

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

**Heróis antigos e modernos:
a falsificação para se pensar a História**

Lorena Lopes da Costa

Belo Horizonte, 2016.

Lorena Lopes da Costa

**Heróis antigos e modernos:
a *falsificação* para se pensar a História**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do Título de Doutora em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. José Antonio Dabdab Trabulsi

Belo Horizonte, 2016.

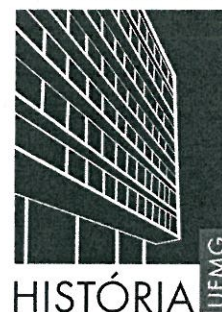
907.2 Costa, Lorena Lopes da
C837h Heróis antigos e modernos [manuscrito] : a falsificação
2016 para se pensar a história / Lorena Lopes da Costa. - 2016.
436 f.
Orientador: José Antonio Dabdab Trabulsi.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.História – Teses. 2.Falsificações – Teses. 3.Heróis -
Teses. 4.Guerra - Teses. I. Dabdab Trabulsi, José Antonio,
1958- . II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.




UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

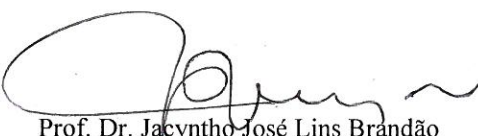


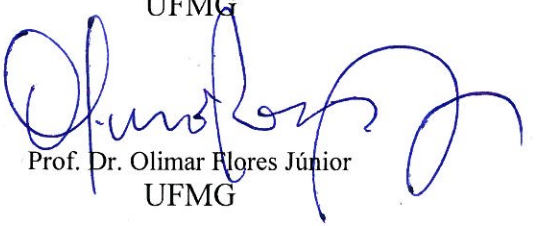
"Heróis antigos e modernos: a falsificação para se pensar a História"

Lorena Lopes da Costa


Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:


Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi - Orientador
UFMG


Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão
UFMG


Prof. Dr. Olimar Flores Júnior
UFMG


Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa
UFRJ

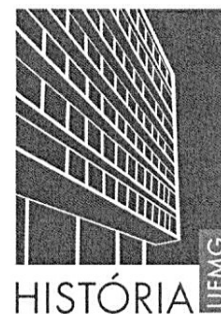

Prof. Dr. Glaydson José da Silva
UNIFESP

(por quem assina o Presidente da Comissão, Prof. Dr. **José Antônio Dabdab Trabulsi**)

Belo Horizonte, 11 de maio de 2016.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ATA DA DEFESA DE TESE EM HISTÓRIA DE LORENA LOPES DA COSTA
Nº REGISTRO: 2012681209

Aos **11** dias do mês de **maio** de **2016** (dois mil e dezesseis), reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **José Antônio Dabdab Trabulsi** (UFMG), **Jacyntho José Lins Brandão** (UFMG), **Olimar Flores Júnior** (UFMG), **Fábio de Souza Lessa** (UFRJ) e **Glaydson José da Silva** (UNIFESP – via videoconferência), para julgar o trabalho final intitulado: **HERÓIS ANTIGOS E MODERNOS: A FALSIFICAÇÃO PARA SE PENSAR A HISTÓRIA**, requisito final para a obtenção do grau de **DOCTORA EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de Concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho - Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas, o Presidente da Comissão, professor **José Antônio Dabdab Trabulsi**, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição de resultado final. A candidata foi considerada **APROVADA**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 11 de maio de 2016.

Observação da Banca: A BANCA FOI UNÂNIME EM ELOGIAR
O ALTO NÍVEL DA TESE E RECOMENDA
VIVAMENTE SUA PUBLICAÇÃO

Comissão Examinadora:

José Antônio Dabdab Trabulsi
Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi - Orientador (UFMG)

Jacyntho José Lins Brandão
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão (UFMG)

Olimar Flores Júnior
Prof. Dr. Olimar Flores Júnior (UFMG)

Fábio de Souza Lessa
Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa (UFRJ)

Glaydson José da Silva
Prof. Dr. Glaydson José da Silva (UNIFESP)
(por quem assina o Presidente da Comissão, Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi)

Resumo

Falsificar é uma necessidade histórica. Tal necessidade histórica verifica-se em contextos nos quais a ruptura com o passado é tão pujante que algo familiar à tradição precisa ser mantido na comunicação de tal experiência. Esta tese elege dois desses contextos para analisar o processo de falsificação pelo qual passam as histórias de herói. Em comum, os dois contextos escolhidos têm como causa maior de seu choque com o passado a guerra (mais especificamente, o novo formato da guerra resultante das novas tecnologias de que ela dispõe). Do contexto da Guerra do Peloponeso, três peças são analisadas: *Troianas* (415 a. C.) e *Helena* (412 a. C.) de Eurípides e *Filoctetes* (409 a. C.) de Sófocles. Do segundo contexto, em território francês, a experiência da Grande Guerra dá nova estampa às aventuras de Odisseu, transformando-as em desventuras só cabíveis a quem experimentou o horror das trincheiras. Analisam-se, então, *Elpénor* (1926) de Jean Giraudoux; *Naissance de l'Odyssée* (1930) de Jean Giono; *Les Aventures de Télémaque* (1922) de Louis Aragon e *Le Retour d'Ulysse* (1921) de Valmy-Baysse. O estudo de cada uma das tragédias ou cada um dos romances busca apreender de que forma a atualização do herói e das histórias de herói está em diálogo com a guerra vivida. Deseja-se, a partir delas e da percepção das necessidades coevas, propor de que forma as velhas histórias, ao serem renovadas, participam desse processo de falsificação que as permite elaborar os desafios do presente num código já conhecido, dando conta assim de formular e demarcar ao mesmo tempo o ineditismo da necessidade.

Palavras-chave

Falsificação; História; Herói; Guerra.

