega. Na verdade, ele é centrado na representação de um homem que está se esforçando para alcançar o reconhecimento em sua sociedade, um homem que é mais que repetidamente comparado a um poeta.

Além disso, a *Odisséia* de Homero é, segundo Lourenço (2011, p. 96), o livro que exerceu maior influência sobre o imaginário ocidental, depois da *Bíblia*. “Não é por acaso que a literatura romana começa, no século III a. C., com a tradução para latim da *Odisséia*, tarefa empreendida por Lívio Andronico”. O Renascimento, também foi decisivo para a propagação do poema, com sua nova tradução para o latim feita por Leôncio Pilato, que tanto encantou Petrarca e Boccaccio

– o que “veio repor a primazia do modelo homérico, a ponto de a *Odisséia* ter acabado por ofuscar qualquer outro poema épico, à exceção talvez da *Eneida* de Virgílio” (*idem*).

Para muitos estudiosos modernos, há diferenças significativas entre a *Iliada* e a *Odisséia* que não podem ser ignoradas, não apenas em termos de vocabulário e no emprego da gramática, mas também nas concepções e atitudes morais e religiosas – tal como já foi tratado anteriormente. De acordo com Knox (2011, p. 35), “antes de mais nada, embora pressuponha o conhecimento da platéia não só da saga da guerra de Tróia, mas da forma especial como esta foi contada na *Iliada*, [o relato feito na *Odisséia*] prudentemente evita a duplicação desse material”.

O traçado poético da *Odisséia* é de mais fácil apreensão, pois é narrado, em parte, em primeira pessoa. É o próprio Ulisses (nome em latim, ou Odisseu, mais próximo à tradução do grego) que conta suas aventuras enquanto esteve ausente de sua esposa (Penélope), de seu filho (Telêmaco) e da terra natal, Ítaca, durante dez anos após a batalha narrada na *Iliada*. É, segundo este autor e outros helenistas, o primeiro romance de formação da História, de enredo bem arquitetado, que prende a atenção do leitor desde o primeiro verso (o poema completo tem 12109 versos hexâmetros, separados em 24 cantos); é menos grandioso que a *Iliada*, mas mais aventuroso e romântico.

Neste poema, pela primeira vez o poeta recorre a um artifício estilístico que será repetido por outros após ele: começar a história pelo meio (*in media res*) e deixar o princípio para ser contado mais tarde. O sentimento que evoca um complexo de imagens faz-nos lamentar a tragédia de Odisseu, preso na Ilha de Ogígia, dez anos após o início da trama.

Segundo Knox (2011, p. 17), “a narrativa épica em geral anuncia o ponto da história em que ela começa e prossegue em ordem cronológica até o fim. Mas o prólogo à *Odisséia* renuncia ao tradicional pedido à Musa” para que o poeta inicie seu canto em determinado ponto.

Ela começa no vigésimo ano de sua ausência de casa, quando Atena compele Telêmaco a empreender a viagem a Pilos e Esparta e promove a fuga de Ulisses de seu cativeiro de sete anos na Ilha de Calipso. A razão para esse afastamento surpreendente da tradição não é difícil de encontrar. Se o poeta tivesse começado do princípio e observado uma cronologia rígida, teria

sido forçado a interromper a sequência da narrativa assim que seu herói houvesse voltado à Ítaca, a fim de explicar a situação extremamente complicada com a qual ele teria de lidar na própria casa. A *Telemaquia* o habilita a preparar o terreno para o retorno do herói e apresentar os protagonistas das cenas finais – Atena, Telêmaco, Penélope, Euricléia, Antino, Eurímaco – bem como um grupo de atores secundários. (KNOX, 2011, p. 18)

Assim, ainda de acordo com o autor, as descrições das viagens de Telêmaco, além de mapearem seu curso sob a orientação de Atena³⁴, buscam modificar o rapaz, da timidez provinciana³⁵ à autoconfiança principesca nas suas interações com reis³⁶. E, para além de delinear um protótipo educativo para o jovem, “elas também nos oferecem duas visões ideais do regresso do herói, muito diferentes do destino reservado a Ulisses – Nestor entre seus filhos³⁷, Menelau com a mulher e a

³⁴ “À Ítaca irei eu mesma para animar seu filho, para lhe insuflar coragem no espírito. (...) À Esparta quero enviá-lo e à Pilos arenosa, para que sobre o regresso do pai amado se informe.” (*Odisséia*, I: 88-93)

³⁵ “A ele deu resposta Psístrato, filho de Nestor: ‘Atrida Menelau, criado por Zeus, condutor de hostes! Este é mesmo o descendente de quem dizes. Mas é cauteloso e envergonha-se no coração de aqui chegar pela primeira vez e se mostrar atrevido à tua frente.’” (*Odisséia*, IV: 155-159)

³⁶ “A ele deu resposta o prudente Telêmaco: ‘Atrida, não me retenhas aqui durante muito tempo. Decerto permaneceria ao teu lado um ano inteiro, sem que me viesse a saudade da pátria ou da família. Maravilhosamente me deleito quando ouço as tuas palavras. Mas os meus companheiros se agitariam na sagrada Pilos, no caso de tu aqui me reteres algum tempo.’” (*Odisséia*, IV: 593-599)

³⁷ “Aqui se sentou Nestor de Gerênia, guardião dos Aqueus, de cetro na mão; em seu redor reuniam-se os filhos, vindos de seus quartos: Esquefronte, Estrácio, Perseu e Areto, assim como o divino Trasímedes. Em sexto lugar veio depois o herói Pisístrato, junto ao qual sentaram o divino Telêmaco.” (*Odisséia*, III: 411-416)

filha³⁸”, ambos governadores de reinos abastados e tendo súditos leais sob sua tutela. É como se o leitor pudesse antever o futuro de Ítaca, sendo governada pelo grande herói após seu retorno – ou vislumbrar, sob lentes diversas um passado glorioso que poderia ter acontecido, caso Odisseu não tivesse se demorado tanto em seu *nostos*³⁹.

De modo geral, o poema contém um amálgama indissolúvel, material que parece abraçar, lingüística e historicamente, muitos séculos – por isso, seu fundo histórico é mais obscuro. As viagens e aventuras marítimas de seu herói, segundo Baldry (1969, p. 39) “podem ser consideradas como uma recordação poética e lendária, acrescida de elementos folclóricos e fantásticos, das migrações a que novos invasores, os Dórios, forçaram os Gregos, poucas décadas depois da Guerra de Tróia”.

É o motivo do regresso do herói, o *nostos*, que conduz-nos à representação intuitiva da terna vida da comunidade em tempos de paz. A partir das viagens aventureosas e da rotina caseira com a família e os amigos, podemos encontrar referências para compreender a nobreza grega naqueles tempos arcaicos pois, sua descrição da vida familiar e política, aproxima-nos da realidade da antiga cultura aristocrática. De acordo com Jaeger (2010, p. 42), é deste modo que “a epopéia torna-se ‘romance’. Se a periferia da imagem do mundo da *Odisséia* nos arrasta para a fantasia aventureira dos poetas, para as sagas heróicas e mesmo para o mundo do fabuloso e do maravilhoso”, é com uma força muito maior que a sua descrição das relações familiares nos aproxima da realidade.

Também para Jaeger (2010, p. 54-55), “o conjunto da *Odisséia* constitui uma linda criação composta de duas partes separadas: Ulisses, ausente e retido na ilha da ninfa apaixonada⁴⁰, rodeado de mar, e seu

³⁸ “Chegaram à ravinosa Lacedemônia cheia de grutas e o carro conduziram para o palácio do famoso Menelau. Encontraram-no em casa a oferecer uma festa nupcial a muitos familiares, pelas bodas do filho e da fila irrepreensível. (...) pois a Helena não concederam os deuses outro filho depois que dera à luz a filha lindíssima, Hermione, que tinha o aspecto da dourada Afrodite.” (*Odisséia*, IV: 1-14)

³⁹ Palavra grega que significa “retorno”, e será analisada com maiores detalhes posteriormente.

⁴⁰ “A Zeus respondeu Atena, a deusa de olhos esverdeados: ‘Pai de todos nós, mais excelso dos soberanos,

filho inativo, à espera dele no lar abandonado⁴¹”. Ambos – pai e filho – se põem em movimento ao mesmo tempo, e assim a trama garante tanto o regresso do herói (auto) formado pelas experiências vividas, quanto a educação do jovem por meio da intervenção da deusa Athena. “A mais alta divindade é para o poeta uma força sublime e onisciente que se encontra acima dos esforços e pensamentos dos mortais. A sua essência é o espírito e o pensamento” (*idem*).

É precisamente neste ponto em que as Musas, agora detentoras também da habilidade de ler e escrever, entregam a tecelagem às mãos das “terríveis fiadoras” – serão elas a medir, ordenar e cortar o fio da *areté* na Grécia do período homérico.

2.2 NOBREZA, *ARETÉ* E UM IDEAL DE HOMEM A SER MEDIDO

“Não foi anônima a linhagem que os deuses te concederam (...)

Sê corajoso, para que os homens ainda por nascer falem bem de ti.” (*Odisséia*, I: 222, 302)

Tem-se início o primeiro ponto enlaçado à tessitura, e é Láquesis quem enrola o “fio da vida”. Suas mãos talentosas e “terríveis” nos auxiliarão a compreender o conceito de *areté* para a época homérica. Aqui, também procurarei especificar, tanto o “ideal de homem” a ser medido, quanto a compreensão do como este conceito – o de *areté* – está atrelada ao entendimento do valor da nobreza de estirpe para a sociedade grega daquele contexto.

Assim, o tema essencial da história da formação grega, em tempos anteriores à filosofia, está intimamente conectado com a importância social (de conteúdo estético e ético) da poesia épica e do canto dos *aedos*. De acordo com Jaeger (2010, p. 25), “ao contrário do

se agrada aos corações dos deuses bem-aventurados que o sagaz Ulisses regresse a sua casa, enviemos agora Hermes mensageiro, Matador de Argos, à ilha de Ogígia para que rapidamente anuncie à ninfa de bela cabeleira a nossa vontade.” (*Odisséia*, I: 79-85)

⁴¹ “O primeiro que a deusa avistou foi Telêmaco divino, sentado entre os pretendentes com tristeza no coração, imaginando no seu espírito o nobre pai chegando para causar em toda a casa a dispersão dos pretendentes.” (*Odisséia*, I: 113-116)

que à primeira vista se poderia julgar, não se pode utilizar a história da palavra Paidéia como fio condutor para estudarmos a origem da formação grega, porque esta palavra só aparece [na sociedade clássica do] século V.” Este tema, para a época pré-helênica, é, portanto, o **conceito de areté**. O autor continua, dizendo que “não temos um equivalente exato para este termo; mas a palavra “virtude”, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês distinta e ao heroísmo guerreiro” (*idem*), poderia ser uma tentativa de tradução do conceito⁴².

Em outras palavras, ainda de acordo com Jaeger (2010, p. 30), a *areté* é “a mais antiga formulação do ideal de formação grego, num esforço de abranger a totalidade do humano”. Assim, a *areté* é o atributo próprio da nobreza. A poesia homérica reflete a vida daqueles dias, onde nenhum outro registro histórico restou, e exprime seus ideais.

O significado de ἀρετή (*areté*) para a cultura grega desta época, segundo os dicionários de BAILLY (*Grec-Français*, 1998) e LIDDEL & SCOTT (*Greek-English*, 1996) é o mérito ou qualidade do que é excelente; a inteligência da alma, a coragem misturada a um senso de virtude (que não deve ser confundido com a conotação que recebeu posteriormente, tanto da filosofia clássica, quanto do cristianismo) e a nobreza de ações.

Para Jaeger (2010, p. 45), o conceito de *areté* não pode ser entendido sem a compreensão de que “a nobreza é a fonte do processo espiritual pelo qual nasce e se desenvolve a formação de uma nação” – não há *areté* sem uma classe nobre aristocrática, aspirante ao escol da raça, porque se considera descendente dos deuses. Esta nobreza de estirpe delinearão o aparecimento de uma alta medida do valor da personalidade humana; e é ainda, no especial caso da nobreza apresentada na *Odisséia*, “o ideal herdado da destreza guerreira; mas a

⁴² “Não temos na língua portuguesa um equivalente exato para *areté*, mas a palavra “excelência” é a que melhor exprime o sentido do termo grego, por permitir suas várias acepções. (...) O termo deriva da raiz ἀρτ e relaciona-se com os verbos *arésko*, agradar, e *aretáo*, prosperar, ser feliz, e com o adjetivo *arestós*, agradável. A palavra *areté* liga-se etimologicamente também a *áristos*, superlativo de *agathós*, bom. É possível identificar a evolução do pensamento grego através da ampliação do campo semântico de algumas palavras nas manifestações artísticas que perpassam a história da Grécia. O registro literário mais antigo do termo encontra-se no poeta Homero.” (CURADO, 2010, p. 49)

ele se junta a elevada estima das virtudes espirituais e sociais destacadas com predileção naquele poema” (*idem*).

A influência de Homero sobre a cultura grega foi tão presente e tão vasta, estendendo-se à religião, à língua, à poesia e aos costumes, que é preciso tomá-lo como ponto de partida para a compreensão do conceito de *areté*. Segundo Curado (2010, p. 54), havia três espécies de *areté* delineados na poesia homérica. A primeira, “significando excelência, superioridade, aparece na *Ilíada*, de que o herói Aquiles é o melhor exemplo”, pois “é *áristos*, sobretudo pela habilidade e força como guerreiro, amor à pátria e coragem de lutar e defender sua honra e a dos seus, mesmo à custa da própria vida” (*idem*).

A segunda espécie de excelência é “representada por Odisseu (...), o homem das mil [faces], *polytropos*” (*ibidem*). Como um aventureiro astuto, “que possui a arte de saber desvencilhar-se em qualquer circunstância, Odisseu [também] tem forte senso de dever e responsabilidade para com sua tribo” (*ibidem*). O terceiro tipo de *areté* é mais propriamente feminino, segundo a autora, de que a beleza e lealdade de Penélope são exemplos. Se nos homens a excelência associava-se a qualidades intelectuais e físicas, nas mulheres tratava-se de atributos físicos, como também a fidelidade, a pureza nos modos, a economia, a obediência, a cooperação e a capacidade de administrar bem a casa.

Quanto às duas primeiras espécies de excelência, a rivalidade dos personagens de Odisseu e Aquiles, segundo Nagy (2009, p. 71) ajudamos a perceber que, quando a virtude masculina precisa simbolizar força e coragem guerreira, em defesa e honra da *pólis*, enaltece Aquiles. Quando, em vez disso, a perspicácia de pensamento e a fala na medida certa precisa ser representada, então se eleva o caráter de Odisseu.

A astúcia com que Odisseu inventa o estratagema do Cavalo de Tróia, tal como narrada nos versos 492-520 do canto VIII da *Odisséia*, faz, segundo Nagy (2009, p. 71), equivalerem-se estas duas espécies de *areté*. No momento decisivo em que deve ser enfatizada a estratégia inteligente e astuciosa de velar a identidade para escapar ao perigo, este tipo específico de *areté* é representado no episódio de Polifemo⁴³, em que Odisseu diz chamar-se “Ninguém” (*ou tis*, em grego), de acordo

⁴³ “Ó Ciclope, perguntaste como é o meu nome famoso. Vou dizer-te, e tu dá-me o presente de hospitalidade que prometeste. Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me a minha mãe, o meu pai e todos os meus companheiros.” (*Odisséia*, IX: 364-367)

com Nagy (2009, p. 71), onde não ter identidade transforma-se em *metis* (talvez alguém) e também faz correspondência ao termo *métis* (perspicácia).

Para Jaeger (2010, p. 26), o conceito de *areté* também é usado em seu sentido mais amplo, isto é, não só para designar a excelência humana, como também a superioridade de seres não-humanos: a força dos deuses ou a coragem e rapidez dos cavalos de raça. Porém, no caso de ser atribuído aos homens, este conceito sempre deve ser o atributo próprio da nobreza⁴⁴. Para o autor, ‘senhorio’ e ‘virtude’ possuem a mesma raiz etimológica, isto é: “*áristos*, superlativo de ‘distinto e escolhido’, que no plural era freqüentemente usado para designar a nobreza”.

Para Finkelberg (1998, p. 20), tanto para *areté* quanto para outras palavras gregas análogas, o desenvolvimento semântico da raiz *aristós* procedeu a partir do particular para o geral. Segundo a autora, que faz uma aproximação do significado do conceito com suas traduções em latim, utilizando o verbete ἀρετή do *Ebeling Lexicon Homericum*, o termo possui muitos significados: (1) *praestantia* (excelência), *principatus* (principado), (2) *fortitudo* (força), (3) *primae* (primeiro), (4) *successus* (sucesso), *salus* (segurança), (5) *virtus* (virtude ou poder), *morum probitas* (personagem).

Ainda segundo a autora, no significado etimológico da palavra aparece a tradução “proeza”, “valor” ou “coragem” apenas uma vez na *Iliada*, mas também em algumas passagens da *Odisséia*. Ao mesmo tempo, mesmo que a palavra ἀρετή ou seus termos correlatos não sejam empregados, o poeta não hesita em usar *tharsos*, *alke* e outras palavras sobre a coragem que sejam adequadas ao contexto. No entanto, *areté* não é sinônimo de ἀνδρεία, *andreia*, a palavra que significará coragem no contexto histórico da filosofia clássica. *Areté* como sinônimo da

⁴⁴ “Há um conjunto de palavras que definem a *areté* do homem grego: *sophrosýne*, moderação, *bésuchia*, ócio, *polypragmosýne*, curiosidade, *dike*, ordem do universo, *díkaios*, homem que respeita a ordem, *dikaíosýne*, justiça, *phrónesis*, prudência, além de autocontrole, generosidade, franqueza, responsabilidade, simplicidade de caráter, coragem, amizade, orgulho, piedade, força, inteligência, vergonha, paixão, honestidade. Os valores éticos, distintos do sentido que lhes damos hoje, estavam todos inteiramente vinculados ao cumprimento do papel que cabia a cada umna ordem social. Ainda assim, eram valores individuais, e de homens de *areté* dependia toda a sociedade em sua organização interna, proteção, riqueza e eventualmente expansão.” (CURADO, 2010, p. 53)

tradução “coragem” envolve a virtude de lutar até a morte em honra de uma causa, mas também a honra de ser reconhecido pelos seus.

De acordo com Jaeger (2010, p. 29), a luta e a vitória são, no código de conduta cavaleiresco, “a autêntica prova de fogo da virtude humana. Elas não significam simplesmente a superação física do adversário, mas a comprovação da *areté* conquistada na rigorosa exercitação das qualidades naturais”.

Assim, todo jovem de nobre estirpe deve ser virtuoso, deve ser aquele que possui uma coragem natural para enfrentar perigos e temores; se não a possui, deverá desenvolver este atributo com o auxílio dos deuses. Para a épica homérica, um dotado de *areté* é aquele que é “igual aos deuses em conselhos”, pois “Atena lhe insufla coragem no coração”⁴⁵; é “forte e irrepreensível, rápido na corrida e na peleja”, “disposto a morrer na guerra” pela glória de uma cidade, “forte e corajoso”⁴⁶, “de coração e espírito paciente”⁴⁷, “persistente”⁴⁸ e “escolhido o melhor jovem dentre o povo”⁴⁹.

Ter coragem é não ter receio, não sentir temor, especialmente no que se refere à ação da justa medida. Como Mentis relembra a Telêmaco, na epígrafe utilizada no subtítulo, “sê corajoso, para que homens ainda por nascer falem bem de ti”. Porém, nas circunstâncias adversas em que o jovem príncipe vivia, ele sentia-se apenas como uma criança envergonhada e inibida⁵⁰ diante do destino que lhe tinha sido imposto e da grandiosa tarefa que lhe era requerida.

Segundo Jaeger (2010, p. 48), podemos ter uma idéia bem clara do quadro educativo da nobreza descrito nos poemas homéricos, se juntarmos a *Telemaquia*, isto é, os quatro primeiros cantos da *Odisséia* ao nono canto da *Ilíada*. “Assim como o interesse pelo ético também se acentua fortemente nas últimas partes da epopéia, também o interesse consciente pelas questões da educação se limita às partes mais recentes”. De forma que, a guiar a educação do jovem Aquiles, encontramos, como educador e mestre, a figura anciã de Fênix – o que nos oferece uma das cenas mais formosas do poema. Ainda de acordo com o autor, poucos

⁴⁵ (*Odisséia*, III: 76-77)

⁴⁶ (*Odisséia*, III: 108-123)

⁴⁷ (*Odisséia*, IV: 415, 447)

⁴⁸ (*Odisséia*, IV: 459)

⁴⁹ (*Odisséia*, IV: 666).

⁵⁰ “Não tenho experiência compalavras sutis; é natural que um jovem se iniba de interrogar um homem idoso.” (*Odisséia*, III: 23-24)

leitores da *Ilíada*, através dos séculos, “se terão interrogado sobre o modo como aqueles heróis cresceram e se desenvolveram e por quais caminhos os terá guiado a sabedoria dos seus mestres” desde sua infância até o fim de sua maturidade heróica (*idem*).