Abstract

Falsifying is a historical necessity. This historical necessity occurs in contexts in which the rupture with the past is so strong that something familiar to a long tradition must be preserved in the communication of such experience. This thesis chooses two contexts to analyze the falsification process through the hero stories. In common, both contexts have as the major cause of their confrontation with the past the war (more specifically, the war's new format arising as new technologies become available). From the context of the Peloponnesian War, three tragedies are taken up as object: *The Trojan Women* (415 BC) and *Helen* (412 BC) by Euripides and *Philoctetes* by Sophocles (409 BC). From the second context, in France, the Great War places a new seal upon Odysseus' adventures, which are converted into misfortunes only applicable to someone who has experienced the trenches. The novels analyzed are: *Elpénor* (1926) by Jean Giraudoux; *Naissance de l'Odysée* (1930) by Jean Giono; *Les Aventures de Télémaque* (1922) by Louis Aragon and *Le Retour d'Ulysse* (1921) by Valmy-Baysse. Each tragedy or each novel's study tries to figure out how the updating of the hero and his stories are in a close dialogue with the war. From them and from the perception of contemporary needs, we would like to propose how the old stories being updated participate in this falsification process that aids develop the current challenges in a code already known, presenting and endorsing the uniqueness of that necessity.

Key-words

Falsification; History; Hero; War.

Résumé

La *falsification* est une nécessité historique. Cette nécessité historique se produit dans les contextes où la rupture avec le passé est si vigoureuse que quelque chose de familier à la tradition doit être maintenue dans la communication de telle expérience. Cette thèse choisit deux de ces contextes pour analyser le processus de falsification à travers lequel se passent les histoires de héros. En commun, les deux contextes choisis ont comme cause majeure de leur affrontement avec le passé la guerre (plus précisément, le nouveau format de la guerre résultant des nouvelles technologies au combat disponibles). Du contexte de la Guerre du Péloponnèse, trois tragédies sont prises pour objet de l'étude: *Les Troyennes* (415 av. J.-C.) et *Hélène* (412 av. J.-C.) d'Euripide et *Philoctète* de Sophocle (409 av. J.-C.). Dans le deuxième contexte, en France, l'expérience de la Grande Guerre donne un nouveau timbre aux aventures d'Ulysse, qui sont converties en mésaventures seulement applicables à quelqu'un qui a connu l'horreur des tranchées. Les romans analysés sont *Elpénor* (1926) de Jean Giraudoux; *Naissance de l'Odyssée* (1930) de Jean Giono; *Les Aventures de Télémaque* (1922) de Louis Aragon et *Le Retour d'Ulysse* (1921) de Valmy-Baysse. L'étude de chacune des tragédies ou chacun des romans essaie de comprendre comment l'actualisation du héros et de ses histoires de héros est en dialogue avec la guerre vécue. À partir d'eux et de la perception des besoins contemporains, on voudrait proposer comment les vieilles histoires renouvelées participent à ce processus de contrefaçon qui permet d'élaborer les défis du présent dans un code déjà public, en formulant et délimitant à la fois le caractère inouï d'une telle nécessité.

Mots-clés

Falsification; Histoire; Héros; Guerre.

Agradecimentos

Ao longo dos últimos quatro anos, tempo em que me dediquei à pesquisa de doutorado que aqui apresento, tive a sorte e a alegria de desfrutar do diálogo, sem o que nenhuma ideia tem valor, com professores e amigos pelos quais sinto profundo afeto e enorme gratidão.

Em primeiro lugar, agradeço ao professor incomparável, historiador raro e orientador querido, Professor José Antonio Dabdab Trabulsi. Com ele, construí uma relação de aprendizado e amizade para a qual vou olhar com gratidão e respeito por toda a vida.

Agradeço ao Professor François Hartog, que me acolheu para uma temporada de pesquisa de um ano na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Durante 2015, graças à sua generosidade, pude frequentar seu seminário "La Temporalisation du Temps", os ricos acervos da Biblioteca Gernet-Glotz e da Biblioteca da Rue d'Ulm da ENS, e contar, ainda, com sua preciosa interlocução.

Agradeço ao Professor Pierre Ellinger, que também muito gentilmente me recebeu na Université Paris Diderot, em minha primeira estada de pesquisa em Paris, apresentando-me o Anhima (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques) e a Gernet-Glotz.

Agradeço aos Professores Jacyntho Lins Brandão, Teodoro Rennó Assunção, Olimar Flores Júnior (querido amigo) e José Carlos Reis, que, ao lado do Professor Dabdab, sempre fizeram que o retorno à Universidade Federal de Minas Gerais valesse muito a pena.

Agradeço ainda a dois professores que suavizaram os tempos longe daqui, como só sabem fazer os amigos. Com eles, José Newton Menezes e Juliana Gambogi, a cada encontro, ganhei e aprendi muito.

Agradeço à amiga (e prima) Ana Catharina, que nos acolheu na França, a mim e ao Augusto, com amor feito de "caramel au beurre salé".

Agradeço a todos os amigos. Dentre eles, agradeço especialmente à talentosa escritora e pesquisadora do *Romance de Alexandre*, Laura Cohen; ao Igor Cardoso, historiador da recepção da cultura clássica no Brasil durante a Ditadura; e ao promissor

pesquisador das origens da tragédia grega, Rafael Silva. Os três me ensinam muito. Ao Rafa agradeço ainda a leitura atenta e a revisão deste trabalho.

Agradeço aos alunos de "Seminário de História da Grécia Antiga", disciplina que ofereci no curso de História (FAFICH-UFMG), no primeiro semestre de 2014. As questões e as discussões das aulas foram determinantes para meu trabalho.

Agradeço a meus pais os bons estudos e o amor. À minha mãe agradeço o companheirismo cuidadoso e a amizade carinhosa, que sempre me encorajaram a partir, mas também o amparo, a acolhida, que fizeram com que a cada volta eu encontrasse abertas as portas de casa. A meu pai agradeço o apoio, a disposição para me ajudar em qualquer situação, a companhia sempre tão singular e amiga em Belo Horizonte, bem como pelos caminhos de Minas Gerais.

Agradeço ao Augusto, meu companheiro, que fez os quatro anos dessa pesquisa terem sido anos felizes em minha vida. Com ele dividi o pão, a angústia e as alegrias de sermos pesquisadores em terras brasileiras e de sermos pesquisadores brasileiros em terras francesas. É ele meu leitor *de-janeiro*.

Por último, agradeço à CAPES, pela bolsa de doutorado durante os quatro anos de pesquisa, da qual dispus tanto no Brasil, em trabalho na UFMG, quanto na França, em doutorado-sanduíche. Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação da História (aos ex-coordenadores, Professora Kátia Baggio e Professor José Newton Menezes, ao atual coordenador, Professor Luiz Carlos Villalta, assim como à Edilene e ao Maurício), onde sempre encontrei apoio e respaldo institucional.

Índice

| | |
|------------------------|-----------|
| Introdução..... | 13 |
|------------------------|-----------|

Primeiro argumento

Falsificar o mito tornando-o mais verdadeiro:

| | |
|--|-----------|
| a tragédia, o herói e as duas faces da moeda..... | 28 |
|--|-----------|

| | |
|---|----|
| I - A relação entre a tragédia e a <i>pólis</i> : atualizações do mito..... | 29 |
|---|----|

| | |
|------------------------------------|----|
| II - Sobre o ψεῦδος em Homero..... | 34 |
|------------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| II.I - As mentiras cretenses de Odisseu | 35 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| III - Sobre o ψεῦδος na Atenas Clássica..... | 39 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| III.I - As moedas falsas em Atenas: um índice da plasticidade da fronteira entre o falso e o verdadeiro..... | 40 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| III.II - Sobre as moedas falsas em Diógenes Cínico..... | 43 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| III.III - Sobre as moedas falsas em Alexandre, o Grande..... | 46 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| IV - Moedas falsas para se pensar a falsificação das histórias..... | 50 |
|---|----|

Capítulo I

Entre Troia e Melos:

***Troianas* de Eurípides (415 a. C.),**

| | |
|--|-----------|
| o fim da linhagem dos heróis e o sofrimento dos vencedores..... | 52 |
|--|-----------|

| | |
|---|----|
| I - O massacre de Melos, a composição e a recepção de <i>Troianas</i> em 415 a. C. | 53 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| I.I - Sobre Astíanax e Heitor: o herói já não há, a bela morte já não há..... | 60 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| II - O significado do herói na tradição e no século V a.C. | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| II.I - Esquecer e chorar o herói na <i>pólis</i> e na peça..... | 76 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| III - Cassandra e a atualização da bela morte: último ato heroico?..... | 82 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| IV - A catástrofe imprevista: fazer a guerra por Helena e a questão siciliana..... | 91 |
|--|----|

Capítulo II

O herói covarde em *Helena* (412 a. C.) de Eurípides:

o reconhecimento de si, da nova guerra e o retorno em 412.....98

I - A Helena de 412 a. C. e outras Helenas euripideanas.....99

I.I - O mito de Helena na tradição grega e a escolha de Eurípides pelo mito de Estesícoro.....102

I.II - O reconhecimento da mais bela do mundo: a ambiguidade da Helena euripideana.....110

II - *Helena* de 412 a. C.: comédia ou tragédia?.....115

II.I - Os anos de 413 e 412 a. C.: a história de Atenas para se pensar *Helena*....117

III - O vocabulário do sofrimento e da guerra em *Helena* e os indícios de como o público recebeu a peça.....127

IV - Um herói sem πέπλος e sem κλέος: Menelau no Egito.....130

IV.I - O Egito de Eurípides como travessia entre a guerra e a pátria.....132

IV.II - A nova guerra no Egito: atualização da glória ou desconstrução do herói?.....138

IV.III - A guerra covarde de Menelau: a ordem é degolar [σφάζειν], assassinar [φονεύειν], atirar às ondas [ρίπτειν ἐς οἶδμα] os bárbaros desarmados.....140

V - Eurípides e a nova guerra: as palavras do Coro jogadas ao vento.....145

Capítulo III

Filoctetes (409 a. C.) de Sófocles:

saudar o herói-hoplita e unir a *pólis* depois dos Quatrocentos.....148

I - *Filoctetes* de Sófocles, o vencedor das Grandes Dionísias de 409 a. C.149

I.I - *Filoctetes* de Sófocles e seus heróis: a união da *pólis* e as forças que a ameaçam.....150

II - O código heroico e a (in)decisão de Neoptólemo.....160

II.I - Por uma breve genealogia do código heroico: "aos amigos fazer o bem, aos inimigos o mal"161

II.II - O filho de Aquiles quer servir ao código heroico.....164

III - Neoptólemo: um órfão de guerra entre seus pares em 409 a. C.167

| | |
|--|-----|
| IV - A transformação de Neoptólemo e os juramentos da <i>pólis</i> | 173 |
| V - A imagem do hoplita <i>versus</i> a Guerra do Peloponeso..... | 182 |
| VI - Filoctetes: o herói de outrora e a unidade trágica..... | 192 |

Argumento de transição

| | |
|--|------------|
| A (des)construção do herói: verdade <i>versus</i> esquecimento..... | 200 |
|--|------------|

| | |
|---|-----|
| I - O herói na tragédia: a verdade e o esquecimento no século V a.C. | 201 |
| I.I - Lembrar-se para se esquecer dos males, <i>μνησικακεῖν</i> | 202 |
| II - O herói épico contra o silêncio da morte..... | 207 |
| III - O herói do romance francês pós-guerra: <i>não há mais bela morte no mundo</i> | 211 |