Para Goergen (2006, p. 186), o modelo da educação homérica funda-se no comportamento virtuoso do herói, que é aprendido, tanto pela observação da conduta alheia, quanto pela condução de um mestre. Nos tempos dos *Ciclos Épicos*, a figura de mestria por excelência era o centauro Quíron, que educou uma longa série de heróis. No entanto, nas epopéias de Homero, vemos a personagem de Fênix substituir Quíron na educação de Aquiles, enquanto Telêmaco desfruta da condução da própria deusa da Sabedoria, disfarçada nas figuras amigas de Mentos e de Mentor.

A nobreza da *Odisséia* é uma classe fechada, com intensa consciência de seus privilégios e modo de vida refinado. A assembléia dos deuses descrita bem ao início do primeiro canto⁵¹ reflete os modos políticos já bastante desenvolvidos, na assembléia da *pólis* convocada por Telêmaco logo em seguida⁵². Segundo Jaeger (2010, p. 44), “o coração do poeta está com os homens que representam a elevação da sua cultura e costumes”.

Há, desta forma, um adestramento por meio de conselho constante e direção espiritual, que reflete uma formação consciente, transmitida de pai para filho e baseada na posse de bens e na tradição. Não há um processo educativo fora da classe privilegiada, pois, a formação do homem ideal está de acordo com um tipo fixo de homem. Ao herói da *Odisséia*, nunca falta nem o conselho inteligente, nem a palavra adequada.

A luta e a vitória do nobre, do valente, são para este a distinção mais alta de sua condição de vida, notando-se aqui um espanto diante da

⁵¹ “(...) Quanto aos outros deuses,
No palácio de Zeus Olímpico se encontravam reunidos.
E o primeiro a falar foi o pai dos homens e dos deuses.” (*Odisséia*, I: 26-27)

⁵² “Escutai agora, homens de Ítaca, o que tenho para dizer.
Nunca houve entre nós uma assembléia
desde que o divino Ulisses partiu nas côncavas naus’ (...) Assim falou; e o filho de Ulisses regozijou-se com o que foi dito.
Não permaneceu sentado, pois fazia tenção de falar.
Pôs-se de pé no meio da assembléia e na mão lhe colocou um cetro o arauto Pisenor, homem aconselhado e prudente.” (*Odisséia*, II: 26-28, 36-39)

areté sobre-humana dos heróis. Contudo, a necessidade de glorificar seu herói também é parte do conceito de *areté*, mas será delineada mais especificamente nos subtítulos posteriores, em sua conexão com os conceitos de *timé* e *kléos*.

Desta forma, os ensinamentos de Fênix para que Aquiles se tornasse um herói, no amplo sentido da palavra, conectam-no – tanto o herói como o mestre – ao ciclo dos poemas troianos, e principalmente aos que se referem à destruição de Ílion. Na *Odisséia*, por sua vez, por meio da constante intervenção de Athena no processo formativo de suas personagens, estas “destacam-se menos por suas virtudes heróicas do que por suas qualidades humanas. O espiritual é vigorosamente posto em relevo” (JAEGER, 2010, p. 45). Telêmaco, por exemplo, recebe com frequência o epíteto de razoável ou inteligente, pois é sempre guiado pela deusa⁵³.

Conforme a tese de Petropoulos (2011, p. 77), em seu livro *Kléos in a Minor Key: the homeric education for a little Prince*⁵⁴, poderíamos dizer que a *Íliada* e a *Odisséia* são os primeiros “*Bildungsromans*” (romances de formação)⁵⁵ existentes na literatura ocidental. O conceito de *areté* ou de nobreza é impecavelmente tecido em seu estilo literário, descrevendo o percurso de formação dos heróis sob os cuidados da deusa Athena, uma obra de impecável talento, que permanece “contemporânea” ao longo dos séculos.

À Penélope também foi dito, por Athena, em sonho, para acalmar seu coração e agir como uma rainha: “tem coragem; não sintas demasiado medo no teu espírito./ Pois com ele vai um guia, a quem outros homens/ pedem para estar ao seu lado: ela é poderosa,/ Palas Atena”⁵⁶. Assim, com o exemplo de Penélope, podemos perceber que

⁵³ “Tal resposta deu à deusa o prudente Telêmaco:
‘É com amizade, estrangeiro, que me tens estado a falar,
como de pai para filho, e das tuas palavras nunca me esquecerei.’” (*Odisséia*, I: 306-308)

⁵⁴ “Kléos em Escala Menor: a educação homérica para um pequeno príncipe.”

⁵⁵ Knox também concordaria com a afirmação do autor, dizendo: “Como poema épico distinto, o material dos Cantos I-IV é algo difícil de conceber no contexto histórico – um *Bildungsroman*, a história de um jovem oriundo de uma ilha pobre e atrasada que se impõe em casa e visita a corte sofisticada de dois reinos ricos e poderosos para voltar pra casa homem feito.” (KNOX, 2011, p. 16)

⁵⁶ (*Odisséia*, IV: 825-828).

qualquer pessoa poderia ser acometida pelo medo de não conseguir cumprir seu destino; mas, pelo arranjo da poesia, Homero faz com que aqueles que se sentem guiados pela deusa da Sabedoria não devam temer, pois ela os “acompanhará em pessoa”⁵⁷ para que sua missão seja bem sucedida.

A tarefa educacional, que se colocava para os gregos desta época, consistia em despertar a nobreza aristocrática para um sentimento de compromisso com o ideal de homem a ser formado. De acordo com Jaeger,

Segundo os imperativos dos costumes da nobreza, a finalidade do jovem consciente de seu padrão deve ser aderir a esse “adestramento” distinto. (...) Não se pode imaginar uma educação e formação consciente fora da classe privilegiada. O adestramento como formação da personalidade humana, mediante o conselho constante e a direção espiritual, é uma característica típica da nobreza de todos os tempos e povos. Só esta classe pode aspirar à formação da personalidade humana na sua totalidade, o que não se pode conseguir sem o cultivo consciente de determinadas qualidades fundamentais. (JAEGER, 2010, p. 44)

Desta forma, os *aretai* serão educados dentro de sua classe para perpetuar estas características culturais, as quais serão imprescindíveis para torná-los nobres e distintos perante sua comunidade. Por isso, as esferas da ética e da estética estão entrelaçadas de tal maneira que não podem ser dissociadas. “Enfim, a excelência reúne todas as potencialidades e habilidades humanas que permitem obter êxito no cumprimento do dever, na obtenção de honra e na manutenção do *status quo*” (CURADO, 2010, p. 52).

Agora que já conhecemos a qualidade do “fio da vida”, de tonalidade cambiante, furta-cor, poderemos seguir para a análise do seu próximo aspecto, acompanhados de outras mãos de fiandeira.

⁵⁷ (*Odisséia*, II: 285-287)

2.2.1 O exemplo como ordenador do processo de tessitura

“Assim as mulheres
têm a perícia dos teares; pois a elas em especial
deu Atena
o conhecimento de gloriosos trabalhos e boa
sensatez.” (*Odisséia*, VII: 108-111)

Agora que Láquesis já mediu a quantidade do fio a ser utilizado para o feitiço do tecido, Cloto deverá organizá-lo no fuso para que seja enrolado à *navete*. Metaforicamente, podemos aludir aqui ao processo educativo dos gregos antigos, a partir de um de seus aspectos mais essenciais: o “poder”, ou a energia estética do exemplo, também chamado pelos estudiosos helenistas de *paradigma*.

Segundo Jaeger (2010, p. 51), o emprego de paradigmas é um discurso didático altamente eficiente. No caso específico da poesia épica, a decisão definitiva do herói, para demonstrar sua *areté*, converte-se necessariamente em um problema coletivo, do qual dependem a educação e o destino de toda a comunidade.

A questão do paradigma é da maior importância para a compreensão da estrutura espiritual do ideal pedagógico da nobreza. Nos tempos primitivos, também de acordo com Jaeger (2010, p. 57), “quando ainda não existia uma compilação de leis nem um pensamento ético sistematizado, nada tinha, como guia da ação, eficácia igual à do exemplo”.

Na *Odisséia*, além da influência imediata do ambiente e da casa paterna – influência que exerce um poder tão grande sobre as figuras de Telêmaco e Nausícaa – pode-se observar a enorme riqueza de exemplos famosos transmitidos pela tradição das sagas. “Desempenham na estrutura social do mundo arcaico um papel quase idêntico ao que entre nós cabe à História, sem excluir a história bíblica. As sagas encerram o tesouro dos bens espirituais que constituem a herança e alimento de cada nova geração” (*idem*).

Para Goergen (2006, p. 187), por sua vez, “se o herói guerreiro representava o modelo de virtude, a forma de alguém se tornar virtuoso era imitar o comportamento do herói”. A vida do herói, desta forma, incorporava o paradigma a partir do qual as novas gerações pautavam seu comportamento. Esta forma de educação esteve presente em toda a história do povo grego.

A evocação do exemplo dos heróis famosos e do exemplo das sagas é, para o poeta, segundo Jaeger (2010, p. 59), parte constitutiva de toda a ética da educação aristocrática, que se baseia nos mitos como um tesouro inesgotável de histórias de onde retirar esses exemplos. Para o autor, uma das provas de que Homero se utiliza desta íntima conexão entre epopeia e mito, é o fato de ele sempre usar exemplos míticos para várias dentre as situações “em que um homem pode estar na presença de outro para lhe aconselhar, advertir, admoestar, exortar e lhe proibir ou ordenar qualquer coisa. Tais exemplos geralmente não se encontram na narração, mas sim nos discursos das personagens épicas” (*idem*). Desta forma, para o autor, o mito contém em si um significado normativo intrínseco, mesmo que não seja expressamente empregado como modelo de ação.

De acordo com Havelock (1996, p. 135), a escolha dos protagonistas é favorecida pelo princípio psicológico de se buscar exemplos a serem seguidos – assim, observa-se tanto o comportamento dos seres humanos distintos e nobres, quanto dos deuses, heróis e monstros mitológicos alistados nas sagas. Na medida em que a informação cultural é acumulada, por meio da descrição e memorização dos feitos de outrem, encoraja-se o ouvinte a considerar a tradição com reverência. Os personagens da narrativa tornam-se paradigmas em torno dos quais a tradição se concentra. Não há aqui preceitos a serem seguidos por meio de normas prescritas, ou conceitos a serem analisados: há somente a força do exemplo agindo sobre a consciência coletiva.

Por fim, os épicos homéricos eram familiares aos seus ouvintes, e, segundo Knox (2011, p. 20), “conservaram sua influência na língua e imaginação dos gregos por sua excelente qualidade literária – a simplicidade, a rapidez e objetividade da técnica narrativa, a genialidade e emoção da ação, a grandeza e a tocante humanidade dos personagens”.

O significado educativo dos paradigmas situa-se, portanto, na criação de modelos heróicos por força de sua própria essência idealizadora. Assim, enquanto a transmissão da épica concedeu aos gregos as imagens de seus deuses, também auxiliou no processo de assimilação do saber ético, político e prático de sua tradição cultural.

2.2.2 O papel dos heróis: o fio a ser cortado com tesoura divina

“Na verdade não julgo
que foi à revelia dos deuses que nasceste e foste
criado” (*Odisséia*, III: 27-28)

Após o fio da formação ter sido medido e bem ordenado, Átropos deverá cortá-lo, para que o processo de tessitura tenha seu início. Este “recorte” representará mais um giro em nosso caleidoscópio da Antiguidade, para que possamos contemplar o papel efetivo dos heróis na cultura pré-helênica.

A fusão dos elementos helênicos do século VIII a.C. com os da civilização micênica gloriada no passado remoto, é o pano de fundo dos poemas em que encontramos o elemento dos mitos responsável por fazer uma ponte entre deuses e homens: os heróis. Poderíamos dizer que, num contexto mitológico, os semi-deuses são aqueles que encarnam a figura dos *basilei*, sendo, portanto, o elemento que justifica sua preeminência social diante das *polei* nascentes.

Para Nagy (2009, p. 81), nos seus maiores momentos de ação épica, os heróis da poesia homérica mostram sua verdadeira natureza. Eles são de nobre estirpe, especialmente nas suas interações com os deuses – as características sobre-humanas dos heróis dependem da sua relação com a divindade e o sagrado.

O herói encarna o ideal supremo da vida pré-helênica – *aretê* e *timê*. Ele sempre possui ascendência divina – é filho de um deus com uma mortal, ou de um mortal com uma deusa⁵⁸, ou são guiados e protegidos pela divindade. Ele sempre tem que enfrentar diversos perigos desde o nascimento e também precisa cumprir uma ou mais tarefas em específico – e os poemas épicos immortalizaram esses traços.

De acordo com Aubreton (1956, p. 119), “os heróis são seres poderosos, possuidores, portanto, de coragem e força extraordinárias”. Foram sempre tratados como semi-deuses, mas, analisando bem a história de alguns deles, é mais razoável que pensemos nestes homens como chefes de linhagens. Continua ele, dizendo que

⁵⁸ “Não sabes que os heróis são semideuses? Todos nasceram ou do amor de um deus a uma mulher mortal, ou do de uma deusa a um homem. Para te convenceres disso, basta considerares a expressão na antiga linguagem Ática; aí verificarás que de Eros provêm os Heróis, tendo havido apenas modificação do nome.” (Platão, *Crátilo*, 398 d-e, citado em AUBRETON, 1956, p. 31)

a epopeia conservou-nos todas as linhagens aristocráticas do mundo egeu. Cada fundador de cidade, dinastia, era honrado à maneira de um deus e os sacerdotes conservavam cuidadosamente as listas das famílias sacerdotais. Além disso, cada família real pretendia descender de um ser divino. (AUBRETON, 1956, p. 131)

Assim, por meio da pessoa do herói, para Zacharakis (1995, p. 33), além de conservar a genealogia das dinastias, eram personalizadas as forças morais da sociedade. A mitologia dos heróis, em continuação à mitologia dos deuses, colecionava os mitos que se referiam à procedência, à vida, aos atos e às peripécias de pessoas que se tornaram personalidades pelos seus esforços, intenção, fatos, lutas e sofrimento em benefício da família e da comunidade.

Os heróis, de acordo com Goergen (2006, p. 187), “conheciam sua condição de mortais, o que conferia aos poemas de Homero trágica intensidade humana”. Assim, para o homem grego, a não-morte – ultrapassar a condição efêmera da vida mortal – significa a presença permanente na memória social daquele que deixou a luz do sol, por meio da rememoração contínua no canto dos *aedos*.

Segundo Vernant (2009, p. 186), a morte é “como uma instituição que garante, para certos indivíduos, o privilégio de sua sobrevivência no estatuto do morto glorioso. Em vez da alma imortal, temos assim a glória imperecível e a saudade de todos para sempre”.

Já para Bauman (1999, p. 191), na vida humana, tudo conta, porque os seres humanos são mortais e sabem disso. Tudo o que os mortais humanos fazem tem sentido devido a este conhecimento. Essa cultura humana que conhecemos – as artes, a política, a intrincada teia de relações humanas, a ciência e a tecnologia – “foi concebida no ponto do trágico, mas fatal, encontro entre o período finito da existência física humana e a infinitude da vida espiritual humana.” Ele ainda ressalta que:

O ponto crucial da questão é que o conhecimento da mortalidade significa, ao mesmo tempo, o conhecimento da *possibilidade de imortalidade*. É a implacável realidade da morte que torna a imortalidade uma proposta atraente, mas é a mesma realidade que torna o sonho da eternidade uma força ativa, um motivo para a ação. A imortalidade é, afinal, um empreendimento. (...)

Realizar o sonho exigiria muito esforço e estratégia inteligente. (BAUMAN, 1999, p. 192)

Ele explica, então, que foram desenvolvidas duas estratégias para que a humanidade conseguisse realizar o sonho da imortalidade. A primeira delas era coletiva, social: a preocupação com a imortalidade individual dissolve-se no empreendimento de servir à imortalidade do grupo, através da criação das instituições sociais. A segunda estratégia era individual, pois é necessário que a pessoa se faça gravar nessa memória, por intermédio de seus feitos, algo que ninguém jamais realizou – nisto reside o papel social dos heróis.

CAPÍTULO 3: DA QUALIDADE DOS FIOS FIXOS DISPOSTOS NA URDIDURA

“Pois em vós não se perdeu a linhagem dos progenitores,
mas sois da raça daqueles que são reis, detentores de cetros.” (*Odisséia* IV: 62-63)

Na tapeçaria da educação em tempos homéricos, os feitos dos heróis são imortalizados por quem entretece a poesia, enquanto canta. Somada tanto à sua bravura nas ações quanto à nobreza de caráter, a herança cultural dos *basilei* (reis) é a de serem filhos dos deuses – seu pertencimento à classe aristocrática era alegado por causa da ascendência divina e assim se justificava.

Estes fatores tornavam os jovens gregos uma casta à parte do mundo humano mortal: eles eram de nobre estirpe, isto é, gloriosos, semelhantes aos deuses. É este o ideal humano que a sociedade grega busca nestes tempos de valorização da tradição mítica. Os heróis são aqueles que – ao trançarem os fios crus da moral aos fios furta-cor da *areté* – conseguem participar da costura do tecido.

Para Jaeger (2010, p. 29), o significado de *aristoi* convém a um grupo numeroso. Contudo, somente aqueles que se destacam perante sua comunidade e merecem o prestígio dos deuses, podem receber o prêmio da *areté*. “O orgulho da nobreza, baseado numa longa série de progenitores ilustres, é acompanhado pelo conhecimento de que esta proeminência só se pode conservar através das virtudes pelas quais foi conquistada”.

Já Curado (2010, p. 52) também diferencia dois termos em grego, enfatizando que *agathói* faz referência aos membros de uma sociedade nobre, mas aqueles que se destacam dentro desta sociedade são *aristoi*, os melhores. Ser nobre e ser um *áristos* ou, de modo mais individual, um *agathós*, eram rigorosamente a mesma coisa, mas o primeiro termo denota uma elevada consciência da nobreza, o qual traz consigo uma imagem do ideal de homem a ser buscado.

Outras fiandeiras mitológicas serão chamadas a participar da ordenação dos fios fixos em nossa *barra de urdidura*, de acordo com a natureza dos mesmos, a fim de que possamos arrematar o enlace inicial do processo de tessitura.

3.1 A COMPLEIÇÃO SUTIL DA *TIME*

E a própria ninfa pôs um vestido de fio de prata, sutil e gracioso; na cintura atou um cito de ouro e sobre a cabeça colocou um véu. (*Odisséia*, V: 230-233)

A amarrar na barra de urdidura o fio delicado da *timé*, com seu gracioso toque de linho, está a Filha de Atlas⁵⁹, uma ninfa⁶⁰ divina entre as deusas⁶¹, chamada Calipso. Ela possui linda voz⁶² e é a personagem que encanta Odisseu com palavras implorantes e suaves⁶³, de intenções bondosas⁶⁴ para que não retorne à Ítaca, pois apaixonou-se por ele. Entrelaçou, desta forma, parte de seus próprios atributos à história do herói e o retém como prisioneiro na ilha encantada de Ogígia⁶⁵.

De acordo com Brandão (1997, p. 143) e Jaeger (2010, p. 31), o conceito de *timé* está intimamente enlaçado com o de *areté*. A *timé*, ou honra do herói, tem uma compleição delicada, pois se constitui na mais alta compensação do guerreiro por seu mérito, mesmo que, para conquistar a honra, o herói deva perder sua vida. Para Jaeger (*idem*), “o homem homérico só adquire consciência de seu valor pelo reconhecimento da sociedade a que pertence. Ele é um produto de sua classe e mede a *areté* própria pelo prestígio que disputa entre os seus semelhantes”.

⁵⁹ (*Odisséia*, I: 55)

⁶⁰ (*Odisséia*, I: 86; V: 6, 14, 30, 58, 196)

⁶¹ (*Odisséia*, I: 14; V: 78, 85, 116, 159, 180, 191, 202, 242, 257, 276)

⁶² (*Odisséia*, V: 61)

⁶³ (*Odisséia*, I: 56-57)

⁶⁴ (*Odisséia*, V: 190)

⁶⁵ “Vivia na Ilha de Ogígia que os mitógrafos localizam no Mediterrâneo ocidental, em frente a Gibraltar. A lindíssima ninfa acolheu o naufrago Ulisses e por ele se apaixonou. Habitava uma gruta profunda com amplos salões, que se abriam para jardins naturais, um bosque sagrado com grandes árvores e fontes que serpeavam por entre a relva. Em todas as dependências e em plena natureza, ninfas, que lhe faziam companhia e a ajudavam na arte de fiar e tecer, trabalhavam cantando. Ítaca, sua pátria, Telêmaco, seu filho, Penélope, sua esposa, e Ulisses media na saudade a saudade de quanto lhes queria (...). Como derradeira homenagem, a ninfa lhe deu madeira para fabricar uma jangada, provisões para a viagem e indicou-lhe os astros que o guiariam.” (BRANDÃO, 1997, p. 268)

Para Homero e para o mundo da nobreza deste tempo, a negação da honra era, em contrapartida, a maior tragédia humana, pois os homens tinham ânsia de se distinguir uns dos outros por meio de seus feitos. Os heróis tratavam-se mutuamente com respeito e honra constantes – embasava-se nisso toda a sua ordem social. O desejo de serem honrados por meio do elogio, e a vergonha da reprovação perante a sua comunidade, era a fonte de seu código de conduta peculiar – embasado, segundo alguns dos estudiosos helenistas, em uma lógica competitiva. Para Jaeger (2010, p. 68), desta forma, “assim como os heróis de Homero reclamam, já em vida, a devida honra e estão dispostos a conceder a cada um a estima a que têm direito, assim todo o autêntico feito heróico está sedento de honra”.