Capítulo IV

As afinidades odisséicas em *Elpénor* (1926) de Jean Giraudoux:

| | |
|---|------------|
| sobre quando a guerra não produz um herói..... | 222 |
|---|------------|

| | |
|--|-----|
| I - A brevidade da beleza e a banalização da morte na Grande Guerra (1914-1918)..... | 223 |
| II - Os escritos de antes e depois da guerra de Jean Giraudoux: a arquitetura de <i>Elpénor</i> | 230 |
| III - A escolha de Jean Giraudoux por seu herói: o combatente <i>menos valente no combate, menos sábio no conselho</i> | 235 |
| III.I - "Le Cyclope", a primeira história de <i>Elpénor</i> : duas formas de violência..... | 239 |
| III.II - "Les Sirènes", a segunda história de <i>Elpénor</i> : não há como prosseguir <i>πλείονα εἰδώς</i> | 243 |
| III.III - "Morts d'Elpénor", a terceira história de <i>Elpénor</i> : Elpenor se torna o protagonista..... | 251 |
| III.IV - "Nouvelles Morts d'Elpénor", a última história de <i>Elpénor</i> : Elpenor conta sua história..... | 261 |
| IV- Jean Giraudoux e a Grande Guerra: as muitas mortes de Elpenor e <i>la mémoire de tous ceux qui étaient morts</i> | 273 |
| V - <i>Elpénor</i> e a história de uma personagem sem história..... | 279 |

Capítulo V

Naissance de l'Odyssee (1924/1930) de Jean Giono:

sobre a reinvenção de Odisseu

ou a mentira do herói como *permanência* da história.....285

I - O retorno da guerra de Jean Giono, e as versões sobre a criação de seu *Naissance de l'Odyssee*.....286

I.I - A experiência de Jean Giono no *front*: a guerra como um triturador de grãos.....291

II - Sobre o retorno da guerra e o retorno em *Naissance de l'Odyssee*.....296

III - As mentiras odisseicas e a mentira em *Naissance de l'Odyssee*.....302

III.I - Um Odisseu provençal e um Giono regionalista.....313

III.II - Quando o Odisseu de Giono aprende a amar a mentira, ele está de volta à pátria.....317

IV - Os estudos clássicos de Jean Giono: a tradição épica e Victor Bérard.....322

IV.I - A geografia odisseica de Victor Bérard e a ideia de *permanência*.....326

IV.II - Os feácios (ausentes) de Jean Giono e de Victor Bérard.....330

V - A *permanência* em *Naissance de l'Odyssee*: a grande mentira semelhante à verdade.....336

Capítulo VI

Les aventures de Télémaque (1922) de Louis Aragon:

sobre ser filho do herói ou a força controladora do passado.....346

I - *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon: o livro em que Louis Aragon aprendeu a ler.....347

I.I - Ogígia: uma ilha de pecados para o Telêmaco cristão e de prazeres para o Telêmaco aragoniano.....355

I.II - Formas de permanência e a geografia mediterrânica: onde fica Ogígia?....361

II - O romance de Aragon: um esforço de ruptura com a tradição épica e humanista.....367

III - *Les Aventures de Télémaque*: um romance escrito durante a guerra pelo herói condecorado.....377

IV - Telêmaco, uma personagem em transformação: a escolha de Louis Aragon para romper com a tradição.....383

V - A força controladora do passado *versus* a força destrutiva do romance.....394

Terceiro argumento

Repetir o herói para desvelar a guerra:

histórias *falsificadas* como rastros do esquecimento.....397

I - Esquecimentos odisseicos.....398

II - *Le retour d'Ulysse*: o quarto romance francês e a transformação do herói.....402

III - O esquecimento e a repetição em Sigmund Freud, Paul Ricoeur e Michel de Certeau.....407

IV - A temporalidade própria do esquecimento.....413

Fontes antigas e traduções.....415

Fontes modernas.....419

Referências bibliográficas.....421

Introdução¹

Falsificar é uma necessidade histórica. É esta a tese do presente trabalho dita em poucas palavras. Dá-se o nome, aqui, de *processo de falsificação* à retomada de histórias que questionam e desconstróem os mitos, reconstruindo-os. Ele responde à necessidade histórica de romper com o passado através do questionamento, por meio de histórias que informam o passado ao presente, mantendo-as como um caminho narrativo que permite a elaboração de questões que, justamente, nascidas no presente, não encontram respostas satisfatórias nas histórias já contadas no passado.

Na tradição ocidental, são muitas as experiências narrativas em que o mito é revisitado para servir a um novo produto, a algo distinto do mito. Nessa tradição, observam-se momentos em que o mito serve à sua própria desconstrução, a partir da alteração de alguns de seus elementos constitutivos (como os mitos mesmos já fazem) e do questionamento desses elementos bem como de sua função. Se o mito é um termo amplo, com o qual se abrangem aspectos fundadores da tradição na qual ele se insere e da qual ele é, portanto, fundador, dessa capacidade de fundar e de seu movimento resulta algo que igualmente revela uma capacidade de se refundar. A escolha por uma palavra vasta, como no caso de “mito”, é proposital: apropria-se aqui da perspectiva dos antigos, não raro posta à avaliação moderna, que, em busca de organizá-la e esclarecê-la, se esforça por dividi-la em categorias. Dos mitos, interessam-nos por ora as histórias de heróis tantas vezes, e até hoje, repetidas.

Essa dita necessidade histórica da falsificação dar-se-ia em contextos em que a ruptura com o passado é tão pujante que algo de familiar ao presente precisa ser preservado para que a experiência da ruptura possa ser comunicada. Com esse "algo de familiar" quer se aludir a algo ainda capaz de manter o elo entre o passado e o presente e que, por isso, poderá ser usado em favor de comunicar uma experiência que nada tem de familiar ao presente e que em nada evoca o passado.

¹ A fim de que este primeiro texto seja mais confortável à leitura, as referências bibliográficas serão citadas apenas quando forem indispensáveis. O conteúdo desta apresentação é, no entanto, estendido no decorrer da pesquisa. Com isso os autores aqui aludidos serão diretamente citados nos próximos textos.

A presente tese elege dois desses contextos para analisar tal processo de falsificação. Com a escolha, visa-se observar dois momentos distintos em que tal processo de falsificação se dá, fazendo deles, em união, um laboratório. Em comum, os dois contextos escolhidos têm como causa maior de seu choque com o passado a guerra. Na verdade, não exatamente a guerra, mas o novo formato da guerra resultante das novas tecnologias das quais ela dispõe. Nesses dois contextos, armamentos, estratégias, formato das batalhas, relação com a população civil, com o inimigo e com o combatente aliado são renovados e modificam por completo a guerra em curso, cujo parâmetro, seja para os diretamente envolvidos no conflito, seja para os civis, são as guerras anteriores, as guerras já feitas.

Com efeito, para muitos que viveram os anos de 1914 a 1918, a Grande Guerra se assemelhou à longa Guerra do Peloponeso, que marca as últimas três décadas do séc. V a. C. e o declínio da poderosa Atenas. Entre eles, alguns helenistas partilharam a ideia que nas duas guerras as motivações de cada lado se aproximavam. Assim, a disputa pelos mares, pela democracia, pela soberania são elementos que se verificariam nos dois contextos. Partilhou-se também a ideia de que determinados eventos se repetiam. Por isso, logo no primeiro ano do conflito, a Universidade de Toronto apresenta uma atualizada (re)leitura do Diálogo de Melos de Tucídides. Os alemães representariam Atenas; os britânicos representariam Esparta e o papel de Melos, por sua vez, caberia aos infelizes belgas. Em 1917, Erich Bethe, num artigo acadêmico, também explora os paralelismos entre os dilemas da Grande Guerra e os da Guerra do Peloponeso, tal como relatados por Tucídides (*Athen und der Peloponnesische Krieg im Spiegel des Weltkrieges*). Em 1918, Gilbert Murray (*Our Great War and the Great War of the Ancient Greeks*, publicado em 1920), ao contrário do que faz a releitura canadense, identifica a Inglaterra com Atenas, dado seu poderio marítimo e sua vocação democrática, ao passo que a Alemanha reproduz de Esparta o poderio terrestre e a vocação monárquica militar.

Os argumentos que endossam as analogias entre uma guerra e outra, apesar da distância temporal entre elas, têm a ver com questões estratégicas ou políticas. Uma sorte de nostalgia do herói de outrora, no entanto, também pode ser depurada da leitura dos analogistas. Com a estreia de um novo formato de combate, percebe-se, mais nas

entrelinhas do que em sua proposta, uma reprovação à guerra vivida, indicando certa nostalgia por uma espécie de guerra justa e, no limite, heroica. Nos relatos das duas novas guerras, observa-se uma atmosfera de decepção, devido à ausência de resposta digna e bela, por parte dos combatentes, à missão de matar, como se fizera outrora.

Da Guerra do Peloponeso, nota-se um progressivo desgaste na figura do hoplita, cuja imagem a partir da Batalha de Maratona, consolida-se como guerreiro inseparável e perfeitamente adequado aos desígnios coletivistas da *pólis*. Combatente que depende do vizinho para ser completo e dar-se de fato ao enfrentamento do inimigo, o hoplita, ao longo do século V a. C., segundo a voz da *pólis* (como se vê nos discursos dos estadistas), será capaz de substituir os heróis homéricos à altura. Não demora, porém, sua participação na guerra que divide a Hélade entre a liga espartana e a ateniense vai se mostrar pouco decisiva. Soma-se a isso a entrada na guerra de forças contratadas e, com elas, a incorporação de novos armamentos e novas posturas no combate. À imagem ideal de Maratona, os hoplitas, eles mesmos, ainda tratam de protagonizar eventos desonrosos, em que sua resistência e sua justeza, botadas à prova, decepcionam a população. Tucídides e Xenofonte narram em detalhes os eventos em que a glória hoplítica já passara, também ela, a ser coisa do passado. A Guerra do Peloponeso, desde seus primeiros anos, mas ainda mais após a dissolução da Paz de Nícias, torna-se então a guerra injusta, vergonhosa, inglória.

Diante desse novo quadro, se a *pólis* continua a evocar sua excelência nos discursos que faz, veem-se outras vozes instalarem a dissonância. Nas tragédias, a dissonância é o que dá o tom. O herói, em suas histórias, não sabe o que fazer. Ele é a prova de que uma fissura profunda marca o limite entre passado e presente. Ele pertence ao passado, no lado de lá da fissura, mas sabe que pertencer ao passado, pertencer totalmente ao passado, é poder ser esquecido. De fato, conforme a gênese épica, ser esquecido é precisamente o aniquilamento do herói, já que o herói é, antes de tudo, aquele do qual o poeta e, com seu canto, as futuras gerações se lembrarão.

Para analisar este contexto, então, escolheram-se três peças (dentre outras que também poderiam servir ao propósito): *Troianas* de Eurípides, datada de 415 a. C.; *Helena* do mesmo poeta de 412 a. C.; e, por fim, *Filoctetes* de Sófocles, apresentada em 409 a. C. A análise de cada uma delas busca apreender de que forma a atualização do

herói e das histórias de herói, muito familiares ao público que lhes assiste, está em diálogo com a guerra vivida. Mais precisamente, a partir delas, percebendo-se as necessidades do presente, quer-se observar de que forma as velhas histórias, ao serem renovadas, participam desse processo de falsificação que as permite elaborar, num código já conhecido, os desafios do presente, dando conta assim de formular e demarcar ao mesmo tempo o ineditismo da necessidade.