Já na *Ilíada*, o principal conflito, mote de todo o desenrolar da trama, é estimulado pelas considerações de honra que fizeram com que Agamêmnon tomasse Briseida de Aquiles, assim como também foi pela honra que o grande herói decidiu retirar-se do campo de batalha na campanha de Tróia, a partir do momento que o seu prêmio de honra, *geras*, lhe tinha sido tirado. O valor da honra está, desta forma, entrelaçado ao próprio núcleo da trama da *Ilíada*.

Para Finkelberg (1998, p. 16), a honra é um valor competitivo e não é de se estranhar que a abordagem ética de Homero o considere desta forma. A palavra grega convencionalmente traduzida por "honra" é *timé*. Isso não quer dizer que "honra" e *timé* são estritamente equivalentes. Na maioria dos contextos, ao menos na *Ilíada*, a tradução adequada do termo grego seria '*status*' e/ou '*prestígio*'.

Há também, para Finkelberg (1998, p. 18), uma conexão intrínseca entre os termos *timé*, "honra", e *moira*, “porção repartida”, como na fórmula $\tau\mu\acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\mu\omicron\rho\epsilon$, *timeis émmore*: “Fique em casa ou lute contra o seu inimigo mais duramente, mas a sua porção será a mesma”. Ao covarde e ao herói são dadas igual porção de honra, o que também remete às outras definições de *moira* já tratadas anteriormente. Ainda de acordo com a autora,

the distribution of honour in Homer followed a person's social *status*, which was determined by superiority in birth and wealth. It follows from this that placing the competitive values in the centre of Homer's ethics is an anachronism due to projecting the values of the city-state on the Homeric poems. The values central to Homer's ethics are the distributive value of *timé* and such

cooperative values as flow from it.”⁶⁶
(FINKELBERG, 1998, p. 20)

Já para Curado (2010, p. 52), “a *timé*, estima, honra, dignidade, é o reconhecimento da excelência” natural dos heróis. Na primeira cena da *Odisséia*, podemos encontrar um belo exemplo sobre como o conceito de *timé* é visto para o poeta. O primeiro detalhe a ser enfatizado é o de que Odisseu, a este momento, estava privado do seu *nostos* (retorno) por causa da deusa chamada Calipso, que o retinha prisioneiro.

Os sentimentos de atração física associados com a bela ninfa se misturavam com sentimentos de repulsão evocados pela associação com seu nome – pois, em grego, *Kalups*, do verbo *Kaluptéin* também quer dizer “esconder” ou “ocultar”⁶⁷. Segundo Nagy (2009, p. 72), este verbo também é empregado para descrever o confinamento do corpo morto à mãe terra, ou do espírito à escuridão da morte.

O substantivo *andra*, ‘homem’, também anuncia a ocultação e revelação do nome que desempenha um papel crucial na *kléos* do retorno de Odisseu, segundo Goldhill (1991, p. 18). *Polútropon*, ‘muitas faces’, é outra das marcas de Odisseu para assinalar sua capacidade de manipular o poder de linguagem para esconder e revelar, ao mesmo tempo em que afirma uma dissimulação reveladora.

De acordo com Brandão (1997, p. 68), “a *Odisséia* conta o quanto Calipso amava a Ulisses. Reteve-o durante setes longos anos oferecendo-lhe em vão a imortalidade. O herói, desejoso de ver ao menos o fumo que se erguia de sua terra natal, não se deixou seduzir”. De acordo com o relato do próprio Odisseu na corte de Alcino, enquanto conversava com a rainha Areta, acompanhemos os seguintes versos:

Respondendo-lhe assim falou o astucioso Ulisses:
‘Seria difícil, ó rainha, narrar os males de modo contínuo,

⁶⁶ “A distribuição da honra em Homero seguida pelo status social de uma pessoa, foi determinada pela superioridade no nascimento e riqueza. Daqui decorre que a colocação dos valores competitivos no centro da ética de Homero é um anacronismo devido a projetar os valores da cidade-estado sobre os poemas homéricos. Os valores centrais para a ética de Homero são o valor distributivo da *timé* e todos os outros valores cooperativos como fluxo a partir dele”.

⁶⁷ “Καλυψώ, Kalypsó, do verbo καλύπτειν (καύπτειν), “cobrir, esconder”, donde “a que se esconde”. (BRANDÃO, 1997, p. 268)

visto que os deuses celestes me castigaram.
Mas responderei àquilo que interrogas e perguntas.
Ogígia é uma ilha lá longe no meio do mar.
Aí vive a filha de Atlas, a ardilosa Calipso
de belas tranças, terrível deusa. Nenhum dos
deuses
com ela se relaciona, nem nenhum dos homens
mortais.
Mas o destino me levou até a lareira da deusa,
sozinho (...).
Calipso de belas tranças, terrível deusa. Ela
acolheu-me;
com gentileza me estimou e me alimentou.
Prometeu-me
a imortalidade, para que eu vivesse sempre isento
de velhice.
Mas nunca convenceu o coração dentro do meu
peito. (*Odisséia*, VII: 240-258)

Para Segal (1968), quando Calipso propõe que Odisseu fique com ela como marido, isso também consiste em um tipo de perigo que testa sua *areté*, pois,

For all her remote divinity, Calypso, unlike Circe, is not an enchantress and does not transform men into animals. When Odysseus needs a ship, she does not conjure one out of thin air, but gives him an axe and shows him the trees⁶⁸. A fairy-land character like Circe cannot offer anything but an ephemeral affair. From Odysseus's point of view, neither can Calypso; but that goddess, with a tenacity unusual in such figures, thinks otherwise. She actually wants to replace Penelope (see 5.203-24), as Circe never intends to do; and thus she poses a very different kind of threat from Circe's. (SEGAL, 1968, p. 424)⁶⁹

⁶⁸ Vai agora com um machado de bronze cortar grandes troncos para fazeres uma ampla jangada. Sobre ela fixa uma plataforma, a parte mais elevada do casco que te levará sobre o mar brumoso. (*Odisséia*, V: 162-164)

⁶⁹ “Por toda a sua distante divindade, Calipso, diferente de Circe, não é uma feiticeira e não pode transformar homens em animais. Quando Odisseu precisa

Se Odisseu tivesse escolhido ficar, não haveria um conto a ser cantado pelo bardo. Todas as histórias dos heróis de Tróia, conhecidas depois da guerra, continham relatos sobre o destino dos personagens, tivessem eles sido bem sucedidos ao voltar para seus lares, ou tivessem fracassado no retorno – menos Odisseu – somente o conto dele permanecia inacabado até o início da trama. Seu retorno era uma dúvida permanente. Segundo Nagy,

This is the point being made at the very start of the tale: that the narrative is being kept in a state of suspension, and the cause of this suspension is said to be the goddess Calypso, who is preventing Odysseus from his *nostos* (1.13) by keeping him concealed in her cave (1.15). For the narrative to start, the *nostos* of Odysseus has to be activated, and so the Olympian gods intervene to ensure the eventual homecoming of Odysseus to Ithaca (1.16–17). (NAGY, 2009, p. 72-73)⁷⁰.

No Canto V, os deuses olímpianos mandam o deus Hermes como mensageiro à Calipso, e ele conta-lhe que ela deve permitir que Odisseu retorne para casa. Ela deve parar de frustrar o início do mito principal da Odisséia. Este não é apenas qualquer retorno, mas uma canção sobre o retorno do herói. E, de acordo com o pensamento de Nagy (2009, p. 73), este retorno é também uma metáfora mística das trevas da morte para a luz da vida, uma nova vida iluminada ou guiada pelos deuses.

de um barco, ela não pode conjurar um do ar, mas dá a ele um machado e mostra-lhe as árvores. Uma fada como a personagem de Circe não pode oferecer nada mais que o efêmero romance. Do ponto de vista de Odisseu, nem mesmo Calipso [pode oferecer mais do que isso]; mas a deusa, com uma tenacidade não comupara a sua personagem, pensa de outra maneira. Ela de fato quer substituir Penélope, como Circe nunca teve a intenção de fazer; e é por isso que ela representa um tipo muito diferente de perigo em comparação com Circe”.

⁷⁰ “Este é o ponto laçado no início do conto: que a narrativa está retida em um estado de suspensão, e a causa desta suspensão é dito ser a deusa Calipso, que está frustrando o *nostos* de Odisseu, mantendo-o escondido em sua gruta. Para que a narrativa se inicie, o *nostos* de Odisseu necessita ser ativado, então os deuses olímpianos intervêm para assegurar o eventual retorno de Odisseu à Ítaca”.

Esta iluminação dos deuses tem a ver com o conceito de τιμή (*timé*) ou τιμός (*timós*), que, segundo os dicionários de BAILLY (*Grec-Français*, 1998) e LIDDEL & SCOTT (*Greek-English*, 1996), significa “honra” ou pessoa digna de um grande prêmio, semelhante à divindade. Esta honra é adquirida por meio da excelência, e tem a ver com o reconhecimento dos feitos do herói perante a sociedade. Enquanto Odisseu estivesse preso em Ogígia, sua *timé* não poderia existir. Não somente o *nostos* do herói estava bloqueado, como também a possibilidade de ser honrado por deuses e homens em virtude de suas ações.

A honra é um atributo ativo e a tem sua mais elevada posição de respeito na *Odisséia*. Esta “honra” que, para Calipso significava cumprir seu dever perante os deuses ao libertar Odisseu, para este fazia parte do imprescindível *nostos*, onde seus feitos heróicos viriam à luz.

Para que também Telêmaco fosse reconhecido pela “fama vasta de [seu] pai”⁷¹, ele teria de cumprir determinados feitos que o fizessem ser reconhecido como nobre pelos itacenses. Este processo começou quando falou pela primeira vez na *ágora*: “E admirável era a graciosidade que sobre ele derramara Atena: à sua passagem, todos o olharam com espanto,/ sentou-se no assento de seu pai; os anciãos cederam-lhe o lugar” (*Odisséia*, II: 12-14). Assim, a “graciosidade” é uma das muitas facetas da honra, especialmente no que concerne às mulheres, tal como podemos perceber também pelo caráter da ninfa Calipso.

Para Curado (2010, p. 53), os valores éticos e morais, distintos do sentido que lhes damos hoje, estavam todos inteiramente vinculados ao cumprimento do papel que cabia a cada um na ordem social. “Ainda assim, eram valores individuais, e dos homens de *areté* dependia toda a sociedade em sua organização interna, proteção, riqueza e eventualmente expansão”. O herói homérico emprega sua *areté* para defender, recobrar ou aumentar sua *timé* e evitar a falha, a *kakotés*. Por isso, era da excelência masculina, inseparável do espírito de competição e do sentimento de orgulho e de responsabilidade pela polis, que a sociedade dependia. Por isso, Odisseu precisava sair do *kaluptéin*, esconderijo, e retomar seu lugar em Ítaca.

Ele, contudo, foi inspirado pelo exemplo desta deusa compassiva e graciosa, para cumprir sua magnífica e gloriosa missão. Nas habilidades da bela voz e da estratégia inteligente do tear, assim como também na sua disposição para amá-lo, Calipso magnifica os dons que

⁷¹ (*Odisséia*, III: 83)

ele já possui, ao usar suas habilidades para aumentar o potencial do homem que está sob seus cuidados. “As minhas intenções são bondosas: no peito não tenho/ um coração de ferro. Também sei sentir compaixão./ Assim falou. Partiu à frente Calipso, divina entre as deusas,/ caminhando depressa; e ele seguiu no seu encaço” (*Odisséia*, V: 190-194). Por sua força e inteligência, a ninfa trata seu herói com honra, ao deixá-lo partir, mesmo que contra sua própria vontade, para que ele se torne tudo o que precisa ser.

3.2 A *TEKHNÉ* DA JUSTA MEDIDA NA PALAVRA

“Na verdade são os próprios deuses que te ensinam
a ser um orador altivo.” (*Odisséia*, I: 384-385)

Em Homero, de acordo com o pensamento de Segal (1968, p. 426), mesmo que lobos e leões circundem o cenário, a casa de Circe é um edifício elaborado, construído com pedras polidas. Homero trata com muita importância não somente a paisagem idílica em que os personagens se encontram, mas também a bela voz que a feiticeira apresenta enquanto tece em seu grandioso tear. O encontro entre homem e deusa pertence ao paradoxal mistério da cena: aqueles que, tendo sido cercados por seus encantos, não são transformados em animais, podem acessar aos mais civilizados aspectos de sua personalidade, quais sejam eles: o canto e a estratégia inteligente da tecelagem.

A deusa canta ao trabalhar em seu tear, e seu canto melodioso confere simplicidade à cena. O tear também, apesar da luz e dos amáveis e radiantes trabalhos feitos pela mão da deusa, tem uma tranqüila solidez. A trama não parece produzir nenhum resultado tangível, mas aparece, antes, como um gesto mágico e atemporal digno de mãos sutilmente divinas – terríveis mãos de fiandeira. Serão estas mãos a amarrarem o próximo fio fixo – a *tekhné* – às nossas barras de urdidura.

Em grego, a palavra *τεχνή*, *tekhné*, segundo os dicionários de BAILLY (*Grec-Français*, 1998) e LIDDEL & SCOTT (*Greek-English*, 1996), transmite-nos a idéia de arte ou capacidade manual, “artesanaria”, *métier* ou *mestiere* de uma habilidade industriosa, habilidade da ourivesaria do espírito; conhecimento teórico, maneira de tratar e método de falar, retórica; invenção geniosa das palavras.

O interesse pela palavra e sua capacidade de extrapolar o universo da fala e atuar ativa e concretamente na realidade fez com que

os gregos desenvolvessem a arte de falar bem, o que significava fazê-lo com graça, elegância, boa dicção e certa musicalidade na voz, de acordo com Curado (2010, p. 53). Esta autora tratará do conceito de *areté* para os gregos numa época posterior, quando da *Paidéia* sofisticada criticada por Platão.

Porém, com sua tese, percebe-se a valorização de uma *tékhnē* do bem falar já nos poemas homéricos. Jaeger (2010, p. 23), por sua vez, escreverá que a *tekhné* apresenta-se como um conjunto transmissível de conhecimentos e aptidões profissionais. Suas regras de artes e ofícios, contudo, “resistiam naturalmente, em virtude da sua própria natureza, à exposição escrita de seus segredos” – por isso, eram transmitidas oralmente num *continuum* entre as gerações.

Procurei, em linhas gerais, aproximar o conceito de *tekhné* – uma arte que pode ser aprendida – à importância da fala “na medida certa” para os poemas de Homero, partindo de dois dos significados propostos nos dicionários referidos acima: a “habilidade da ourivesaria do espírito” e a “invenção geniosa das palavras”.

A própria poesia épica reconhece, além da coragem guerreira, a virtude do bem falar, a prudência e a astúcia das palavras, que, conforme nos lembra Jaeger (2010, p. 28) fazem parte de um código de nobreza. É uma moral burguesa que coloca a arte de expressar-se bem no centro do plano educativo, ao lado da virilidade e da coragem guerreiras. “A força educadora da nobreza reside no fato de despertar o sentimento do dever em face do real” (*idem*), pois forma um ideal de homem perfeito, “para o qual ao lado da ação está a nobreza do espírito e só na união de ambas encontra o verdadeiro objetivo” (p. 30).

Para Aubreton (1956, p. 237), “o grego da época homérica já é um homem que gosta de falar. Para ele, tudo é motivo de discursos: deliberações ou embaixadas, pactos ou desafios, queixas ou exortações”. E, de modo geral, os heróis descritos nos poemas são sempre eloqüentes. E, segundo Jaeger (2010, p. 30), é altamente significativo que seja Fênix o educador de Aquiles – o herói-protótipo dos gregos – quem exprime uma frase que se tratará da *tekhné* da justa medida na palavra. “Numa hora decisiva, Fênix recorda ao jovem o fim para o qual foi educado: ‘para ambas as coisas: proferir palavras e realizar ações’.”

Ainda de acordo com o autor, o herói da *Odisséia*, por sua vez, “é o homem a quem nunca falta o conselho inteligente e que para cada ocasião acha a palavra adequada. A sua honra é a sua destreza e o engenho da sua inteligência” (JAEGER, 2010, p. 45). E, para Knox (2011, p. 56), “Ulisses possui o talento necessário ao enganador: é um orador persuasivo”.

Assim, a *tekhné* do bem falar resulta do sentido espontâneo e amadurecido das leis que governam o sentimento, o pensamento e a linguagem, a qual conduzirá, posteriormente à uma ourivesaria do espírito que resultará na criação abstrata da técnica de retórica.

Como foi dito anteriormente, pode-se perceber esta valorização da técnica ou da arte do discurso já nos poemas épicos. Assim, a associação entre a palavra e a ação é um ideal de excelência para o herói homérico, conforme podemos apreender da seguinte passagem, retirada do Canto VIII da *Odisséia*, quando Odisseu repreende um homem feácio na corte de Antínoo, pela ousadia dele em duvidar da sua capacidade de participar das competições atléticas propostas pelo rei, em homenagem ao estrangeiro:

Mas afinal é verdade que nem todos os homens
os deuses
concederam os dons da beleza, compreensão e
eloquência.
Pois ao homem que é inferior pelo aspecto físico,
beleza dão os deuses às suas palavras, de forma
que outros
o contemplam com prazer, porque fala sem
hesitação,
com doçura e pudor; e assim é preeminente entre
o povo
reunido na cidade e todos o fitam como se fosse
um deus. (*Odisséia*, VIII: 167-173)

Mais especificamente em relação ao contato do homem de muitas faces com a feiticeira inteligente, que estava a ser referido no início, podemos perceber um pequeno vislumbre deste conceito. No episódio de Circe, Odisseu, para poder recuperar seu *nostos*, precisa obter informações preciosas que ele consegue somente após uma entrevista com os mortos – viagem que a própria deusa instrui⁷². Tirésias, o sábio

⁷² “Assim falei; e logo me respondeu Circe, divina entre as deusas:

‘Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
contra a vossa vontade não fiqueis em minha casa!

Mas tendes primeiro que cumprir outra viagem
e descer à morada de Hades e da temível Perséfone,
para consultares a alma do tebano Tirésias,
o cego advinho, cuja mente se mantém firme.

Só a ele, na morte, concedeu Perséfone o entendimento,

Embora os outros lá esvoacem como sombras’.” (*Odisséia*, X: 483-495)

Tebano, é quem ele deve procurar, e este o louva por seus “muitos ardis” e pela determinação em saber como proceder com o “doce regresso”. Pela astúcia e capacidade de falar na medida certa, Odisseu é assegurado pelo sábio, diretamente do mundo daqueles que já deixaram a luz do dia, que ao redor dele “os homens viverão felizes”⁷³.

Quanto à feiticeira Circe, sua voz é enaltecida como melodiosa e a trama tecida em seu tear, é descrita como imperecível, sutil, graciosa e brilhante⁷⁴. Daí pode-se inferir que talvez a maior qualidade da feiticeira seja a arte, a técnica da tessitura (também de palavras?). A valorização ao tapete entretecido por mãos habilidosas é o que eleva as qualidades de caráter, tanto da feiticeira, quanto do herói. Aqui não está em jogo quem é dotado destas mãos talentosas, mas sim a própria técnica. Ser um herói exige tempo, talentos e a habilidade exímia de uma fiandeira, especialmente no que concerne à capacidade de falar na medida certa.

3.3 QUANDO ESTÉTICA E ÉTICA SE ENTRELACAM: A KALÓS AGATHIA

“[Deusa] de belas tranças, terrível deusa. Ela acolheu-me;
com gentileza me estimulou.” (*Odisséia*: VII, 255-256)

O próximo fio imóvel na barra de urdidura deverá ser amarrado pelas mãos semi-humanas de beleza extraordinária e gentileza eloqüente: aquela que foi o motim da guerra de Tróia, a divina Helena⁷⁵. O significado de beleza e capacidade de ser bom e de fazer o bem são conceitos que se aproximam na antiguidade grega.

Segundo os dicionários de BAILLY (*Grec-Français*, 1998) e LIDDEL & SCOTT (*Greek-English*, 1996), καλός (*kalós*) e seus substantivos correlatos denotam a idéia de beleza, podendo ser tanto a beleza física das pessoas, quanto as qualidades dos objetos que os tornam belos. Significa ornar e embelezar, quando refere-se às coisas,

⁷³ (*Odisséia*, XI: 137)

⁷⁴ (*Odisséia*, X: 223)

⁷⁵ “E lamentei a loucura, que Afrodite me impusera, quando me levou para lá da amada terra pátria, deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido, a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.” (*Odisséia*, IV: 261-264)

mas também ser dotado de um bom nome e de um bom caráter, que glorifique uma pessoa em seus feitos. Quando ao caráter, uma pessoa que possui a beleza da ψυχή (*psiquê*), isto é, uma alma bela, possui graça, porque serve aos deuses com devoção e dignidade.

Freqüentemente associado ao conceito de *kalós* está o conceito de ἀγαθός (*agathós*) ou ἀγαθία (*agathia*), que significa nobreza de nascença, bom rei que pratica boas ações, bravo herói, ou amigo dos deuses. É a beleza e a bondade nas suas diversas tonalidades e luzes. Esta é, normalmente, também a forma mais adequada para se descrever a virtude das mulheres, ou seja, sua sutil beleza e graça, sua formosura.