Em *Troianas*, Eurípides observa os heróis vencedores. Não que eles estejam em cena, afinal dos grandes guerreiros que sobreviveram à Guerra de Troia, apenas Menelau aparece para recuperar, na verdade para pôr as mãos sobre [χειρώσομαι] (v. 860), Helena. Ainda assim, o poeta os observa, analisa suas decisões, a fim de perscrutar sua relação com os vencidos e com a vitória. Também não estão em cena nenhum dos heróis troianos: estão todos mortos. Astíanax, o filho de Heitor e Andrômaca, é a personificação, por um lado, de que a linhagem heroica de Troia teve seu fim, e, por outro, de que, com o destino que lhe reservam os aqueus, a linhagem heroica vitoriosa também se desfigura. Odisseu é o maior responsável pela decisão de matar a criança e é o mais detestável dos vencedores. Cassandra, delirante, sabe o futuro que aguarda a todos. E sabe também que, dessa vez, a vitória nada guarda de doce aos vencedores. Ela, como todos da plateia, sabe que aniquilar um povo, lhe dar um fim absoluto nada tem de glorioso e que apenas a vingança pode surgir daí.

Ora, a peça é encenada quando o massacre de Melos de 416 a. C. está fresco na memória de cada um dos espectadores, que, ao mesmo tempo, já se veem em meio à necessidade de refletirem sobre outro confronto, novamente fora da pátria. O poeta parece sintetizar: essas guerras não são guerras de heróis. Entre Melos e Sicília, os atenienses nas Grande Dionísias de 415 a. C. observam o dia que sucede o fim da batalha.

Para o público que assiste a *Helena*, três anos depois, a expedição à Sicília havia deixado de ser expectativa e já se transformara no maior desastre da Guerra do Peloponeso para os atenienses. De vencedores irascíveis em Melos em 416 a. C., eles passam a derrotados irreconhecíveis em 413 a. C. Ainda assim, não é a derrota sofrida na ilha o que mais determina a humilhação no evento. Quando já resignados à derrota, os sobreviventes da batalha são calorosamente perseguidos. Uma grande parcela é morta tentando retornar à pátria, enquanto outra parte é mantida aprisionada em péssimas

condições. Os acontecimentos são tão terríveis que, quando as notícias chegam à Ática, os cidadãos se recusam a acreditar.

Nas festividades que se seguem ao evento, Eurípides encena a história do difícil retorno de Helena e Menelau à pátria. Ele escolhe a versão menos popular do mito, a que mais põe em xeque a legitimidade do motivo para se ter feito a Guerra de Troia. Conta o poeta que a Helena que havia seguido com Páris não passava de uma nuvem, de um nada. A guerra, portanto, havia sido feita por nada. A Helena real, castigada injustamente pelos deuses, amargava de longe a culpa pelos mortos num confronto para o qual não podia oferecer solução. Só depois de dez anos é que Menelau e os demais aqueus descobrem que a lacedemônia não estava no palácio de Príamo, mas no Egito, guardada por Proteu. Lá, Menelau vai encontrar um novo e, dessa vez, verdadeiro inimigo. A guerra será novamente atroz, seu motivo deixará de ser um motivo aparente para se transformar em motivo real, mas seu herói não passará de um covarde.

A terceira das peças analisadas, *Filoctetes* de Sófocles, é encenada no ano de 409 a. C., quando Atenas tenta recuperar-se não somente dos eventos trágicos que vive desde 416 a. C., mas do golpe oligárquico dos Quatrocentos, capaz de ameaçar a democracia ateniense para além de suas motivações externas. A essa altura, o poder de Atenas já está fortemente desgastado, embora a *pólis* ainda encontre forças para apagar da cidade as marcas desse passado recente em que o furor contrário àquela que seria sua verdadeira vocação havia se instalado no poder. A vitória da trilogia da qual faz parte *Filoctetes*, nesse sentido, integra a retomada democrática de Atenas, em que o cumprimento dos ritos desempenha papel primordial (dentre eles, a representação das peças e a disputa pelo primeiro lugar). Curiosamente, a tragédia de Sófocles reconta a história do herói que, após um longo período abandonado, está em vias de se reintegrar à comunidade que o havia excluído. Filoctetes, um pouco como os decretos oligárquicos retirados da Ágora, é o rastro do passado indigesto. Ele é o herói trágico que, como de costume, não sabe se adequar à coletividade, às decisões e ao bem do grupo. Segundo o código ao qual serve, sua missão é prejudicar os inimigos, mesmo que esses inimigos lhe sejam conterrâneos. No entanto, a vitória aqueia depende de seu retorno à guerra. Odisseu é, novamente, odioso. Sem escrúpulos, não há nada, valor algum, nenhum princípio que o impeça de trabalhar a favor da vitória. Filoctetes é seu oposto. Entre os dois, porém, Sófocles

inventa um espaço em que a dúvida permite o desenvolvimento de uma reflexão sobre a moral e o agir heroico. Nesse espaço, está Neoptólemo. Ele se decide por estar ao lado de Filoctetes, mas sua decisão e seu caráter são a renovação de um tipo. Sófocles parece, enfim, criar um novo herói.

Aproximadamente dois mil e trezentos anos depois da apresentação dessas três peças (apenas dois mil e trezentos anos!), observa-se que, ao lado de uma guerra que, para alguns, repete a longínqua guerra grega, as velhas histórias de herói, em especial a história do grande herói do retorno, serão re-narradas. As aventuras de Odisseu recebem nova estampa e transformam-se em desventuras só cabíveis a quem experimentou no *front* o horror da guerra de catorze.

Na França, podem ser mapeadas quatro releituras odisseicas compostas nos anos que se seguem à Grande Guerra, cujos escritores partilham a experiência de terem combatido no *front* francês. Ao contrário das tragédias, são obras pouco discutidas pela fortuna crítica, embora seus autores, com exceção de um deles, sejam autores renomados e estudados na Academia. A primeira das quatro a ser investigada é *Elpénor*. Uma reunião de quatro histórias, *Elpénor* de Jean Giraudoux é a escolha evidente pela personagem nem boa de guerra [οὔτε τι λήην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ], nem de inteligência [οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς] (*Od.*, X, 552-3) como substituta do grande herói odisseico. Publicada integralmente em 1926, *Elpénor* é uma sucessão de eventos canhestros em que o medíocre combatente, aquele que não participara nem vira os grandes acontecimentos da Guerra de Troia, que servira às missões mais baixas, como a de remendar o manto de Tersites (haveria jeito de expressar desdém maior por uma personagem homérica do que lhe reservando a função de costurar o manto de Tersites?), passa ao primeiro plano nos anos do retorno em que os combatentes, os que sobrevivem à guerra, devem enfrentar as tempestades, os ventos e os perigos do mar. Elpenor, que também quer cumprir seu retorno [νόστος], nada tem da inteligência [νοός] ou da astúcia [μητις] de Odisseu. Ele é, na verdade, o que faz todas as ideias apodrecerem.

Giraudoux escolhe para narrar o retorno da guerra uma personagem que nada tem a ver com o herói do retorno, mas que é confundido o tempo todo com ele. Ao chegar na Esquéria, por exemplo, os feácios vestem-no com uma túnica bordada (que, no entanto, só realça sua feiúra), em busca de homenagear aquele de quem esperavam escutar feitos

ilustres. Todos, enfim, estão ansiosos pelo herói, mas é Elpenor o que a história tem para oferecer.

A segunda das quatro releituras francesas é *Naissance de l'Odyssee*. Publicado apenas em 1930, o romance de Jean Giono começa a ser escrito muitos anos antes, quer dizer, assim que o jovem autor volta da guerra. Sem a segurança de Giraudoux, que havia feito os estudos de língua e civilização grega no liceu, Giono ver-se-ia às voltas com as pesquisas mais recentes sobre a questão homérica, em especial as de Victor Bérard, publicadas em terras francesas, para se lançar à composição de uma obra que traria tantas referências e camadas de texto quanto um palimpsesto.

Em *Naissance...*, Odisseu permanece um hábil mentiroso. Na verdade, se sua habilidade para a mentira continua a caracterizar a célebre personagem, é preciso notar que ela não pode mais ser dominada por ele. O Odisseu de Giono é bem menos poderoso que suas histórias e ele sabe disso. Por isso, ele tem medo de suas mentiras durante o percurso a Ítaca. Esse novo Odisseu, um pouco grego, um pouco provençal, sabe fruir dos prazeres do corpo e da terra, como o de Homero, mas é um covarde que inventa todas as qualidades ausentes de seu comportamento na guerra e em seu regresso a fim de assustar todos aqueles que em sua pátria já haviam abandonado há tempos a ideia de esperá-lo.

A história de Odisseu de Giono, como a de Homero, é a história de alguém que se transforma, embora se trate de uma transformação distinta. O decurso é longo e assemelha-se com o desenvolvimento mesmo de criação literária do autor: de alguém amedrontado pela mentira ele passa a uma pessoa à vontade com ela. Ele deixa de temer a mentira para amá-la. Sua passagem pela guerra, suas histórias no regresso alimentam a alma dos ouvintes conterrâneos que lhe pedem insistentemente por mais mentiras.

A terceira das quatro releituras francesas é de autoria de Louis Aragon, que, ao escrever *Les Aventures de Télémaque*, publicado em 1922, experimenta o surrealismo, despedindo-se, ao mesmo tempo, do dadaísmo. Em *Les Aventures...*, o filho de Odisseu, embora comece sua jornada projetando a busca de si na busca pelo pai, quer encontrar a liberdade. É verdade que ele chega à morada de Calipso atrás de suas origens, mas descobre lá que qualquer origem controla o presente e, por isso, decide libertar-se, a qualquer custo, da busca inicial. Ele descobre, na ilha da ninfa, que a liberdade almejada depende de se desligar do passado.

Aragon, ao criar para Telêmaco histórias que o poeta na *Odisseia* se negara criar, está repetindo o que Fénelon no fim do séc. XVII já fizera, embora com motivações diversas. Fénelon, responsável por educar um jovem duque, que poderia vir a tornar-se o príncipe, enxerga no branco narrativo de Homero um espaço oportuno para desenvolver episódios em que o filho de um soberano enfrenta desafios, podendo, a partir deles, desenvolver-se moralmente. É com esse manual cristão e edificante que Aragon, nos primórdios do séc. XX, aprende a ler e escrever. São as aventuras do Telêmaco setecentista que o habilitam a ler as aventuras de seu homônimo na *Odisseia*. Ainda mobilizado em 1919, quando a guerra já havia sido oficialmente terminada, mas muitas regiões seguiam sob ocupação, Aragon conhece um terceiro Telêmaco, que, segundo o autor, assemelhava-se a ele como um irmão. O encontro acontece quando Aragon estava já compondo seu romance, justamente a história de um jovem que não consegue lidar com o peso da tradição e prefere não ser lembrado a fazer com que tal tradição se perpetue.

A quarta releitura francesa que pode ser mapeada na produção literária dos anos posteriores à guerra é ainda mais marginal que as três já citadas. A releitura de Valmy-Baysse, publicada em 1921, tem uma tiragem de não mais que cinquenta exemplares. Das quatro obras, também a menos elaborada, *Le Retour d'Ulysse* é uma releitura homérica evidente. Odisseu volta para Paris, sua Ítaca, depois de cinquenta e dois meses no *front*. Ele espera encontrar sua Penélope tecendo-lhe bordados, a casa em ordem e ovações em agradecimento a seu sacrifício na guerra. O cenário do regresso, contudo, é o oposto do imaginado e ele descobre, muito rapidamente, que ninguém quer escutar suas histórias de herói.