De acordo com Jaeger (2010, p. 35), aspirar à beleza – o que, para os gregos significa tanto ser nobre quanto ser escolhido – e fazê-la sua, é não perder nenhuma ocasião de conquistar o prêmio da mais alta *areté*. Assim, a posição e o domínio preeminente dos nobres acarretam a obrigação de estruturar seus membros desde a mais tenra idade segundo os ideais válidos dentro do seu círculo social – a educação converte-se aqui, pela primeira vez, em formação, isto é, na modelação integral do ser humano, de acordo com um tipo fixo.

Ainda segundo Jaeger (2010, p. 45), a idéia de *agathós* dos gregos remete sempre à importância de um tipo de formação específico, que não é possível de ser atingido sem o fornecimento ao espírito de uma imagem do homem tal como ele deve ser. A utilidade lhe é indiferente ou, pelo menos, não essencial. O que é fundamental nela, ainda de acordo com o autor, “é o καλόν, isto é, a beleza, no sentido normativo da imagem desejada, do ideal”. (p. 24) A educação e a (auto) formação são antes produtos de uma disciplina consciente da nobreza. O *kalos agathós* grego revela um tipo de cortesia muito semelhante ao ideal de cavalheirismo encontrado na Idade Média.

No contexto dos poemas homéricos, ser bom, *agathós*, significava a diferença entre viver ou morrer, entre viver bem ou viver mal, ser livre ou submeter-se ao inimigo. Assim, “a exigência primeira do *agathós* grego é defender sua própria *timé* e a de seu grupo – *oikos* ou contingente militar – de modo bem sucedido contra todos” (CURADO, 2010, p. 51).

Para Jaeger (2010, p. 28), com a palavra ἀγαθός emprega-se sobretudo o sentido de ἀριστός. Em Homero, apesar do predomínio de seu significado guerreiro, “essas palavras têm um sentido ético mais geral. Derivam ambas da mesma raiz: designam o homem nobre que, na vida privada como na guerra, rege-se por normas certas de conduta, alheias ao comum dos homens”. Os mais altos preceitos de uma conduta cortês distinta florescem do entendimento destes termos.

3.4 KLÉOS PARA A POSTERIDADE

“Transformou-se numa mulher
alta e bela, conhecedora dos mais gloriosos
trabalhos.” (*Odisseia*, XIII: 288-289)

A amarrar o último dos fios fixos na barra de urdidura, com experientes e antigas mãos, temos a homônima Musa da História, Kléos, ou Clio, como é mais conhecida na literatura.

Para Pesavento (2005, p. 1)⁷⁶, Clio era uma filha diletta entre as Musas, pois detinha um conhecimento precioso depois que estas – no dizer de Havelock (1996) – aprenderam a escrever: com um estilete e uma tábua, fixava pela escrita aquilo que antes foi o encanto do canto. Quando não estava escrevendo, gloriava os feitos dos heróis por meio do toque de sua trombeta divina – e eu diria, também conferia fama imorredoura aos antigos através de sua habilidade na técnica de tessitura.

Para Curado (2010, p. 53), a glória é o prêmio do homem excelente, sendo conquistada pela demonstração pública da força e da coragem, postas a serviço da comunidade. Na crença dos gregos antigos, não havia uma promessa de além-morte, apenas trevas e esquecimento era o que os aguardava no Hades. A maneira encontrada de perpetuação da vida foi o *estatuto do morto glorioso*, conforme já explicitado no tópico sobre o papel dos heróis. Brandão (1997, p. 143) refere o amor à vida da cultura grega como o princípio ativo do heroísmo: “aprende-se a colocar a vida num plano muito alto para sacrificá-la à glória, que há de perpetuá-la”.

De certo modo pode-se dizer que a *areté* heróica, segundo Jaeger (2010, p. 32), só se aperfeiçoa com a morte física do herói. A excelência só existe no homem enquanto mortal; mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, isto é, na imagem da sua *areté*, tal como o acompanhou e o dirigiu na vida. Ainda de acordo com o autor, até os deuses reclamam sua honra e se comprazem no culto que lhes glorifica os feitos.

Na *Iliada*, a *kléos* (glória) de Aquiles é, segundo Nagy (2009), como uma flor tão linda que não deveria perder sua divina vitalidade. Já para Brandão (1997, p. 143), “Aquiles é a imagem de uma humanidade

⁷⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2º Ed.reimp-Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

condenada à morte e que apressa esta morte para engrandecer sua vida no presente e perpetuar-lhe a memória no futuro”.

A *Íliada* celebra a glória da maior *aristéia* da Guerra de Tróia, ou seja, o triunfo de Aquiles sobre o poderoso Heitor, em que a tragédia da grandeza heróica votada à morte se mistura com a submissão do homem ao destino⁷⁷. É o triunfo do herói, não a sua ruína, de acordo com Jaeger (2010, p. 75), o elemento que pertence à autêntica *aristéia*. O heroísmo de Aquiles eleva-se até a escolha deliberada de uma grande façanha, ao preço, antecipadamente conhecido, da sua própria vida.

Já na *Odisséia*, segundo Goldhill (1991, p. 3), o herói Ulisses é considerado ‘de muitas faces e discursos’, sendo objeto de uma multiplicidade de descrições retóricas. Este é um elemento integrante não somente da representação multifacetada do herói, mas também, mais especificamente, da iniciação de sua *kléos*, ‘fama’, a uma história a ser narrada por muitos. Em Ítaca, cada encontro sucessivo, primeiro com o filho⁷⁸, depois com Euricléia⁷⁹, e então com Penélope⁸⁰ e

⁷⁷ “(...) ‘Ao passo que não foi, nem será, nenhum homem mais bem-aventurado que tu, ó Aquiles! Pois antes, quando eras vivo, nós Argivos te dávamos honras Iguais às dos deuses; e agora reinas poderosamente sobre os mortos, tendo vindo para aqui: não te lamentes por teres morrido, ó Aquiles!’ Assim falei; e ele tomando a palavra respondeu-me deste modo: ‘Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses. Eu preferiria estar na terra, como servo de outro, até de homem sem terra e sem grande sustento, do que reinar aqui sobre todos os mortos’.” (*Odisséia*, XI: 482-491)

⁷⁸ “Tendo operado a transformação, a deusa partiu. E Ulisses voltou para o casebre. Maravilhou-se o seu filho amado: estarecido, desviou os olhos, com medo que fosse um deus.” (*Odisséia*, XVI: 177-179)

⁷⁹ “Assim falou; e a anciã pegou na bacia resplandecente em que ia lavar os pés (...) Ela aproximou-se e começou a lavar o amo. De imediato reconheceu a cicatriz (...)” (*Odisséia*, XIX: 386-394)

⁸⁰ “Estrangeiro, toda a minha excelência de beleza e de corpo destruíram os imortais, quando para Ílio embarcaram os Argivos, e com eles meu esposo, Ulisses. Se ele regressasse para tomar conta da minha vida, maior e mais bela seria a minha fama.” (*Odisséia*, XIX: 124-128)

Laertes⁸¹, irá fazer com que ele formule cumulativamente sua fama por meio do reconhecimento do herói e da retomada de seu papel social.

É interessante notar que, em ambas as epopeias, a confrontação com o inimigo, mais do que a competição entre iguais, é o que faz com que o guerreiro homérico seja merecedor da *kléos* (glória). De acordo com Finkelberg (1998, p. 18), em uma sociedade como esta, glória parece ser o único fator de nivelamento entre as pessoas. Em um mundo onde o *status* social foi herdado junto com o cetro de realeza, era difícil até mesmo para um ἄριστος Ἀχαιῶν, *aristos Achaión*, herdar uma posição, sem ter praticado ações de prestígio.

Para Halliwell, a importância da auto-imagem para os heróis do épico reflete no conceito de *kléos* – reputação ou fama. Este não é somente a informação rigorosa sobre o passado, que se manifesta no aspecto laudatório da glória. As histórias cantadas louvam perpetuamente os feitos imortalizados do herói – aí reside sua energia.

Esta “glória”, fama para a posteridade, pode ser atingida tanto nas habilidades do guerreiro quanto na excelência do discurso – mas somente Odisseu consegue atingir os dois conceitos.

A tradição do passado celebra a glória, o conhecimento do que é magnífico e nobre. Mas, segundo Jaeger (2010, p. 68), “o cantor não se limita a referir os fatos. Louva e exalta o que no mundo é digno de elogio e de louvor. Está intimamente ligada à origem da poesia nos cantos heróicos a idéia da glória, do louvor e da imitação dos heróis”.

Ainda de acordo com o autor, a manutenção e o aumento da glória constituem o sentido próprio dos cantos épicos. “As antigas canções heróicas eram freqüentemente denominadas glória dos homens” (p. 67). Para ele, “o cantor, como mantenedor da glória tem uma posição firme na sociedade” (*idem*) grega desta época.

Como bons exemplos da importância do louvor aos feitos dos heróis, podemos encontrar na *Odisséia* a referência a dois *aedos*, cujos nomes são significativos neste sentido: Fêmio, que aparece no canto I em Ítaca, cujo nome significa “portador da fama, anunciador da glória”; e Demódoco, o cantor da corte feácea (no canto VIII), em cujo nome contém uma referência à publicidade da sua profissão. De acordo com a etimologia deste, Δεμόδοκος (*Demódocos*), junção do verbo δέχομαι (*déxomai*), “aquele que mantém”, com o substantivo δῆμος (*demos*)

⁸¹ “Por sua vez em resposta lhe falou Laertes:
‘Se na verdade és Ulisses, se és o meu filho que aqui chega,
dá-me um sinal inconfundível para que tenha a certeza. (...)
Atirou os braços em torno do filho.’” (*Odisséia*, XXIV: 327-346)

“povo” ou “linhagem”, significa “aquele que mantém a linhagem” ou a história de seu povo por meio do canto.

Mnemósine e suas Nove filhas já prenderam, com graciosidade e leveza, os três fios purpúreos da memória, do canto e da origem da língua grega, falada e escrita – fios que se repetirão, na mesma seqüência estendida, por entre as calas móveis de toda a barra de urdidura.

Por sua vez, Calipso, a sutil e determinada ninfa, divina entre as deusas, amarrou o fio da “honra” ao primeiro dos furos fixos pertencentes ao pente do tear. Circe, a feiticeira inteligente, trouxe o fio da “técnica” ao segundo furo com sua perícia antiga, de sólida tranqüilidade. Helena, a mais bela entre as mulheres mortais, enquanto cantava lindamente, prendeu o fio da “beleza”, enrolado ao fio da “bondade”, ao terceiro furo imóvel. Já Clio, a divina portadora da cronologia histórica, enlaçou com mãos ágeis o último dos fios, o da “glória”, ao derradeiro espaço na extensão da liça. Assim, *timé*, *tekhné*, *kalós agathia* e *kléos*, fios de lã crua sem nenhuma coloração, portanto feitos de material e tonalidade autênticos, alternam-se, indefinidamente, no desenrolar da trama.

As terríveis mãos de Láquesis, Cloto e Átropos, também se fizeram presentes para medir a quantidade e a qualidade, segurar o fuso, enrolar e cortar o fio preso à *navete* – um novelo inteiro de fio cambiante, de coloração furta-cor, que representa o destino dos homens determinado pelos deuses. As Moiras, desta forma, enlaçam o fio da *areté* ao início da primeira carreira, prendendo-o em *nó de volta fiel* ao fio imóvel da *timé* e começando a trançar o ponto das origens do canto e da poesia.

As mãos que tecem os primeiros intrincados nós na tapeçaria da formação, são também, habilidosas fiandeiras mitológicas elas mesmas, e representam juntas, na metáfora das tessituras, a energia estético-formativa para a Grécia do período homérico – é da leitura da própria *Odisséia* que emerge a metáfora pensada por mim. Cada uma delas, com diferentes habilidades em suas esferas de atuação, contribuem no processo do entrelaçamento de atributos do caráter heróico.

Contemplemos agora a tapeçaria sendo enlaçada, para formar o desenho que representará o modelo de família (com seu homem, mulher e jovem) a ser imitado pela sociedade grega em tempos antigos, por meio da energia estético-formativa do canto e da poesia.

CAPÍTULO 4: SOBRE A FORMAÇÃO DA NOBRE ESTIRPE

“Um cesto provido de rodas
Prateado, com as bordas decoradas com ouro. (...)
E sobre ele estava deitada a roca, com lã da escura
violeta.” (*Odisséia*: IV: 131-132, 135)

Homero, o grande artífice, presidirá agora a confecção da tapeçaria – serão suas as mãos habilidosas que iniciam verdadeiramente o enlace, tramando com destreza a complexidade dos fios. Concordando com Finkelberg (1998), se partirmos do pressuposto de que os poemas homéricos nos revelam *ipsis literis* a sociedade grega daquele período, encontraremos muitos “pontos” contraditórios na análise desta Grécia, da qual a única comprovação científica concreta são os vasos do período geométrico e as ruínas arqueológicas.

Porém, se girarmos mais uma vez nosso caleidoscópio, para permitirmos à visão a análise apenas do tecido social delineado nos poemas, com toda a especificidade da linguagem “idealizante” forjada pela poesia, talvez esta paisagem total, contemplada com “olhos de coruja”, possa nos dar um vislumbre mais nítido da sociedade “real” grega que emerge das epopeias.

Ou, em outras palavras, enveredando por uma pesquisa literária dos caracteres dos três personagens principais – Telêmaco, o jovem príncipe; Penélope, a astuta e saudosa esposa; e Odisseu, o maior entre todos os heróis – poderíamos chegar a uma análise estético-filosófica dos modelos a serem atingidos por jovens, mulheres e homens, educados por meio da memorização e da escuta dos versos naquela época.

A lã cambiante será entrelaçada às outras, começando a trançar agora, com uma tonalidade próxima à da violeta, um manto de nobreza a ser usado somente por aqueles que fazem parte da costura dos fios. Passemos os teares ao encargo das mãos de Homero, para ao fim da tessitura, podermos contemplar a tapeçaria que, por hora, procuro tecer.

4.1 PELAS MÃOS DE ATHENA OU DO COMO SE TECE A EDUCAÇÃO DE UM CAVALHEIRO

À frente deles, Palas Atena segurava
uma lamparina dourada, espalhando maravilhosas
luminescência. (*Odisseia*, XIX 31-34)

Num esforço heurístico de uma tradução plástica dos conceitos tratados nesta pesquisa – e pensando na metáfora do tear e de suas tessituras – começarei, a partir de agora, a descrever a cena que começo a compor, em forma de tapeçaria. Esta tapeçaria não foi, contudo, retirada de algum referente real, e sim “tramada” de acordo com o que foi imaginado por mim, na medida em que ia estabelecendo certa “intimidade” com o poema. Por falta de referências visuais do como seria uma tapeçaria aos moldes gregos na Antiguidade, inspirei-me – para não afirmar uma total falta de referentes – nas cenas das tapeçarias que devem ter sido tecidas entre os períodos da Idade Média e do Renascimento, na Europa – peças estas contempladas por mim nos *Musei Vaticani*, na Itália.

Podemos agora seguir os fios do tear que tramarão, em primeiro lugar, a imagem da *Ergané* ela mesma – a deusa Πάλλας Ἀθηνά, *Palas Athena*⁸², a mais exímia tecelã. Cantemos neste início, fazendo coro às vozes das Musas, o mito de seu nascimento.

Métis⁸³, a mãe, era a personificação da prudência e da perfídia. Zeus, o Grande, depois de contrair as primeiras núpcias com esta poderosa deusa, alertado por Gaia de que um filho lhe roubaria o trono,

⁸² “Ἀθηνά, cuja etimologia é desconhecida, sobretudo por tratar-se de uma “divindade importada” do mundo mediterrâneo, ou, mais precisamente, da civilização minóica. (...) Seu nome, Ath- [há] uma aproximação com o indo-europeu *attā, “mãe”, (...) e, enquanto Grande Mãe, Athena é antes do mais a deusa da inteligência, da razão, do equilíbrio apolíneo, do espírito criativo e, como tal, preside às artes, à literatura e à filosofia de modo particular, à música e toda e qualquer atividade de espírito. (...) Deusa da fecundidade, deusa da vitória e deusa da sabedoria, Athena simboliza mais que tudo a criação psíquica, a síntese por reflexão, a inteligência socializada.” (BRANDÃO, 2002: 24-32)

⁸³ Μήτις, “plano, plano hábil, sabedoria solércia, habilidade, prudência”, é a inteligência prática, por vezes, a astúcia. Provém de uma raiz verbal que significa “medir”, o que pressupõe o cálculo, o conhecimento exato. (BRANDÃO, 1991, p. 135)

ansioso e temeroso dos poderes que o bebê esperado por ela irradia, engole a esposa viva, incorporando em si mesmo as qualidades de persuasão, sabedoria e perfídia.

Dizem que Athena, a dos olhos cintilantes de coruja, não nasceu do amor, mas dos pensamentos. Vem adulta, aura de guerreira, irradiando estratégia inteligente e audácia sublime. Vem pronta, acabada, perfeita, sábia. Surge de uma rachadura no crânio do poderoso Rei do Olimpo⁸⁴. Nasce da cabeça de seu pai, o que lhe confere atributos racionais tipicamente masculinos. Surge pronta para a batalha. Sobre o surgimento da deusa, Brandão, em seu *Dicionário de Mitologia Grega*, escreve,

Seu nascimento foi como um jorro de luz sobre o cosmo, aurora de um mundo novo, atmosfera luminosa, semelhante à hierofania de uma divindade emergindo de uma montanha sagrada. Sua aparição marca um transtorno na história do mundo e da humanidade. Uma chuva de neve e ouro caiu sobre Atenas, quando de seu nascimento: neve e ouro, pureza e riqueza, tombando do céu com a dupla função de fecundar como a chuva, e de iluminar, como o sol. (BRANDÃO, 2002. p. 31)

Homero usa o epíteto “Athena, a deusa de olhos esverdeados” mais de vinte e quatro vezes entre os cantos I e IV. É também chamada de “Palas Athena” (a jovem e virgem deusa) oito vezes e “filha de Zeus” onze vezes nos mesmos cantos. Além disso, descreve a deusa como “filha do poderoso pai”, “que tem a morada no Olimpo”, “Tritogênia”, “Atrítona” e “a mais famosa dentre os imortais”. A sábia deusa é “soberana” e “dotada de argúcia proveitosa”. Ela “vela pelos heróis”, mas “os mortais não a reconhecem”, pois “a tudo se assemelha”; ela é também “Benévola” e “Gloriosa”.

Ela, que é astuta e sábia, é também a mais inteligente entre os deuses. Seu símbolo, a coruja, denota a reflexão que domina as trevas e,

⁸⁴ “Athena, uma deusa pré-helênica, soube tomar o lugar de outras divindades pré-helênicas e penetrou no Olimpo, adquirindo caracteres dos deuses olímpicos. Recém chegada, sem família divina, fizeram-na sair completamente armada do cérebro de Zeus. Deusa do solo e da fecundidade, torna-se a deusa da inteligência e das armas.” (AUBRETON, 1956, p. 106)

por analogia, torna-se o símbolo de todos aqueles que inspiram o conhecimento humano e guiam o aprendizado, a busca do saber⁸⁵.

Ela também é a “mãe” dos artífices da lã⁸⁶. Mãos de fiandeira tecem cenas de uma vencedora. A dos olhos de coruja nunca admitiria ser derrotada ou ficar em segundo lugar⁸⁷. É sempre a primeira, a melhor, a mais sábia, a mais dotada de virtude. As mãos delicadas e sábias da deusa Athena unem as duas esferas (masculina e feminina) da *areté*: a honra do herói na batalha e a beleza física das mulheres, bem como sua estratégia inteligente na tecelagem.

Era Athena quem guiava ou iluminava o caminho dos heróis descritos na poesia épica. Para Jaeger (2010, p. 79), nesta sociedade homérica a intervenção dos deuses não é um simples recurso metafórico

⁸⁵ “A ave predileta da deusa nascida do crânio de Zeus era a coruja, símbolo da reflexão que domina as trevas. (...) A coruja, em grego Γλαύξ (gláuks), etimologicamente, “brilhante, cintilante”, porque enxerga nas trevas; em latim *noctua*, “ave da noite”, era, como se viu, consagrada a Athena. Ave noturna, relacionada, pois com a lua, a coruja não suporta a luz do sol. (...) É o símbolo do conhecimento racional como percepção da luz lunar por reflexo, opondo-se, destarte, ao conhecimento intuitivo com a percepção direta da luz solar. Explica-se, assim, talvez, o fato de ser a coruja um atributo tradicional dos adivinhos, simbolizando-lhes o dom da clarividência.” (BRANDÃO, 2002, p. 32)

⁸⁶ “Ela é também no domínio das atividades práticas a guia das artes e da vida especulativa. E é como deusa dessas atividades, com o título de Ἐργάνη (*Ergáne*), “Obreira”, que ela preside aos trabalhos femininos da fiação, tecelagem e bordado. (...) A grande deusa presidia [também] aos trabalhos das mulheres na confecção de sua própria indumentária, pois ela própria dera o exemplo, tecendo sua túnica flexível e bordada. (...) Alta, de traços calmos, mais solene e majestosa que bela, Athena era a deusa de olhos garços” (*idem nota anterior*).

⁸⁷ Há uma competição na Lídia – que vença a melhor. A moça tecelã, Aracne, recusa-se à humildade e desafia a deusa para uma disputa; Atena, a dos olhos glaucos, tece e tece sem parar. Inteligente e sábia, o que tece representa a aura de seu poder. Coroa, nas folhas verdes da oliveira, as cenas de suas próprias batalhas. Aracne, hábil artífice, escolhe uma tapeçaria que representará os amores de Zeus. A cidade reconhece e ovaciona as mãos de tecelã da orgulhosa mortal – era melhor que o trabalho divino, a sua peça perfeita e bela. Porém, inconformada, a dos olhos de coruja castiga-a e se vinga, transformando-a em aranha para que continue a tecer para sempre.

da linguagem, pois “o poeta não vive num mundo de ilusão artística consciente”.

E, se percorrermos com discernimento a “cena” que os fios entrelaçados vão começando a tecer, seremos capazes de enxergar os casos de intervenção divina na épica homérica, como o desenvolvimento espiritual de uma sociedade embasada no culto religioso. A imagem de Athena que está começando a tomar forma, entretecida no canto superior direito da tapeçaria, delineará desde as intervenções mais exteriores e esporádicas da vida em sociedade, até a condução contínua de certos homens pelas mãos da deusa.

A epopeia conserva, assim, uma duplicidade característica. Qualquer ação deve ser encarada, ao mesmo tempo, sob o ponto de vista humano e sob o ponto de vista divino. “A intervenção dos deuses nos fatos e sofrimentos humanos obriga o poeta grego a considerar sempre as ações e o destino do homem na sua significação absoluta, a subordiná-los à conexão universal do mundo e avaliá-los pelas mais altas normas” (JAEGER, 2010, p. 80) morais e religiosas. Assim, a causa última de tudo o que acontece em sociedade é a vontade de Zeus, mas outros deuses também intervêm nas ações em que os humanos de nobre estirpe estão envolvidos.

Para Aubreton (1956, p. 117), por sua vez, na cultura da Grécia homérica, tudo o que é divino é colocado em escala humana: os deuses vivem como nós, humanos, vivemos; têm as nossas mesmas paixões e tendências. Além disso, em todas as suas aparições, “os deuses, ao aproximarem-se dos homens, evitam assustá-los, escolhem a atitude que dará aos humanos a maior confiança. Procuram sempre tomar aparência humana para dar conselhos” e, depois que agiram, para demonstrar com certeza que o auxílio recebido vinha realmente do alto, “eles desaparecem sob forma alada, a qual, longe de causar temor, confirma a proteção divina” (*idem*).

Ainda de acordo com Aubreton, (1956, p. 112), é à imagem de uma sociedade hierarquizada que Homero concebe o mundo dos deuses. Assim, Athena estará sempre abaixo de Zeus na hierarquia olimpiana, porém, como é a mais sábia, seus conselhos inteligentes afetam até mesmo a decisão de outras divindades.

Os poemas homéricos marcam a predileção desta deusa diante dos heróis fiéis aos deuses. Palas Athena escolhe os dotados de *areté* para lhes iluminar e proteger o caminho. Com olhos cintilantes e sábios de coruja, é sempre a protetora, a guardiã, a que ilumina o caminho do herói. Mas também é aquela que sabe tecer com perfeição, trançando-lhes, dentro da poesia, o percurso com os fios imóveis, isto é: *timê*,

tekhné, kalós agathia e kléos. Assim, ilumina o herói na sua busca para o limite entre a palavra e a ação, na “medida certa”⁸⁸ e, de seu ponto de vista imortal, transmitir-lhe a confiança numa decisão ponderada.

De acordo com Lopes (2009, p. 176), “é a sabedoria que a deusa encarna que ultrapassa a esfera da *timé* do herói”. Ainda de acordo com Lopes (2009, p. 165), o dotado de *areté* não age apenas com ardor e ousadia, mas também reflete sobre o que vive e persuade seus companheiros a fazerem o mesmo.

A grande novidade para a esfera do culto reside em que o homem, na *Odisséia*, pode merecer a proteção divina. Esta não é mais dispensada às cegas, por conta de um destino fiado à nascença pelas Moiras, mas é dada aos bons. Sua presença é evidente e clara na proteção de Odisseu⁸⁹ e como guia no aprendizado de Telêmaco⁹⁰.

Assim, também é pelas mãos da deusa (em seus papéis de Mentés e Mentor), que Telêmaco poderá ser reconhecido socialmente como alguém pertencente à nobre estirpe. Segundo Jaeger (2010, p. 56), a técnica da poesia permite a Homero “reunir na unidade de uma ação única a intervenção divina e o fluxo educador natural, fazendo com que Athena fale a Telêmaco na figura do velho amigo e hóspede Mentés” e também do respeitado Mentor, que lhe ajudará na viagem rumo a Pilos e Esparta. Este processo aproxima de tal modo a intervenção do sentimento humano natural, que ainda hoje nos surge na sua íntima verossimilhança, como se a deusa realmente tivesse estado lá.

A própria Athena designa o discurso que, na figura de Mentés, dirige a Telêmaco no Canto I da *Odisséia*, como uma admoestação educativa⁹¹. Ainda de acordo com Jaeger (2010, p. 56), ao encorajar Telêmaco, a deusa deseja amadurecer nele a resolução de enfrentar abertamente os pretendentes de sua mãe e responsabilizá-los perante o

⁸⁸ (*Odisséia*, VIII: 141)

⁸⁹ “Quisessse Atena de olhos esverdeados estimar-te como outrora guiou o famoso Ulisses na terra dos Troianos, quando nós Aqueus sofríamos dificuldades! Pois nunca vi deuses a estimar abertamente um mortal como Palas Atena colocando-se a seu lado.” (*Odisséia*, XIII: 386-391)

⁹⁰ “Assim dizendo, indicou o caminho Palas Atena rapidamente; e ele seguiu no encaço da deusa.” (*Odisséia*, II: 405-406)

⁹¹ (*Odisséia*, I: 253-300)

povo, na *ágora*, pela sua conduta, partindo, em seguida, em busca de informações sobre o paradeiro do pai.

Durante a viagem, a deusa, em seu disfarce de Mentor, segue com olhar vigilante todos os passos de seu protegido, auxiliando-o com seus conselhos inteligentes e advertências. Também instrui o jovem quanto às formas de uma conduta social apropriada, sempre que ele se sente intimamente inseguro em situações novas e difíceis.

Segundo Jaeger (2010, p. 54), “a bonita relação de Telêmaco com Mentor fundamenta-se no desenvolvimento do tema pedagógico que domina a *Telemaquia* inteira”. A idéia-chave desta narrativa é o problema de “converter o filho de Ulisses num homem superior, apto a realizar ações sensatas e bem sucedidas. Ninguém pode ler o poema sem ficar com a impressão de um propósito pedagógico deliberado e consciente” (*idem*), nos quatro primeiros cantos da trama, embora muitas partes não apresentem nenhum vestígio dele. Sobre este aspecto específico, o autor escreve:

“Objetou-se, contra a afirmação de uma formação pedagógica consciente da figura de Telêmaco, nos quatro primeiros cantos da *Odisséia*, que a poesia grega não nos dá nenhum quadro do desenvolvimento interno de um caráter. A *Odisséia* não é, efetivamente, uma novela pedagógica moderna, e por isso a transformação de Telêmaco não pode ser apontada como desenvolvimento, no sentido atual. Naquele tempo só podia ser explicada como obra da inspiração divina.” (JAEGER, 2010, p. 55)

Mas essa inspiração não surge, como é freqüente em outras partes da epopeia, de modo puramente mecânico, e nem atua como um influxo mágico. Ela é um instrumento natural da graça divina, a qual exerce um influxo consciente sobre a vontade e o intelecto do jovem, destinado no futuro a uma missão heróica. Falta apenas um impulso exterior para suscitar em Telêmaco a íntima disposição para a ação, e a iluminação da deusa é o ponto-chave para que o jovem desperte no coração o desejo de amadurecer. Telêmaco é um rapaz virtuoso, e isto basta para atrair-lhe o favor dos deuses e toda a proteção de que é objeto. Os deuses da *Odisséia* estão sempre atentos aos homens e à sua conduta.

Telêmaco, para crescer, percorreu um caminho difícil, marcado por encruzilhadas e retornos. Para desvencilhar-se de seu falso destino – aquele tramado pelos pretendentes de sua mãe, não pelos deuses – ele

precisava ser corajoso e dotado de prudência. Não obstante as adversidades, suas decisões (mesmo aquelas referentes a seguir a deusa protetora) determinaram para ele um futuro de paz e prosperidade ao lado de sua família. Todavia, se ele tivesse ficado em Ítaca, haveria de ter se conformado em ver todos os seus bens desperdiçados pelos pretendentes; se sáísse numa nau para buscar informações sobre o pai desaparecido, talvez encontrasse respostas para problemas ainda maiores que viria a enfrentar, mas também a certeza da vitória no retorno.

Com coragem e determinação, Telêmaco seguiu a deusa como uma torrente violenta, e o objetivo de sua viagem foi conquistado.⁹² A certeza de que a deusa ia à frente de sua missão pôde guiar o rapaz em todos os seus dias atribulados. Evidentemente ele teve de enfrentar o temor, a ridicularização e a oposição. Mas teve também a coragem de discordar do consenso geral (os itacences degradando sua propriedade e pensando que ele era ainda uma criança) e manteve seus princípios indo a Pilos e Esparta em busca das informações de que precisava.

Ao voltar para casa depois de sua viagem, a deusa também lhe mostra, na imagem do pai finalmente retornado, a grande tarefa que os dois precisariam empreender, juntos, para recuperar também sua *timé* diante da comunidade itacense. Porém, o príncipe esmorece diante da impossibilidade de tais feitos. A respeito da punição dos pretendentes, quando já acompanhado de seu pai, o belo diálogo entre pai e filho na casa de Eumeu nos dá uma idéia mais clara a respeito da iluminação da deusa, para o sucesso efetivo do empreendimento dos heróis. O jovem, atemorizado, ao saber dos planos de Odisseu, hesita:

Não seria possível dois homens combater contra
tantos valentes! (...)
Diz se consegues pensar em algum aliado,
que nos ajudasse a ambos de todo o coração.
(*Odisséia*, XVI: 244, 256-257)

Ao que o pai lhe responde, confiante:

‘Então dir-te-ei: e tu presta atenção e ouve.
Considera também se para nós dois serão
suficientes

⁹² Concede que Telêmaco e eu próprio regressemos, com tudo para o que viemos cumprido, na escura nau veloz. Assimorando, assegurou ela própria que tudo se cumprisse. (*Odisséia*, III: 62-63)

Atena e Zeus pai, ou se me deverei lembrar de outro aliado.’
(*Odisséia* XVI: 258-261)

Então, como que revigorado pelas palavras de seu pai, Telêmaco não duvida de que a empreitada deles será vitoriosa.

A ele deu resposta o prudente Telêmaco:
‘Excelentes são esses dois aliados, que tu referes:
mas é nas nuvens mais excelsas que têm seu assento;
e regem os outros homens, assim como os deuses imortais. (*Odisséia*, XVI: 262-265)

A este ponto, segundo Halliwell (2011, p. 1), “Telêmaco foi investido de força e coragem”. A coragem para agir, e não a concessão ao erro (*kakotés*) recebeu o sorriso da aprovação de Athena na transformação do menino em homem. Telêmaco, com a grande deusa por guia, lembrou-se de que todos os homens têm seus medos, mas aqueles que enfrentam o temor com excelência também são corajosos.

Vislumbremos, então, a partir de agora, a primeira imagem que a tessitura das linhas começa a formar no tapete. A figura da deusa Athena será agora entretecida em todo o seu resplendor. O canto superior direito do tapete representa a importância que esta divindade teve, para toda a história da Antiguidade grega – inclusive na época Clássica, onde foi erigido, em 438 a. C., seu mais famoso templo, o *Pártenon*, projetado por Fídias e Calícrates, na capital Atenas.

A deusa retratada na tapeçaria terá as feições, o talhe, o porte e a majestade daquela estátua projetada à época, e que se chamava Atena Pártenos (há muito desaparecida). A linha furta-cor tomará as tonalidades do azul turquesa e do azul-celeste para desenhar as vestes finamente lavradas de uma divindade. Os olhos são perspicazes e inteligentes, verde-acinzentados como um mar tempestuoso, e os cabelos loiros estão delicadamente presos para trás em um coque, onde o capacete ateniense de batalha lhe emoldura as feições majestosas e confiantes da face. O braço esquerdo projeta-se em posição de defesa e porta a terrificante Égide (o escudo dado a ela por Zeus), em tons de prata. O braço direito, nivelado ao alto, segura uma lamparina dourada de maviosa luminescência, sobre a cabeça da próxima figura, à sua direita (mas à esquerda de quem observa), que será a imagem do jovem Telêmaco.

A luz que irradia da imagem é tecida em tons que variam entre o amarelo ouro e o rosa esmaecido, em tonalidades de luz que projetam, sobre os outros personagens, uma tênue luminosidade, semelhante à dos raios matutinos da aurora. No alto, à esquerda (na perspectiva do observador, mas à direita da deusa), pode-se observar o vôo de uma coruja branca, de olhos perspicazes. A cena completa terá como fundo as folhas verdes da oliveira (símbolo máximo da prosperidade, na Grécia) – é a árvore que a própria deusa teceu, coroando as cenas de uma vencedora, na tapeçaria que tramou para a disputa contra a moça tecelã, Aracne.

Será de Telêmaco a próxima imagem a ser arrematada na tapeçaria, logo ao lado esquerdo da deusa (para quem vê), simbolizando, sobretudo, que ele foi seu aprendiz.

4.1.1 Telêmaco: o amadurecimento do jovem príncipe

“A ele deu resposta o prudente Telêmaco,
já mais corajoso: pois Atena lhe insuflara coragem
no coração,
para que inquirisse a respeito do pai desaparecido
de modo a que granjeasse fama honrosa entre os
homens.” (*Odisséia*, III: 75-78)

A figura antitética do rebelde Aquiles é Telêmaco, cuja educação o poeta nos descreve no início da *Odisséia*. Aquiles é portador da *hybris* e, em sua cólera, não faz caso dos ensinamentos de seu mestre, o ancião Fênix. Telêmaco, todavia, presta atenção às advertências da deusa – “é que as palavras de Mentos dizem-lhe as mesmas coisas que lhe aconselham as vozes de seu próprio coração. Telêmaco é o protótipo do jovem dócil, a quem o conselho de um amigo experiente, aceito com gosto, conduz à ação e à glória” (JAEGER, 2010, p. 53).

Telêmaco é o personagem principal dos quatro primeiros cantos da *Odisséia*, os quais foram chamados de *Telemaquia*. Sabemos, pela descrição dada na trama, que Odisseu deixou a mulher com um filho recém-nascido⁹³ ao partir para a Guerra de Tróia, e que a história se passa mais ou menos vinte anos após este episódio.

⁹³ (*Odisséia*, IV: 112, 144)

Filho amado de Ulisses e de Penélope, ele era alto e belo, em tudo semelhante ao pai, inclusive na expressão dos olhos⁹⁴. Como era filho único, ele era amado e muito querido por sua mãe, sendo também de conduta irrepreensível para com ela e para com os criados da casa.

Por ser descendente de Laertes e Odisseu, era considerado de nobre linhagem⁹⁵ e de sangue real⁹⁶. Como herói, ele também era um semelhante aos deuses, isto é, dotado de força sagrada. Era semelhante à linhagem de Zeus soberano, uma pessoa idônea, abençoada por Zeus. Era alguém que desfrutava da companhia dos deuses por seu guia, pois foi estimado, salvo-guardado, protegido e amado por Athena.

Podemos inferir também, por meio dos adjetivos e aspectos físicos que Homero lhe confere, quais eram as características e atributos deste jovem quase na fase adulta. É usado o epíteto “prudente Telêmaco” dezesseis vezes nos primeiros quatro cantos, do que se pode concluir que a “prudência” é um de seus atributos mais fortes. No entanto, ele também é audacioso, temperante – nem covarde, nem vil, mas corajoso – inteligente, amigo, valente, cauteloso, fogoso e dotado de força.

Na arte do bem falar, ele é excelente, após seu amadurecimento guiado pela deusa da Sabedoria⁹⁷, pois no espírito reflete com cuidado para ser um excelso orador, magnânimo e divino, que fala com prudência.

⁹⁴ Mas agora diz-me tu, falando sem rodeios,
se, alto como és, na verdade és filho de Ulisses.
Muito a ele te assemelhas no desenho da cabeça,
na beleza dos olhos. (I: 206-209)

⁹⁵ Rei de Ítaca, pela linhagem do pai (I: 386-387)

⁹⁶ A ele respondeu a deusa, Atena de olhos esverdeados:
“Não foi anônima a linhagem que os deuses te concederam,
pois, tal como és, Penélope te deu a luz. (I: 221-223)

⁹⁷ Tendo assim falado, partiu a deusa de olhos esverdeados,
voando como uma ave para o céu; no coração de Telêmaco
inspirara força e coragem; e fê-lo pensar no pai,
mais ainda do que antes. E ele apercebeu-se em seu espírito
e no coração sentiu espanto: soube que ela era um deus.
E logo se dirigiu para junto dos pretendentes, um homem divino. (*Odisséia*, I:
319-324)

Sobre o processo formativo do jovem, Jaeger (2010, p. 55) relembra-nos que, a princípio, Telêmaco é alguém despreparado e desamparado em face da inclemência dos pretendentes de sua mãe. Assiste com resignação e não tem forças para agir perante a conduta insolente deles. É um rapaz dócil, “incapaz de renegar a sua distinção congênita perante os verdugos de sua casa, e muito menos de manter energeticamente seus direitos”.

De acordo com Knox (2011, p. 75), Telêmaco atingiu a idade da maturidade sem a correção e o apoio de um pai e esta lhe é uma ausência dolorosa. “Telêmaco foi criado por mulheres, Euricléia e Penélope, e era quase inevitável que sua natural revolta adolescente se dirigisse contra sua mãe”.

Para Petropoulos (2011, p. 77), em Homero, a conexão com um modelo paterno que faria com que Telêmaco deixasse de ser criança e passasse a ser homem, é rompida por causa do afastamento de Odisseu de sua casa, na ilha de Ítaca, por longos vinte anos.

Quem poderia ser o paradigma de um homem dotado de *areté* para servir de modelo ao jovem príncipe? “Laertes, uma escolha óbvia, vive em um exílio auto-imposto, e não está disponível. Autólicos, seu bisavô materno, que poderia institucionalmente ter sido o melhor substituto, está desaparecido ou morto” (*idem*).

Poderia ser Antínoo, o chefe dos pretendentes à mão de sua mãe, aquele que, por imposição, governa a casa de Penélope. Porém, não necessariamente este quer assumir ou importa-se com a educação do jovem – o desenvolvimento de sua *areté* e *kléos* como pertencente a uma estirpe de nobreza. Desta forma, ainda de acordo com Petropoulos,

Faute de mieux the only person who can educate the prince in the ways of κλέος is Athena in her successive capacities as ‘Mentes’ and ‘Mentor’. She serves the educational role of Phoinix, the surrogate father of the infant Achilles, who later accompanies him to Troy. Even at Troy the young Achilles is still a ‘child’—not biologically but developmentally, in respect of war (πόλεμος) and deliberation (ἀγοραί). (...) Education, glancingly alluded to in the *Iliad*, looms large in the *Odyssey*. (...) I will go one step further than ancient and modern scholars by arguing that the *Telemachy* was modeled on a recognizable

standard component of aristocratic education.
(PETROPOULOS, 2011, p. 77)⁹⁸

Concordando com o autor, pode-se inferir que a (auto) formação do homem de nobre estirpe é tecida com maior propriedade a partir da *Telemachia*. Jaeger (2010, p. 54), por sua vez, diria que só é possível para nós compreendermos este componente educativo no poema, se girarmos novamente nosso caleidoscópio para uma imagem à luz de sua própria época, que “fosse capaz de sentir como atual a situação daquele jovem e participar intensamente dos seus problemas pedagógicos, e de tal modo constituída que pudesse dar livre curso à elaboração daquelas idéias” – e ele chamará os quatro primeiros cantos da *Odisséia* de *Telemachou Paidéia*⁹⁹ (a formação de Telêmaco).

⁹⁸ “Por falta de meios, a única pessoa que pode educar o príncipe nos caminhos de *Kléos* (glória) é Athena em suas sucessivas capacidades como ‘Mentes’ e ‘Mentor’. Ela cumpre o papel educacional que teve Fênix, o ‘pai’ ou educador do infante Aquiles, que depois o acompanha até Tróia. Até mesmo em Tróia o jovem Aquiles é ainda uma ‘criança’ – não biologicamente, mas mentalmente em relação à guerra (*pólemos*) e à deliberação (*ágorai*). A educação, vista de relance na *Ilíada*, entretece-se amplamente na *Odisséia*. (...) Eu irei um passo mais adiante que os antigos e os modernos, argumentando que a *Telemachia* estava modelada em um reconhecível padrão da educação aristocrática”.

⁹⁹ “Não faltou nenhum traço essencial nesta *Telemachou Paidéia*: nem os conselhos de um velho amigo experiente; nem o influxo delicado e sensível da mãe temerosa e cheia de cuidados pelo seu filho único (e não será conveniente consultá-la no momento decisivo, porque seria muito mais capaz de, com seus temores, refrear o filho, por longo tempo mimado, do que compreender-lhe a súbita elevação); nena imagem-modelo do pai cedo perdido, a qual atua como fator capital; nem a viagem pelo estrangeiro a cortes amigas onde trava conhecimento com novos homens e faz novas relações; nem o conselho encorajador e a confiança benévola de homens importantes que o auxiliam e entre os quais acha novos amigos e benfeitores; nem, finalmente, a providência protetora de uma força divina que lhe aplanar o caminho, lhe estende bondosamente a mão e não permite que ele sucumba aos perigos. É com a mais calorosa simpatia que o poeta pinta a confusão íntima de Telêmaco quando este, educado na simplicidade da nobreza rural, é recebido numa pequena ilha como hóspede de grandes senhores e entra pela primeira vez no grande mundo para ele desconhecido. É no interesse que todos, onde quer que ele vá, lhe demonstram vê-se bem que nem nas mais difíceis e inesperadas situações os benefícios de seus bons costumes e de sua educação abandonam o jovem inexperiente, e que o nome de seu pai lhe aplanar o caminho.” (JAEGER, 2010, p. 57)

De acordo com Aubreton (1956, p. 211), “se Atena aparece a Telêmaco, é para ensinar-lhe a determinação, a coragem e também para pôr um fim à sua vida de menino e introduzi-lo na vida de homem”. Assim, conforme já visto anteriormente, a formação de Telêmaco dá-se por meio da iluminação da deusa. Quando viaja a Pilos e Esparta, Telêmaco parte de casa acreditando que seu propósito primordial é o de obter informações sobre seu pai.

Contudo, Athena não se interessa tanto por esta busca, que, por si só, seria infrutífera para Telêmaco. A verdadeira razão que a deusa tem em mente, ainda segundo Aubreton, é fazer com que o príncipe trave conhecimento com os heróis troianos, dando-lhe tempo para escapar de seus inimigos, e, de conseqüência, esticando o prazo dado a Penélope.

Há mais. O poeta tinha mais em mente, tramando com complexidade e destreza os fios em suas divinas mãos, para tecer a imagem de Telêmaco: o despertar da adolescência, a consciência que o jovem príncipe toma de sua personalidade, bem como dos fatos que se passam a seu redor – e tudo está enlaçado com engenhosidade na ação da deusa que preside esta iniciação, e até estimula-a.

Também para Nausícaa – a jovem princesa da corte dos feáceos – o processo de amadurecimento da menina em mulher é iluminação da deusa, segundo Aubreton (1956, p. 211): “na véspera, Nausícaa era uma criança; a deusa falou em seu coração: ela tornou-se mulher e tudo lhe pareceu diferente”¹⁰⁰. Mulheres e homens excelentes, assim como o foram Nausícaa e Telêmaco, possuem uma calma dignidade e força interior e têm confiança em si próprios, porque vivem uma vida de ações na medida certa.

¹⁰⁰ “Era uma jovem da idade de Nausíca, que lhe deleitava o coração. Sob esta forma falou Atena de olhos esverdeados: ‘Nausíca, como teve tua mãe uma filha tão distraída? Tuas roupas resplandecentes estão por aí sem serem tratadas. Porém está próximo o teu casamento: nesse dia não serás só tu a precisar de estar bem vestida, mas os que te acompanham. É por coisas como estas que se espalha entre os homens a boa fama, que vem dar alegria a teu pai e a tua excelsa mãe. Vamos pois lavar a roupa, assim que surgir a Aurora. Irei contigo para te ajudar, para que trates rapidamente da roupa: é que não permanecerás virgem por muito tempo. Já nesta terra são teus pretendentes os mais nobres de todos os Feácios (raça de onde provém tua própria linhagem)’.” (*Odisséia*, VI: 23-35)

Dando continuidade à tapeçaria que procuro construir com os referenciais desta pesquisa, podemos agora contemplar a próxima imagem, que se coloca à esquerda da deusa: é a figura do jovem príncipe Telêmaco. Esta foi tramada para apresentar feições impressionantes: um rosto adolescente, um porte alto e de belo talhe, um olhar que denota tanto a curiosidade do aprendiz constante, quanto a timidez da ingenuidade. Ele está vestido com um manto de tonalidade crua, que representa o que há de mais autêntico também em sua personalidade. Seus cabelos, de coloração castanho-amendoada, são emoldurados por uma fina coroa trançada com folhas e ramos de oliveira. Sua postura parece ser a de quem contempla e escuta atentamente, com atitude de reverência, à figura da deusa Athena, imediatamente ao seu lado esquerdo.

4.2 PENÉLOPE: SOBRE A *ARETÉ* FEMININA

“Pela saudade de Ulisses se me derrete o coração.
Os pretendentes insistem nas bodas, mas eu ato
um fio
de mentiras. Primeiro um deus me pôs no espírito
a idéia
da veste; e coloquei nos aposentos um grande tear
para tecer,
amplo, mas de teia fina.” (*Odisséia*, XIX: 136-
140)

A próxima imagem a ser tecida, pois, será a da rainha Penélope. É preciso também dizer aqui uma palavra sobre a importância dos elementos femininos na velha cultura aristocrática. De acordo com Jaeger (2010, p. 46), a *areté* própria da mulher é a formosura. Isto é tão evidente como a valorização do homem pelos seus méritos corporais e espirituais.

Não se pode saber como a poesia épica foi capaz de mobilizar, de forma tão eficaz e sutil, a compreensão das emoções que impelem homens e mulheres a se unir e a se separar. “Mas essa identificação com o coração humano, sobretudo o feminino, se faz presente não apenas nas cenas que se passam em Ítaca, mas em todo o poema” (KNOX, 2011, p. 85). Há, aqui, uma infinita diversidade da barganha emocional entre homens e mulheres.

Na poesia homérica, a educação do herói, que na juventude será conduzida pela deusa da Sabedoria, perpassará, na sua infância e ao

longo de todo o caminho da (auto) formação, pelas mãos de outras mulheres, mortais e divinas. Portanto, a análise da *areté* feminina contribui para o entendimento da *areté* masculina, sendo que a influência das mulheres inspira o processo (auto) formativo tanto de Telêmaco quanto do próprio Odisseu.

A *Odisséia* nos apresenta um mundo relativamente mergulhado numa atmosfera de paz, segundo Knox (2011, p. 72), pois já superou, de certa forma, as cenas dos campos de batalha descritas na *Iliada*: “uma paz sólida e estável em Pilos e Esparta, uma paz turbulenta e ameaçada em Ítaca e, nos perigos e nas tentações das viagens de Ulisses, intervalos de paz – sedutoramente tranqüilos com Circe¹⁰¹, opressivos com Calipso¹⁰² e benéficos em Esquéria¹⁰³”. E, quase por toda a parte nesse mundo pacífico, as mulheres, humanas e divinas, têm papéis importantes – são elas a participarem da sutil e intrincada teia dos fios. As vozes femininas sempre se fazem ouvir, a intervalos freqüentes e, por vezes, demoradamente, neste poema: elas cantam, enquanto tecem.

Esta valorização da excelência feminina será mantida praticamente intacta também na Idade Média, com o ideal cavalheiresco cortesia de honra à virtude das mulheres. É um ideal de beleza que, ainda de acordo com Jaeger (2010, p. 46), não surge apenas como objeto de solicitação erótica do homem (como Helena, entre Páris e Menelau, na Guerra de Tróia, ou a disputa dos pretendentes pela mão de Penélope), mas também na sua firme posição social e jurídica como dona de casa.

¹⁰¹ “Enquanto isso, no seu palácio, Circe banhara com gentileza os demais companheiros e ungira-os com azeite; vestira-os com túnicas e capas de lã. (...) E todos os dias até perfazer um ano ali ficamos, comendo carne em abundância e bebendo vinho suave.” (*Odisséia* X: 449-467)

¹⁰² “Encontrou-o sentado na praia, os olhos nunca enxutos de lágrimas; gastara-lhe a doçura de estar vivo, chorando pelo retorno. E já nem a ninfa lhe agradava. Por obrigação ele dormia de noite ao lado dela nas côncavas grutas: era ela, não ele, que assim o queria.” (*Odisséia*, V: 151-155)

¹⁰³ “(...) Quanto aos outros – vós, reis, detentores de cetro – vinde agora ao meu belo palácio, para que mostremos ao estrangeiro a nossa estima.” (*Odisséia* VIII: 41-43)

A mulher é honrada, desta forma, porque, “numa raça orgulhosa de cavalheiros, a mulher pode ser mãe de uma geração ilustre. Ela é a mantenedora e guardiã dos mais altos costumes e tradições” (JAEGER, 2010, p. 47). E sua dignidade espiritual influencia também o comportamento dos homens.

Dentre todas as mulheres da *Odisséia*, sobressai-se Penélope – e ela será a próxima imagem a ser tecida na tapeçaria, um pouco acima e à esquerda de seu filho, quase ao centro da cena. Ela é a personificação da esposa fiel que, a cada dia, desmancha a mortalha que diz estar costurando para o sogro, na esperança de livrar-se dos constantes galanteios dos homens da cidade, tendo que escolher um deles para ocupar o lugar do amado Odisseu. A rainha, apesar de “desamparada e desvalida, move-se entre o tropel dos atrevidos pretendentes com uma segurança que revela a sua convicção de que será tratada com o respeito devido à sua pessoa e à sua condição de mulher” (JAEGER, 2010, p. 47). O episódio mais famoso ao seu respeito é a estratégia inteligente da destrama do tear¹⁰⁴.

Para Jaeger (2010, p. 46), “as virtudes [de Penélope] são, a este respeito, o sentido da modéstia e o desembaraço no governo do lar” e na primeira educação de Telêmaco. O autor continua, dizendo que “Penélope é muito honrada pela sua moralidade rígida e virtudes caseiras” (*idem*).

A cortesia com que os senhores tratam as mulheres é fruto de uma elevada educação. Mesmo neste episódio, em que os itacenses não respeitam a propriedade familiar de Odisseu, pode-se observar que a vontade de Penélope como mulher é objeto de cortesia por parte dos pretendentes. Em nenhum momento, durante o desenrolar da trama, eles ultrapassam o limite estabelecido por ela como matriarca da família, nem para forçá-la a casar-se, nem para fazer mal ao filho, Telêmaco, dentro da casa deles.

Penélope personifica todos os atributos de uma mulher de nobre estirpe. Ela é a filha bem amada de Icário, esposa amada e mulher fiel de Odisseu, que o espera após vinte longos anos de separação. Ela é a querida mãe que deu à luz Telêmaco e o criou – uma mãe irrepreensível, senhora e rainha de Ítaca.

Quanto à sua beleza física, Penélope é descrita como mulher divina, tão bela quanto Calipso, de lindo rosto. Apesar de ser mortal, ela é uma mulher surpreendente, pois possui uma excelência de caráter que ninguém possui e que lhe é própria. Nos afazeres domésticos,

¹⁰⁴ (*Odisséia*, XIX: 136-161)

especialmente naqueles que envolvem as técnicas de tessitura, ela é conhecedora de belos labores. Além disso, ela é sensata, astuciosa como o marido e corajosa.

Penélope é uma ativa e determinada energia em sua própria história. Ela rompe criativamente com as normas do mundo épico, mesmo que esteja mergulhada em uma estrutura social que restringe e desafia sua autonomia como indivíduo. O arbítrio de Penélope, no ponto de vista de Felson (1994, p. 1) é construído por um número considerável de estratégias poéticas. Em termos de narrativa, o poeta coloca esta personagem ao longo de concorrentes e desalinhadas trajetórias, até o momento da maturidade de Telêmaco, quando ela chega a uma encruzilhada, onde deve escolher um caminho ou outro.

Em face de sua escolha dúplice - casar-se novamente com o melhor homem nobre de Ítaca, um de seus pretendentes, ou continuar esperando pelo retorno de Odisseu – ela simplesmente adia o casamento, sem desmerecê-lo. Neste contexto, ainda de acordo com Felson (1994, p. 1), sua *métis* (inteligência perspicaz) propõe uma solução impossível ao problema que acomoda as duas escolhas possíveis. Sua decisão de continuar com as duas situações, no entanto, impõe aos pretendentes uma tarefa que não só adia, mas anula a possibilidade de um novo casamento. Ao mesmo tempo em que arduamente ganha tempo, Penélope possibilita ao marido provar sua identidade no retorno, ao usar seu próprio arco e reclamar por si mesmo a legitimidade do casamento¹⁰⁵.

De acordo com Knox (2011, p. 83), a trama e o desmanche do tear, quando não pôde mais ser levada adiante, deu lugar à outra estratégia:

A jogada surpreendente de Penélope parece mais uma contra-ofensiva do que uma rendição. Ela contou a Ulisses que após seu trabalho na mortalha de Laertes ter sido desmascarado como fraude, não conseguiu pensar em outra maneira de fugir ao casamento, nem encontrar outro ‘estratagema’. A palavra assim traduzida é *mêtis*; é a palavra que caracteriza Ulisses – ele é

¹⁰⁵ “São homens fracos que fazem a corte à mulher de um homem

Irrepreensível; nem são capazes de armar o arco polido.

Mas um outro, um mendigo que ali chegou nas suas errâncias,

Facilmente armou o arco, e fez passar a seta através do ferro.” (*Odisséia*, XXI: 325-329)

polumêtis, um homem de muitas estratégias. Penélope possui a mesma natureza que seu marido, uma companheira respeitável – e adversária. Como demonstra pela *mêtis* que mobiliza contra ele, antes de aceitá-lo completamente como seu marido (...), insistindo em testar o conhecimento dele dos ‘sinais escondidos’. (KNOX, 2011, p. 83)

E então, na longa conversa que teve durante a noite com o “estrangeiro”, Penélope expõe eloqüentemente os motivos pelos quais precisa decidir-se sobre o casamento naquele exato momento – a pressão dos seus pais e a do filho, agravadas pela ameaça da vida do rapaz. Mas o que lhes propõe não é uma ‘capitulação’ e sim uma solução arguta: o jogo proposto aos pretendentes, que consistia no lançamento certo de uma única flecha por entre o furo superior dos cabos de vários machados enfileirados na vertical, perícia que somente Odisseu tinha atingido até aquele momento¹⁰⁶. E, de acordo com Lourenço (2011, p. 103), há ainda outro episódio, possivelmente mais comovente – o do esperado reconhecimento entre marido e mulher – que também demonstra sua inteligência astuta, misturada a uma sensatez delicada¹⁰⁷.

A imagem de Penélope ocupará, de forma sutilmente implícita, o centro da tapeçaria, um pouco acima da figura de Telêmaco. Ela está sentada em seu tear, com a postura ligeiramente voltada para a direita, e, com mãos ágeis e belas, segura o fuso com os fios. O tear é feito de peças de madeira (este sim, colocado propositalmente na centralidade da cena) de construção simples – aqui não há nada da suntuosidade explicitada na roca dourada de Helena, em Esparta – mas é de feito

¹⁰⁶ “Mas agora, ó pretendentes, tendes o prêmio à vossa frente. Estabeleço como certame o arco do divino Ulisses: quem com mais facilidade armar o arco nas mãos e fizer passar a seta pelo meio dos doze machados, a esse eu segurei, e deixarei esta casa da minha vida de casada.” (*Odisséia*, XXI: 73-78)

¹⁰⁷ “Assim te nomeio o sinal notável. Mas não sei, ó mulher, se a minha cama ainda está no lugar onde estava, ou se alguém a levou, cortando o tronco da oliveira.’ Assim falou; e enfraqueceram-se os joelhos e o coração de Penélope, ao reconhecer os sinais que indicara Ulisses. Rompendo em lágrimas, correu para o marido: em torno dele atirou os braços e beijou-lhe a cabeça.” (*Odisséia*, XXIII: 202-207)

esmerado e impressivo; e a tapeçaria que se vê sendo tecida, presa às barras de urdidura, também possui uma tonalidade crua e autêntica. O olhar misterioso de Penélope está completamente absorto na contemplação de seu filho. As mãos estão ocupadas, o que confere a seu porte também algo de determinação e sensatez. Seu vestido foi trançado com a coloração purpúrea dos fios móveis, o que passa-nos a impressão de uma majestade paradoxalmente sutil e graciosa.

Se o destino de Odisseu foi “fiado à nascença por mãos terríveis”, é fato que ele precisava, para atingir *nostos* e *kléos*, voltar para sua terra natal e para o seio da família. Porém, embora a súplica de Athena perante o Concílio dos deuses o tenha colocado novamente em seu curso de ação¹⁰⁸, a cólera de Poseidon, que atrasou e pôs obstáculos ao seu percurso¹⁰⁹, fez também com que outras mãos (humanas e divinas) tecessem parte de sua história.

Calipso e Circe, já mencionadas anteriormente, foram essenciais neste processo. Falta ainda uma terceira mão “a tramar”. Como seria Odisseu, afinal, se não tivesse voltado para os braços da saudosa esposa – permanecendo em Ogígia, Eéa ou Esquéria?

Estas mãos, pois, aparecerão posteriormente no desenho da trama, fazendo parte da cena ao canto inferior esquerdo. São braços que se estendem, mas não alcançam o objetivo final – a figura do divino Odisseu – mãos delicadamente femininas que tentam tocar desesperadamente a orla de suas vestes. Foram trançadas sob um fundo de tonalidade escura, cuja impressão estética é a de um sonho em *sfumato*; a claridade do contraste das mãos não atenua esta impressão. Estão distantes, como que envoltas em névoa – não alteram a singularidade da cena, mas fizeram parte de outros enlaces.

A terceira destas mãos, pois, é a da graciosa princesa Nausícaa¹¹⁰ – uma aprendiz de tecelã. Segundo Jaeger (2010, p. 48), “a mais profunda ternura e o íntimo refinamento dos sentimentos de um homem, que o destino põe diante de uma mulher, manifestam-se no maravilhoso

¹⁰⁸ “Mas arde-me o espírito pelo fogo o Ulisses, esse desgraçado, que longe dos amigos se atormenta numa ilha rodeada de ondas no umbigo do mar.” (*Odisséia*, I: 48-50)

¹⁰⁹ “Desde esse dia Posêidon, o deus que faz tremer a terra, embora sem matar Ulisses, fá-lo vagar para longe da pátria.” (*Odisséia* I: 74-75)

¹¹⁰ “Nunca comos olhos vi outra criatura mortal como tu, homem ou mulher: é reverência que sinto quando olho para ti.” (*Odisséia*, VI: 160-161)

diálogo de Ulisses e Nausícaa”. Neste episódio¹¹¹, tem-se a ousadia inocente da jovem e nobre mulher, que abriga um estrangeiro contrariando a razão, e o respeito honroso do homem maduro à condição de feminilidade da princesa – diz-se que as servas fugiram durante a cena, pois Odisseu, um náufrago, assemelhava-se fisicamente a um leão. Mas Nausícaa não hesitou em ajudar-lhe. Em uma sociedade guerreira, rudemente masculina e violenta, a cena transmite uma terna civilização proveniente do influxo educador da mulher.

Areté, excelência, no caso das mulheres, também diz respeito a um padrão de comportamento com base em valores elevados combinado à graciosa beleza física e à virtude, uma força que resulta do acúmulo de pequenas e bondosas ações, mas também é acrescentado pela valorização de seu papel social como esposa e mãe.

Nausícaa, assim como o filho de Odisseu, estava sendo preparada para ocupar seu lugar no contexto da *polis* e o fez de modo excelente – daí deriva sua virtude. Princesa e Príncipe somente poderiam constituir-se como tal, porém, por meio da iluminação divina. “É na mais alta, íntima e pessoal relação do herói com a sua deusa Palas Atena, a qual o guia nas suas andanças e jamais o abandona, que o poder espiritual da mulher como inspiradora e guia acha a sua expressão mais bela” (JAEGER, 2010, p. 48).

Tanto mãos divinas quanto humanas, mas sempre e somente mãos femininas, participam da costura dos fios – com a exceção do grande artífice, Homero, que, com a sua “sabedoria poética”, preside do alto toda a tessitura.

Mas, afinal, se nos fosse dada “pelos deuses” a oportunidade de contemplarmos a “tapeçaria” da História humana, será que escutaríamos mais os ecos surdos dos arcos e o ranger das espadas da Guerra de Tróia, ou o som formador de caráter das cantigas de ninar de Euricléia e Penélope? Na canção das Musas, sentiríamos mais o impacto dos grandes armistícios realizados pelos melhores heróis – incluindo o *dolo*

¹¹¹ Assim falando, saiu dos arvoredos o divino Ulisses. (...)

Saiu como um leão criado na montanha, confiante na sua pujança (...).

Mas aos olhos [das donzelas], horrível era o seu aspecto, empastado de sal; e fugiram todas, cada uma para seu lado, ao longo das dunas.

Só a filha de Alcino permaneceu: pois em seu peito

pusera Atena a coragem; dos seus membros tirara o receio.

Estacou diante dele. E Ulisses refletiu se haveria de endereçar

súplicas à donzela de lindo rosto, agarrando-lhe os joelhos,

ou se deveria antes ficar onde estava e suplicar-lhe com doces palavras.

(*Odisséia*, VI: 127-144)

ardiloso do cavalo infiltrado em muros alheios – ou a pacificação efetuada pelas mulheres no palácio dos feácios e dos itacenses, nos lares e nas escolas? Dar-se-ia que, ao nos distanciarmos dos fios intrincados para contemplarmos a totalidade da cena, o que aconteceu nos berços e nas cozinhas poderia provar-se mais determinante para a formação de homens e mulheres do que as deliberações políticas nas assembléias da polis?

4.3 ODISSEU: QUANDO AS MUITAS FACES PERMITEM DIFERENTES COMPOSIÇÕES

“Porque és facundo, arguto e prudente. Com que facilidade
outro homem, regressando depois de ter andado
perdido,
se teria precipitado para o palácio, para ver
mulher e filhos!” (*Odisséia*, XIII: 331-334)

A última imagem a ser finamente entretecida na tapeçaria é a de Ulisses. Mesti (2008, p. 22) diria que esta imagem “se associa a um ideal de homem que não é a de um guerreiro a ser imitado, mas a de um poeta (*aedo*) que ensina. Ulisses se aproxima de um educador que reconstrói um exemplo paradigmático de homem” – seria este um autorretrato do próprio Homero?

Uma análise simples, mas acurada, dos atributos alistados por Homero, para descrever o caráter de Odisseu (utilizando-se apenas dos cantos de I a VI e do canto XIII), poderia ser resumida ao epíteto *πολύτροπος* (*polytropos*), o de muitas faces.

Odisseu é, segundo Goldhill (1991, p. 2), um modelo paradigmático único, um indivíduo que representa a totalidade dos heróis na Grécia Antiga. A reintegração dele à sua sociedade é, primeiramente, um retorno à humanidade em seu sentido mais amplo – uma paradigmática representação da reafirmação de um homem de sua identidade social. ἄνδρα, *andra*, 'homem': o que deverá ser reconhecido nesta primeira palavra da *Odisséia*? A tradução do termo é generalizável, e poderia ser tanto ‘o homem’ quanto ‘um homem’, ou simplesmente ‘homem’: alguém adulto, do sexo masculino.

Mas, de acordo com Goldhill (1991, p. 3), o substantivo *andra* é imediatamente qualificado pelo epíteto *polútropon*, ‘o de muitas faces’. A ambigüidade deste termo tem sido debatida desde a antiguidade.

Polytropos é o primeiro de uma série de epítetos que indicam as principais características de Odisseu: versatilidade, multiplicidade de viagens, recursos, truques, histórias. Assim, o poema vai enfatizar em Odisseu muitas andanças, para ver muitos tipos de povos e sofrer muitas dores. *Polytropos*, "de muitas voltas", implica tanto "de muitos artificios" e "muitas viagens", mas também grande astúcia – o que lhe permite sobreviver às suas andanças.

No entanto, para seguir o pensamento do *rapsodo* ao compor esta personagem, quero descrever os "mil ardis" do herói. Quanto aos seus atributos, as suas muitas faces permitem diferentes composições de caráter. Ele é "de bons conselhos", pois sempre "reflete no coração e no espírito", "sabe usar doces palavras" e também "proferir discursos proveitosos". "Nem vil, nem falho de entendimento", é extremamente "inteligente", e "entendedor", mas possui também um "matizado pensamento", sendo "astucioso", "ousado", "de reflexão rápida" e "astuto". Com "mil ardis", ele consegue ser, ao mesmo tempo, "facundo, arguto e prudente", como também "teimoso", "urdidor de enganos", fazedor de "dolos e discursos mentirosos"¹¹², "sagaz" e "de muitos engenhos".

Mas também é descrito como "o melhor gênero de homem que jamais existiu", pois tinha um "amável coração" e era dotado de "grande firmeza", mas "nunca tratou mal homem algum". Era "esforçado", "corajoso" e "paciente", "cujo espírito supera o de qualquer outro homem". Enfim, era também "excelente", porque "dotado de toda a espécie de atributos".

Desde imorredouros tempos, sempre se tem projetado em Odisseu a essência do homem mediterrâneo, logo, por meio da cultura, este ideal se transpôs ao do homem Ocidental. No entanto, de acordo com Lourenço (2011, p. 97), "essa figura a quem nós atribuímos o *status* de homem grego por excelência nem sequer tem um nome grego: Ὀδυσσεύς (forma genitiva de Ὀδυσσεύς, segundo BAILLY, 1998, p. 1352), *Odysseus*, é uma das palavras gregas que, em seu íntimo, revelam uma origem não helênica".

O sucesso do herói em retornar da jornada sobre o mar "cor de vinho", precisa ser o sucesso também do retorno de sua condição de estrangeiro em rei, pois no decurso destes vinte anos de desaparecimento, seu *status* social foi reduzido a nada. Então, começa sua jornada sendo "ninguém" (como no episódio do gigante

¹¹² "A palavra grega *dolos* – para Ulisses uma segunda natureza – tanto pode ser empregada como enaltecimento como quanto ofensa." (KNOX, 2011, p. 55)

Polifemo¹¹³), depois estrangeiro¹¹⁴ e mendigo¹¹⁵, para que possa ganhar a confiança de seus iguais e provar sua honra. A interação do mendigo desconhecido com os pretendentes de Penélope revela que, ao contrário do que possa parecer, a despeito de sua exterior nobreza e riqueza, os homens de Ítaca que cortejam sua esposa são menos nobres do que ele.

A primeira palavra do poema (em grego) é *ἄνδρα*, *andra*, ‘homem’. Segundo Lourenço (2011, p. 96), “desde o primeiro verso somos convidados a nos identificar com o ‘homem astuto que muito sofreu’, a ver nele a própria consubstanciação da inteligência humana (aqui referida por meio da idéia de ‘astúcia’)” – a vocação do ser humano para o infinito sofrimento. O desenrolar da trama vai nos ligar ainda mais fortemente a esta figura que sofre, mas que também saboreia os prazeres de sua humanidade.

Trata-se, portanto, de um herói mais ‘humano’, mais próximo de nós, que alcançou, de fato, a mais perigosa de todas as terras – a sua própria. Tornar-nos quem precisamos ser é um empreendimento único e deveras arriscado, talvez o mais desconcertante de toda uma vida. Para sobreviver a esta última prova – reencontrar seu lugar no *oikos* familiar – ele terá de recorrer a todas as qualidades que o apontam como herói: a coragem e a habilidade marcial do guerreiro que foi em Tróia, assim como a prudência, a astuciosa duplicidade e a paciência que o levaram a salvo até este ponto do percurso.

Segundo Nagy (2009, p. 80), no momento em que finalmente retorna, o caráter de Odisseu está completo e adaptado à sua medida exata, isto é, ao principal papel que precisa desenvolver. Em suas muitas faces, ele é único: o modelo perfeito do homem de nobre estirpe que atingiu a completude de seus atributos. De acordo com o autor, o homem de “mil faces” pode ser “todas as coisas para todas as pessoas”.

¹¹³ “De dentro da gruta lhes deu resposta o forte Polifemo: ‘Ó amigos, Ninguém me mata pelo dolo e pela violência’.” (*Odisséia*, IX: 407-408)

¹¹⁴ “Assim falou; e todos louvara o estrangeiro e quiseram pô-lo no seu caminho, porque tão bem dosara as palavras.” (*Odisséia*, XIII: 47-48)

¹¹⁵ “ ‘Amigo, dá-me qualquer coisa. Pois aos meus olhos não pareces o mais vil dos Aqueus, mas o mais nobre: tens aspecto de rei.’ (...) Então lhe respondeu Antíno com essas palavras: (...) ‘Na verdade és um mendigo atrevido e desavergonhado.’” (*Odisséia*, XVII: 415-416, 445, 449-450)

Seu caráter multifacetado permite tanto o “mito” quanto a realidade da vida em si mesma.

A imagem de Odisseu, embora não esteja centralizada na tapeçaria, é a figura que mais se eleva em porte e feições. Esmeradamente tecido, Odisseu está em pé, logo atrás de Penélope, com o braço esquerdo envolvendo seus ombros em um abraço protetor. Na mão direita, erguida em ângulo reto, porta um centro régio, símbolo de sua condição de *basileu*. A coroa de folhas de oliveira que leva à cabeça possui uma linha finamente trabalhada em prata. Seu olhar projeta-se, com uma mistura de arguta inteligência e bondade, desafiadoramente para fora da cena, como se observasse seus espectadores. Traja um manto majestoso, feito com lã de seda em tons violeta e púrpura, entremeados por detalhes finamente lavrados em dourado. Seus cabelos loiros e encaracolados conferem a ele, combinados ao porte, talhe e feições, o título de o mais belo entre os homens. É o retrato perfeito do que o jovem filho se tornará no futuro.

4.4 O VALOR DO *ÓIKOS* FAMILIAR NA EDUCAÇÃO DO NOBRE

A mãe estava sentada à lareira na companhia das servas,
fiando lã, purpúrea como o mar; quanto ao pai.
Encontrou-o a sair para a assembléia. (*Odisséia*,
VI: 52-54)

A tapeçaria, agora completa, já é passível de contemplação. A cena está envolta por uma tênue atmosfera de luminescência, e representa a energia da esfera familiar em tempos de paz, energia esta que só é sentida por meio do canto e da poesia.

Segundo Aubreton (1956, p. 213), a *Odisséia* é o poema da vida familiar. “Canta as virtudes não só dos heróis na guerra, mas também dos heróis na vida cotidiana”. Em meio às provações, Odisseu só pensa no *nostos*; em sua solidão de vinte anos, Penélope permanece a esposa fiel e sensata – no dizer de Havelock (1996, p. 128), ela é um paradigma da administração adequada do lar – e, mesmo num ambiente em que Telêmaco é oprimido pela falta de *areté* dos pretendentes, o jovem mantém-se prudente e virtuoso. Ainda de acordo com Aubreton, o poema celebra a família: seus heróis, de fato, são o marido saudoso, a esposa fiel, e o filho irreprensível.

“Ao contrário da *Ilíada*, a *Odisséia* é um épico de base totalmente doméstica. À exceção das viagens – e, por vezes, mesmo nelas, estamos com os pés no chão” (KNOX, 2011, p. 61), e podemos ter uma visão clara da vida cotidiana da nobreza aristocrática que nele é descrita.

Para Goldhill (1991, p. 2), os limites e valores do *oikos* (casa) são mapeados pelas transições e transgressões da viagem de Odisseu, em que ele deixa para trás ambos os extremos: o da civilização, que experimentou entre os Feáceos, e também o da transgressão violenta e a das versões distorcidas da cultura humana, no ‘mar de monstros’. Tendo como protótipo educativo um herói que luta para recuperar o *oikos*, desordenado por sua longa ausência, o impulso normativo da *Odisséia* deverá ser descoberto não apenas na punição dos atos descorteses dos pretendentes, mas também na projeção e promoção das normas da cultura – uma articulação do lugar do homem na instituição fundamental do casamento.

Como Odisseu se esforça para reinstaurar as normas do *oikos*, ele se comprova o único homem capaz de vencer a luta – e este status paradigmático ambivalente informa, segundo Goldhill (1991, p. 4), a narrativa de um *nostos* (regresso). Assim, para que ele possa ser reconhecido, deve reafirmar seu papel primordial como chefe do *oikos* e rei. O *nostos* não é completo sem o seu reconhecimento.

Para esta época, na sociedade grega, o casamento como instituição social era enaltecido na honra do *basileu* perante sua própria comunidade. Assim é que vemos, por exemplo, embora com críticas por ter abandonado o lar no episódio de Tróia, a rainha Helena aparecendo ao lado do Magnânimo Menelau, rei de Esparta, e por ele sendo exaltada e louvada – o mesmo acontece com Areta, sendo elogiada por seu marido, Alcino, em Esquéria.

A beleza de Helena e a suntuosidade de seu tear fazem parte do que é o cerne da *timê* de Menelau como *basileu* – sem sua esposa “divina entre as mulheres”, ele não poderia ser honrado como governante e não haveria uma sua história a ser contada – especialmente porque o pano de fundo da visita de Telêmaco à sua corte é o relato do motivo da Guerra de Tróia, do qual Helena é parte essencial.

E é, de acordo com Jaeger (2010, p. 46), na trama destecida do tear simples de Penélope, que se conservam os fios do matrimônio e da família. Diferentemente de Penélope, porém, Helena encarna o ideal de beleza e formosura, capaz de fazer com que os homens disputem entre si. Penélope, por sua vez, é o símbolo por excelência da esposa fiel que enaltece o marido por sua constância e lealdade no lar.

Penélope compartilha com a feiticeira Circe, resguardados os seus diferentes feitios, certa ambiguidade e mistério. O *dolos* de sua teia, quer dizer, o tear que trama e ao mesmo tempo destece, mostra um estranho poder velado, embora ela seja uma mulher mortal comum. Porém, por ser a parte mais essencial e nobre do retorno ao lar de Ulisses, ela é, segundo Segal (1968, p. 422), a prova mais importante que ele precisa passar para provar sua *areté* e *timê*.

De acordo com Goldhill (1991, p. 7), a palavra grega para ‘esposa’, *alokhos* está etimologicamente conectada com a palavra para a cama de casal, *lekhos*, então pode ser traduzida também como ‘companheira de leito’. O pleno significado deste termo pode ser compreendido não apenas na rejeição de Odisseu à suas ‘companheiras de leito’ anteriores, Calipso e Circe e na oferta de Nausícaa como noiva¹¹⁶, mas também na jornada de Ulisses em direção a cama, feita por ele mesmo na ocasião das núpcias com Penélope¹¹⁷, no centro de sua própria casa em Ítaca. O retorno final para a cama de sua esposa é o que torna realmente legítima a sua volta. Ainda segundo o autor, passo por passo, Odisseu deve construir e reconstituir uma série de relacionamentos que o redefinirão dentro do *oikos*, do qual Penélope parece ser o ponto culminante.

Desfazendo o que havia previamente feito, ela garante para si mesma a esperança da constância na ordem familiar, o sonho do impossível realizado. Para a lã e as urdiduras, esta é também uma metáfora dos desfeitos e das desmesuras, do que precisa ser desmanchado para encontrar o seu valor. Penélope, especialmente, nos

¹¹⁶ “Quem me dera que um tal homem pudesse chamar-se Meu marido, aqui vivendo e gostando de aqui ficar!” (*Odisséia*, VI: 244-245)

¹¹⁷ Dentro do pátio crescia uma oliveira verdejante,
forte e vigorosa, cujo tronco se assemelhava a uma coluna.
Em torno dela construí o quarto nupcial, até que o completei
com pedras bem justas e por cima pus um telhado.
Acrescentei depois portas duplas, bem ajustadas.
Em seguida desbastei a folhagem da oliveira verdejante;
acertei o tronco desde a raiz e alisei-o, utilizando a enxó
com grande perícia, endireitando-o por meio de um fio.
Foi assim que fiz a cabeceira. Depois tudo perfurei com trados.
Tendo assim começado, passei ao relevo artístico,
adornando a cama com ouro, prata e marfim.
Pendurei ainda uma correia de couro, brilhante de púrpura. (*Odisséia*, XXIII:
190-206)

lembra de que, para que a tapeçaria seja perfeita, às vezes ela precisa ser destecida e novamente tecida.

O teste que o herói precisa conquistar é aquele de uma afirmação de sua continuidade à família, a responsabilidade pela vida e pela nutrição dos filhos – um contrato essencial (e, para os gregos antigos, também um contrato sagrado) onde a sociedade humana se conserva. O teste é aquele de saber se, ao lembrar-se do segredo conjugal – a técnica com que a cama de casal foi construída – Odisseu obteria novamente sua nobre condição de pai, marido e *basileu* (rei).

Na técnica de ser um herói, assim como na técnica de tessitura, Odisseu e Penélope possuem o mesmo atributo: o da astúcia. Ela, que sabe tecer com perfeição, destece porque quer preservar o que é seu. Ele, que sabe falar com perfeição, dissimula o discurso até para falar com a deusa Atena¹¹⁸, porque arditosamente sabe que precisa manter sua posição de honra. Goldhill (1991, p. 17) afirma que marido e mulher precisam ser ‘*liken-minded*’, ter o mesmo tipo de pensamento, para que os papéis familiares possam ser respeitados no todo social.

No matrimônio, as qualidades de cada um deles são enaltecidas pelo convívio um com o outro. Quando a distância interrompe o convívio, as lembranças ainda formam e tecem o caráter de ambos, pois é em seu papel de marido e mulher que estas características ficam ainda mais evidentes. A esposa está à altura de seu marido. O casamento, nesta sociedade, exige uma plena parceria em que a mulher e o marido trabalhem lado a lado para atender às necessidades do bem comum.

As mulheres, segundo a visão da poesia homérica, parecem ter naturalmente, ao menos no que diz respeito à Penélope e Euricléia, uma maior habilidade na responsabilidade pelo lar e pelos filhos (ou, no caso da ama, por seu pupilo), nutrindo-os e educando-os até seu amadurecimento. Em vista disso, a perspicácia e sensatez expressa por Penélope no tecer e retecer dos fios, para conservar sua família, seria inspiradora? Se pensarmos dentro do próprio contexto histórico no qual a poesia épica está inserida, uma mulher forte como ela deveria ser capaz de formar os homens ao seu redor para que atinjam seu mais nobre potencial, pois os homens devem ter a medida certa para a qual foram criados. Porém, esta “medida certa”, na Grécia pré-helênica, só pode ser encontrada na constância dos laços familiares que (auto) formam mulheres e homens para que cada um deles cumpra seus papéis sociais específicos.

¹¹⁸ (*Odisséia*, XIII: 287-295)

Também para Odisseu, o grande desafio para retomar seu lugar no *oikos* perpassa sua reconquista ao lugar de pai de Telêmaco. Segundo Goldhill (1991, p. 9), há uma tensão que precisa ser desfeita no reconhecimento mútuo de ambos os heróis, pois voltar para a pátria significa também voltar para o seio familiar e para seus papéis de pai e filho.

Quando Odisseu se apresenta em seu esplendor indisfarçável, na casa do porqueiro Eumeu, Telêmaco fica espantado e presume que o estranho seja um deus – e, muito corretamente, ora para ser poupado. Odisseu responde¹¹⁹: ‘ου τίς τοι θεός εἰμι’, ‘*ou tis toi theos eimi*’, ‘eu não sou um deus’, renegando sua condição imortal e revelando sua verdadeira identidade. Ao que explica, em seguida: ‘πατήρ τεός εἰμι’, ‘*patêr teos eimi*, ‘eu sou Seu pai’. E, a seguir, exclama: ‘Por que você me comparou aos imortais?’, ressaltando a importância da rejeição da imortalidade, uma escolha que ele fez ao rejeitar a proposta da ninfa Calipso¹²⁰.

Voltar para o relacionamento humano com seu filho, desta forma, era muito mais importante que a imortalidade oferecida pela deusa, com todas as implicações de continuidade geracional mantida, em oposição à vida com os deuses. Ainda de acordo com Goldhill, o filho precisava, por sua vez, aceitar Odisseu como o seu pai – e esse reconhecimento mútuo seria capaz de manter a linha patriarcal estruturada e a autoridade patrilinial no *oikos* familiar.

Ao escolher deixar para trás as mãos que lhe tocam a orla das vestes – as delicadas mãos de Calipso, as perspicazes mãos de Circe, e as doces mãos de Nausícaa – Odisseu renuncia aos prazeres fáceis da feiticeira inteligente, à promessa de imortal e benéfica tranquilidade, oferecida pela ninfa graciosa, e ao reinado próspero que a união com a meiga princesa lhe traria. E a “tudo isso rejeita, embora saiba que a alternativa é fiar-se novamente, dessa feita só e em uma nau improvisada, no mar a cujo respeito ele não tem ilusões” (KNOX, 2011, p. 53). Entra, porém, corajosamente na nau, para que possa retomar sua

¹¹⁹ “A ele deu resposta o sofredor e divino Ulisses:
‘Não sou um deus. Porque me assemelhas aos imortais?
Sou o teu pai, aquele por causa de quem tanto gemeste’.” (*Odisséia*, XVI: 186-189)

¹²⁰ “Amei e alimentei Ulisses: prometi-lhe que o faria imortal
e que ele viveria todos os dias isento de velhice. (*Odisséia* V: 135-136)

identidade e sua família, pois ele deseja, acima de tudo, encontrar o caminho de casa e nela permanecer.

Contemplemos novamente a imagem da tapeçaria, agora bem acabada – e é preciso que distancie os olhos para que possamos ver toda a “cena” que vai se tecendo, plena de coloridos detalhes: o ideal humano que a poesia épica forjou.

Ao fundo, as folhas verdes da oliveira e seu tronco forte e antigo denotam uma atmosfera de prosperidade e paz. Em primeiro plano, e exatamente ao centro da cena, o tear simples de madeira, com fios crus atrelados ao seu pente *liço*, serve para lembrar-nos da condição sempre recorrente da formação: um desmanchar e retecer constante do tecido, nunca perfeito, nunca acabado, mas, por isso mesmo, instigante.

Sentada ao tear, com “mãos” e o olhar absorto no jovem à sua direita – o filho – está Penélope, o grande modelo da graça feminina e constância na administração do lar e na honra aos laços matrimoniais, centrais para esta sociedade. O jovem Telêmaco, por sua vez, que na infância foi por ela educado, agora dependerá da guia e instrução das divinas mãos que seguram a lamparina (a próxima imagem, ocupando o canto superior direito da cena é a da deusa Athena, ela mesma, em todo o seu esplendor e inteligência). Por fim, envolvendo os ombros da esposa em um gesto protetor, encontra-se o paradigma do homem que atingiu a condição de herói em toda a sua formação: Odisseu, um *basileu* (rei), um nobre de estirpe – é nele que o jovem se espelhará para que também possa atingir seu pleno potencial como homem.

Esta é a cena que o fio da *areté*, entrelaçado tanto aos fios móveis quanto aos fixos, irá tecer: a imagem do seio familiar (*oikos*), onde todas as coisas têm origem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO DESMANCHAR AO RETECER CONSTANTE DOS FIOS

“E a encontramos a desfazer a trama maravilhosa.” (*Odisseia*, II: 109)

Ao tecer as linhas finais e o arremate dos pontos, importa lembrarmos a energia estético-formativa do canto dos *aedos* que ainda ecoa, dos tempos antigos para os nossos dias. Estes pontos, porém, longe de encerrarem uma conclusão definitiva, propõem, conforme a estratégia de Penélope, o desmanchar e o retecer constante dos fios da formação humana, ao longo da História.

Fazendo minhas as palavras de Lourenço (2011, p. 105), “ler Homero é regressar à origem da Poesia, ao mais essencial da Palavra”. E foi a escolha desse retorno às origens, o fator instigante e motivador para que o enlace dos fios tivesse início, e, com ele, o canto. Shelley (2008, p. 88), diria que “um poeta é um rouxinol, que na escuridão se apruma para cantar e alegrar sua própria solidão com doces sons”. E estes “doces sons” fizeram-me descobrir novas tonalidades e texturas num mundo até então desconhecido – aproximaram-me um pouco mais do que teria sido, ao menos do ponto de vista literário (tal como permaneceu registrado por meio da escrita), a educação dos homens e mulheres de nobre estirpe em tempos antigos.

A proposta desta pesquisa foi, antes de tudo, trazer, do pano de fundo para a cena principal, a poesia homérica em todo o seu “deleite” literário e valor pedagógico. A partir da ‘redescoberta’ da energia estético-formativa que estes poemas possuíam perante a sociedade grega em seus primórdios, por meio do canto – que ainda pode ser sentido ao longe, uma melodia quase sussurrante, capaz de atravessar os ecos do tempo – ofereço ao leitor a possibilidade de “escutá-la”, na esperança de que seus murmúrios reverberem de algum modo em nosso cenário contemporâneo.

Shelley (2008, p. 87), diria que um poema é a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna. A épica transmite, a meu ver, este “ar” de eternidade na teia intrincada de seus fios. As Musas ainda estão cantando, enquanto tecem e retecem a vida. “No começo do mundo, nem os próprios poetas, nem seus ouvintes, eram totalmente cientes da excelência da poesia”. Será que nós, que escutamos o canto milênios após ele ter sido proferido, seríamos capazes de obter esta ‘ciência’ educativa que a poesia possui em si mesma?

A *educação* é segundo Jaeger (2010, p. 4), o princípio pelo qual a comunidade humana conserva e transmite sua peculiaridade física e espiritual, sendo imprescindível para a sobrevivência da civilização. Ela é, portanto, a força espiritual que protege a continuidade das normas sociais.

Todavia, o conceito grego de *Paidéia* tem maior amplitude e abrangência, transmitindo a idéia de formação de um elevado tipo de homem, no sentido de todo o esforço intelectual, moral, físico e espiritual para tornar-se aquilo que deve ser; ou seja, é um ideal de cultura como princípio formativo.

Paidéia contém em seu significado, ao mesmo tempo, a configuração artística e plástica, e a imagem, ‘ideia’, de um ‘tipo’ normativo de homem. Este poderia ser expresso pela palavra alemã *Bildung* (“formação”, “configuração”) – palavra contemporânea que designa do modo mais intuitivo a essência da educação no sentido grego e platônico. Segundo Jaeger (2010, p. 7), Platão foi o primeiro a usar a palavra *paidéia* em sentido metafórico, aplicando-a à ação educadora.

Na medida em que avançava no caminho de criar sempre formas melhores de existência humana, o povo grego ia gravando em sua consciência, com clareza cada vez maior, a finalidade sempre presente em que a vida assentava: a formação de um elevado tipo de homem. “Assim, entre os povos, o grego é o antropoplástico” (JAEGER, 2010, p. 14). *Paidéia*, desta forma, significa a educação do homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser, que não brota do ser individual, mas de uma idéia coletiva – a essência da educação consiste em modelar os indivíduos pela norma da comunidade, criando um ideal que é como uma obra de arte.

Assim, enquanto a cidade permaneceu viva, a atividade poética continuou a exercer esse papel de transmissão da cultura por meio da memorização dos mitos e da imitação dos feitos heróicos. Disto, podemos inferir que toda e qualquer educação ou processo formativo se dava por meio da memorização dos versos.

No entanto, em que medida se poderia dizer que a métrica da poesia, ou seu fator rítmico, ou mesmo o acompanhamento da lira que lhe é próprio, possuem um valor estético ou procuram formar, por eles mesmos, esse tipo humano ideal? Bem longe de considerar a força estética da métrica por ela mesma, a poesia homérica transmite, por imitação, um ideal de homem a ser memorizado e imortalizado.

Memorizam-se os versos, não somente porque a cadência e o ritmo formam esteticamente a consciência da *kalós agathia*, mas, e principalmente porque, o ideal humano a ser atingido é tecido pela

mente junto com a energia do canto. Deve-se conhecer os versos a memória porque eles transmitem os feitos virtuosos de outrem, que, ao serem lembrados e gloriados, entretecem a *areté*, instigando a perceber em si próprios e a buscar no exemplo de outros estes mesmos ideais, que não são somente estéticos, mas são também são éticos. Por meio do canto e da poesia, aprende-se a ser tudo o que o homem deve ser.

Todavia lembremos, com o auxílio de Halliwell (2011, p. 8), que, se qualquer aspecto da verdade fosse o primeiro desejo da poesia, não poderíamos obter dela o encanto de seu canto, pois este pertence a um plano especial do imaginário e das emoções. A concepção grega de ficção normalmente não se manifesta da mesma forma em diferentes épocas, o que significa dizer que o mito, conteúdo da poesia, não se preocupa com uma verdade de cunho racional-filosófico que deverá ser desvendada, mas é ‘verdade’ pura e simplesmente no seu caráter estético e ético, manifestando a presença da ausência, ou daquilo que não pode ser capturado exclusivamente sob o registro do inteligível.

Para Jaeger, (2010, p. 12), de qualquer forma, a ‘teoria’ da filosofia grega está intimamente ligada à sua arte e à sua poesia. De maneira a podermos inferir que, a despeito de quaisquer críticas que tenham surgido, a filosofia só cresceu e se desenvolveu por causa do terreno fértil cultivado a partir da épica.

A civilização grega foi literalmente o “berço” de toda a cultura ocidental e, no dizer de Gusdorf (1995, p. 189), também foi ela a inventora da *enkuklios Paidéia*, um ciclo de humanidades que agrupa as sete artes liberais. A partir dela, perpassando também o legado deixado pelo *Imperium Romanum*, herdeiro da cultura helenística, este ideal educativo foi sendo transmitido ao longo da História Ocidental – não, porém, sem o desmanchar e o retecer constante das carreiras de sua trama.

Desta forma, a humanidade conheceu, por assim dizer, muitos teares e muitas tessituras através dos séculos, dentre os quais o descrito por mim nesta pesquisa parece ter sido apenas um dos primeiros. Por meio da difusão do grego e do latim no mundo antigo e, mais tarde, juntando-se os novos de lá “clássicos” aos barbantes da cultura judaico-cristã, às barras de urdidura foram amarrados outros fios e o pente liço também foi substituído por diversas vezes – outros ideais de formação humana passaram a compor a tapeçaria.

Gusdorf (1995, p. 197) assinala que, “desde o século XVII, o ideal humanista da cultura se acha submetido a contestações que não cessaram desde então a se erguer contra ele”. O autor fala de uma “crise

da consciência intelectual” no século XVIII, que culminará com a total ruptura com os ideais formativos, até a época, tidos como “universais”, onde cada nação passará a buscar suas raízes culturais dentro de sua própria geografia, e onde “a influência da história se exerce no sentido de uma desmultiplicação e de uma relativização do sentido de cultura” (*idem*).

Após a Revolução Tecnológica e as Guerras Mundiais do século XX, o mundo encontra-se subdividido em muitos teares que formaram tessituras diversas, cada qual sendo exposta ao mesmo tempo em que as outras. Contudo, quais seriam as bases dos teares e qual seria a natureza dos fios que enlaçam estas tramas? As respostas a estas perguntas evidentemente demandariam uma nova pesquisa.

Gusdorf (1995, p. 199) escreve que “o homem do Ocidente acha-se confrontado com todas as variedades de humanidade: ele tem de aprender a situar-se numa totalidade que ele já não domina”. O Século XXI nos impõe, desta forma, a difícil tarefa de educar as novas gerações de um mundo cada vez mais globalizado e difuso, onde não há uma unidade, mas uma pluralidade de culturas e anseios espirituais, formativos e estéticos. É “uma esfera cuja circunferência está em todo lugar e o centro em parte alguma” (*idem*). O autor continua:

A situação presente é caracterizada por uma desordem geral de que se encontra sem dificuldade a atestação na constante mudança dos programas pedagógicos nos diferentes países, tanto quanto no esforço desesperado dos homens de boa vontade para preparar uma comunidade de cultura capaz de dar uma base intelectual a um mundo em vias de organização. A impressão dominante é uma espécie de caos onde cada nação se divide contra ela mesma e se opõe às outras, sem chegar a formular um ideal cultural capaz de assumir hoje a função reguladora que foi, entre os Gregos, a do *enkuklios Paidéia*. (GUSDORF, 1995, p. 199)

Se há ‘caos’ e ‘desordem’, que tramas, ou “não-tramas” podem advir daí?

A história da educação, desta forma, está condicionada à transformação racional dos valores válidos para cada sociedade. E quais seriam os valores que nos regem, ou qual seria a energia estética que

entretetece, ou não, a tapeçaria formativa em nossa comunidade global contemporânea?

Longe de propor que encontremos respostas imediatas aos anseios filosóficos e educacionais que “as Moiras” fiarão para a educação atual, cabe-me concluir, pensando agora na intrincada validade da poesia para a formação de homens e mulheres, do ponto de vista de uma estética da existência.

Segundo Shelley (2008, p. 78), “a poesia, em seu sentido comum, pode ser definida como a expressão da imaginação, e a poesia é inata à origem do homem”. O autor também relembra que, em tempos antigos, antes da escrita, das leis e da filosofia, os homens dançavam, cantavam e imitavam os objetos da natureza, observando seu ritmo e ordem. “Na aurora da sociedade, cada autor era necessariamente um poeta, porque a própria linguagem era a poesia” (SHELLEY, 2008, p. 81), que age de maneira misteriosa, imprimindo ritmo e regularidade à vida.

O autor ainda postula que está reservado somente às futuras gerações contemplar e avaliar o efeito da poesia na formação dos seres em toda a sua força e esplendor. Parece-me que o efeito dos modos de educação em nossa geração somente será sentido no futuro. Porém, a partir da tapeçaria que procurei entretecer e concordando com Shelley (2008, p. 88), podemos perceber os efeitos da poesia homérica na educação da Antiguidade, pois “Homero encarnava o ideal de perfeição em caráter humano de sua época” e, para ele, “aqueles que lêem seus versos, foram despertados para uma ambição de se tornarem como Aquiles, Heitor e Ulisses, o real e o belo na amizade, patriotismo e na perseverante devoção, se revelados às profundezas nestas criações imortais” (*idem*).

Ao escutarem os versos da poesia, numa teia intrincada que não separava a *mousiké* e a *poyesis*, crianças e jovens aprendiam a tornarem-se os filhos da “nobre estirpe” por meio da emulação dos modelos heróicos. Ainda na Grécia Clássica, Homero continuava sendo considerado o educador da civilização grega, tal como podemos apreender da seguinte citação de Vernant,

Platão poderá dizer que, na obra de Homero, aprende-se a ser carpinteiro, chefe guerreiro e navegador; as crianças que vão à escola aprendem Homero e Hesíodo de cor, a *Paidéia* consiste em repetir esses textos, que possuem uma espécie de valor canônico, a absorvê-los. E, nesses textos, ao que concerne o que nós chamamos de religião –

os deuses, os heróis, as descrições do culto, alguns pensamentos morais sobre a hospitalidade, a justiça, aqueles que são castigados por Zeus – é aprendido junto com o restante. (VERNANT, 2002, p. 200-201)

Se tudo era aprendido ao cantar para ser lembrado, e se a *areté* foi tecida junto com a memorização dos versos, cabe destacar aqui que a *enkuklios* Paidéia buscava a formação de um tipo ideal de ser humano – ideal este que pode ser projetado no caráter de Odisseu, o herói “de muitas faces”. Ou, se quiséssemos estender este modelo às normas da comunidade, poderíamos ampliar a visão para a imagem do *oikós* que a tapeçaria proposta por mim procurou entretecer, destacando também o papel da deusa Athena na condução dos jovens, a maturação destes por “inspiração divina” em heróis, e a excelência feminina expressa em Penélope – um desmanchar e retecer constante dos fios para a preservação da esfera familiar.

Ao enlaçar os fios móveis da Memória, do Canto e da Origem da Linguagem, trançando-os aos fios fixos da *timé*, da *tekhné*, da *kalós agathia* e da *kléos* (por meio do fio principal da *areté*), mãos humanas e divinas – mas sempre mãos femininas, com exceção do Bardo, ele mesmo – foram capazes de nos fazer sentir a energia estético-formativa do canto e da poesia em tempos primitivos.

A imagem entretecida é apenas uma, dentre as muitas possíveis – e de fato o herói composto por muitos fios, Odisseu, viveria outras tantas aventuras, as quais não foram sequer mencionadas devido à brevidade desta pesquisa. No entanto, a “cena” destaca seu *nostos* aos papéis de pai, marido e *basileu*, enfatizando a importância do seio familiar para a preservação de sua nobreza de estirpe – condição essencial desta transmissão estético-formativa.

E nós, em quais valores temos espelhado a educação das novas gerações? O que deveríamos dizer, nós, que já estamos aqui, para os novos que chegam ao mundo? Teria neste mundo ainda algum lugar no qual o canto dos bardos e a poesia épica, bem como outros sons, harmonias e poemas, atuariam como forças formativas em seu mais alto valor?

O que nos sobrou desta energia antiga que contém o canto? As Musas ainda cantam, mas sabemos nós escutá-las?

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ACHCAR, Francisco. *Platão Contra a Poesia*. São Paulo: revista USP, dez-fev 1991.

AGAMBEN, Giorgio. **A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

AUERBACH, Eric. **Ensaio de Literatura Ocidental. : filologia e crítica**. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: editoras 34 & Duas Cidades, 2007.

_____. **Mímeses: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Sperben. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAILLY. **Abregé du Dictionnaire Grec-Français**. Sem mais referências.

BALDRY, H. C. **Grécia Antiga: cultura e vida**. Lisboa: Verbo, 1969.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal Estar na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BONJOUR, L. & BACKER, A. A. **Filosofia: Textos fundamentais comentados**. Vários tradutores. 2ª Ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega em três volumes**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997 (volume 1) e 2002 (volume 2).

_____. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Grega**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1991.

BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAIMI, Cláudia. *Literatura e Pensamento: a lógica da ambigüidade e a lógica da não contradição*. Matraca: Rio de Janeiro, v. 15, n. 22, p.85-95, jan/jun. 2008.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música, volume 1**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CESERANI, R. de F. **Il materiale e l'immaginario**. Volume III, sem data.

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética. Aesthetica in Nuce**. São Paulo: editora Ática, 1990.

CURADO, Eliana Borges Fleury. **O Movimento Sofista e o Ensino da Areté**. Tese de Doutorado sob a orientação do professor Doutor Ildeu Moreira Coêlho. UFGO, 2010.

ECO, Umberto. **La Ricerca della Lingua Perfetta nella Cultura Europea**. Roma: Laterza, 1994.

FELSON, Nancy. **Regarding Penelope: from character to poetics**. USA: University of Princeton Press, 1994.

FINKELBERG, Margalit. *Timé and Areté in Homer*. The Classical Quarterly, New Series, Vol. 48, No. 1 (1998), pp. 14-28. Published by Cambridge University Press.

<http://www.jstor.org/stable/639748>.

FREITAS, Jacira de. *Linguagem Natural e Música em Rousseau: a busca da expressividade*. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo (31:1), 2008. p. 53-72.

FOLSCHIED, Dominique & WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Metodologia Filosófica**. Martins Fontes, 1996.

GOERGEN, Pedro. *De Homero e Hesíodo, ou das origens da filosofia e da educação*. Revista Pro-Posições, v. 17, n. 3 (51) - set./dez. 2006, p. 181-198.

GOLDHILL, Simon. **The Poets Voice: essays on poetics and greek literature**. New York: Cambridge University Press, 1991.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUSDORF, Georges. *Pequena Sociologia da Mestria*. In: GUSDORF, Georges. **Professores para quê? : para uma pedagogia da pedagogia**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 179-205.

HALLIWELL, Stephen. **Between Ecstasy and Truth: interpretations of Greek Poetics From Homer to Longinus**. Oxford, United Kingdom: University Press, 2011.

HAVELOCK, Eric. **A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Consequências Culturais**. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

HESÍODO. **Teogonia & Trabalhos e Dias**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Biblioteca de Autores Clássicos. Lisboa (PT): Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

_____. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1994.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: ArsPoetica: Editora da USP, 1992.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

_____. **Odisséia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics & Cia. Das Letras, 2011.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KNOX, Bernard. *Introdução*. In: Homero. **Odisséia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics & Cia. Das Letras, 2011.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LE GOFF, J. & SAPEGNO, N. **Disegno Storico della Letteratura Italiana**. Firenze: La Nuova Italia, 1986.

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIDDEL, Henry George & SCOTT, Robert. **Greek-English Lexicon**. Compiled by Henry Stuart McKenzie. England: Oxford, 1996.

LOPES, Antonio Orlando de Oliveira Dourado. *A Imagem dos Deuses nos Poemas Homéricos*. ArteFilosofia: Ouro Preto, n. 14, julho de 2013. [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/\(96-104\)Antonio_Orlando.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_14/(96-104)Antonio_Orlando.pdf)

_____. *A Força da Palavra de Zeus: um comentário à Ilíada*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

LOURENÇO, Frederico. *Prefácio*. In: Homero. **Odisséia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics & Cia. Das Letras, 2011.

MATTOS, Franklin de. *A Força da Linguagem e a Linguagem da Força*. In: PRADO JÚNIOR, Bento. *A Retórica de Rousseau e Outros Ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

MESTI, Diogo Norberto. **Quem se atreveria a lutar contra um exército tão forte e um general como Homero? Platão, tradição e educação**. Dissertação de Mestrado, sob a orientação da professora doutora Marlene de Souza Dozol. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

NAGY, Gregory. *Homer and Greek Myth*. In: WOODART, Robert. **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press, 2009.

_____. **Homeric Questions**. Texas (USA): University of Texas Press, 1996.

NOVAES, Adauto. *Constelações*. In: NOVAES, Adauto (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse*. In: **The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford, 1987.

PLATÃO. **Protágoras, Górgias, Fedão**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2002.

_____. **Sobre a Inspiração Poética (Íon) e Sobre a Mentira (Hípias Menor)**. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. Porto Alegre (RS): L&PM, 2007.

_____. *A República* (excertos). In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O Belo Autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **A República**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PETROPOULOS, J. C. B. **Kleos in a Minor Key: the Homeric education of a little Prince**. Massachusetts: Harvard University Press, 2011. Found in *Center for Hellenic Studies* online database, accessed: January 2015,
<http://chs.harvard.edu/wb/1/wo/MJw1Zxq6I4Pni8bOrQnRcg/4.0.0.19.1.7.15.5.1.1.1.5.7.1.1>

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio Sobre a Origem das Línguas**. Tradução de Lourdes Santos Machado; introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. (Coleção: os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983).

SANTOS, Vladimir Chaves dos. *Vico e a Descoberta do Verdadeiro Homero*. Revista do Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, volume 27, nº 1, 2005.

SHELLEY, Percy. **A Defence of Poetry and Other Essays**. Texto bilíngue, tradução e notas de Fábio Ciryno e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

SEGAL, Charles. *Circean Temptation: Homer, Virgil, Ovidi*. In: SEGAL, Charles. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 99. The Johns Hopkins University Press, 1968.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política**. São Paulo: EdUSP, 2002.

_____. **As Origens do Pensamento Grego**. Tradução de Ísis Borges da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma Ciência Nova: acerca da natureza comum das nações**. Seleção, tradução e notas de Antônio Lázaro de Almeida Prado. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Principi di una Scienza Nuova di intorno alla natura delle nazioni*. In: VICO, Giambattista. **Opere**. A cura di MATTIOLLI, Raffaele; PANCRAZI, Pietro & SCHIAFFINI, Alfredo (Orgs.) Colezione “La Letteratura Italiana: storia e testi”, volume 43. Verona: StamperiaValdonega, 1953.

ZACHARAKIS, Georges E. **Mitologia Grega: genealogia e suas dinastias**. Campinas: Papyrus, 1995.