As releituras francesas estudadas, por um lado, recorrem à tradição fazendo uso de personagens e histórias já conhecidas. Por outro, retomam a tradição e suas personagens para recusar seu uso corrente fazendo circular assim uma espécie de moeda falsificada cujo valor é o mesmo da moeda verdadeira. Os autores forjam novas-velhas histórias, das quais poder-se-ia dizer serem as mesmas que as anteriores, porém não as anteriores. Eles, em outras palavras, repetem histórias já conhecidas que, como memórias ou sonhos insistentes, sinalizam, de alguma forma, algo que fica encoberto, velado, algo que permanece sem ser lembrado a cada reincidência. Por esse prisma, assim como o

paciente, provocado pelo psicanalista, desvela para si mesmo, nas sessões de terapia, algo esquecido através da repetição de lembranças deformadas, essas histórias permitem desvelar um esquecimento que diz respeito não exatamente à memória dos autores, mas à memória de uma coletividade, para a qual um dos pilares é a tradição. É exatamente por isso que a proposta de Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento*², que enxerga alguma semelhança entre o trabalho do historiador e do psicanalista, converte-se aqui experimentalmente num método historiográfico. Nesse sentido, vasculha-se nessas histórias tudo o que elas têm de recorrente a fim de se verem por baixo do manto da repetição as lembranças da guerra aparentemente esquecidas.

É curioso, ademais, que essas quatro histórias façam parte de um ambiente cultural em que a ideia de *permanência* se transforme num conceito altamente renovador para a historiografia, sobretudo em território francês, a partir dos trabalhos da *École des Annales*. Fernand Braudel, aliás, faz menção em seus trabalhos a alguns desses escritores franceses, bem como a outros estudiosos que, confiantes numa linha que os liga em seu tempo diretamente ao passado, dão vida, em sua obra, a essa mesma ideia, significando-a de maneira a revelar esse ambiente cultural. A França após a Grande Guerra demonstra sentir-se ameaçada pelo fim de uma tradição que tem nos cantos homéricos (seus heróis, seus temas, sua geografia mediterrânica) seu porto seguro. Não é à toa que essa ideia de permanência consegue impregnar-se de tal maneira às letras, relacionando-se, como pretendem mostrar os estudos a seguir, tão fortemente à guerra, que é uma ameaça concreta de destruição física e de destruição com os elos do passado na qual passa a estar reclusa e distante a guerra justa e feita por heróis. Vê-se, então, que o desenvolvimento dessas releituras, respostas à ruptura radical que a Grande Guerra gera, fazem uso de uma ideia, a de permanência, que permite-lhes comunicarem o evento radicalmente novo e também, de alguma forma, protegerem-se da ameaça da ruptura total.

Não à toa foram criticados os testemunhos de combatentes que, em busca de denunciar o horror vivido na guerra de catorze, evocaram com alguma nostalgia a bela guerra e a bela morte de outrora. Mas eles, como os escritores em questão, evidenciaram dessa forma quão controladora é a força vinda da tradição, que, plasticamente, se adequa até mesmo aos ímpetus mais destrutivos e consegue sobreviver ou, ainda melhor,

² RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éd. du Seuil, 2000.

permanecer. É dessa permanência repetitiva, plástica, deformadora, falsificadora que se busca extrair alguma lição. É certo que não se trata de uma lição moral, mas de uma lição acerca do funcionamento da repetição e do esquecimento enquanto mecanismos que protegem a consciência da história de sua própria história.

É preciso lembrar, porém, que, se o presente trabalho volta sempre às origens, diferentemente do que quer o Telêmaco de Aragon, a ilusão mesma de origem ou de um primeiro relato, mais verdadeiro ou mais limpo de interferências, é totalmente contrária à ideia mesma de mito. Essas histórias, as gregas e as francesas, aqui aludidas, são resultantes da interação de tradições distintas, que nunca estão acima de qualquer suspeita e que só sobreviveram, porque, sendo plásticas, foram sempre capazes de oferecer versões e possibilidades interpretativas que matassem a fome de cada leitor e a sede de cada tempo.

A presente pesquisa, como já se pôde perceber, trabalha com dois tipos de textos que têm naturezas díspares. Nas discussões que tratam do contexto grego, o objeto são três tragédias. Nas discussões que tratam do contexto francês, o objeto são romances (que apenas por ser uma palavra vasta é que talvez possa reunir textos já tão diferentes entre si como são os de Giraudoux, Giono, Aragon e Valmy-Baysse). Apesar disso, algo de fundamental aproxima-os. Não se trata, como se poderia imaginar, de argumentar que todos eles pertencem ao gênero literário, aqui disposto em algumas fatias para servir à investigação histórica. Na verdade, falar da tragédia enquanto gênero literário seria reduzir fortemente um fenômeno que combina ao texto, o espetáculo e o canto, se não for isso um anacronismo (levando em conta que a noção mesma de gênero literário é externa e posterior ao pensamento grego). Os textos trágicos são aqui pensados enquanto parte de um fenômeno social, estético e psicológico que, este sim, o fenômeno, pode ser um operador capaz de descrever a tragédia. Nesse sentido, como propõem Vernant e Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*³, apenas a combinação dessas dimensões (a social, com a instituição dos concursos; a estética, com o advento de um novo produto; e a psicológica, com a elaboração de uma nova consciência) podem explicá-la.

³ VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne* - I, II. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2001; 2012.

O que os aproxima, acredita-se, é sua natureza mimética. A natureza de ambos os gêneros pode ser entendida através da *tríplice mimese* ricoeuriana. Em primeiro lugar, compreende-se e apreende-se o que se quer narrar (cabe ao poeta trágico, bem como ao escritor do começo do séc. XX, fazê-lo). Em segundo, tece-se a intriga, cujo resultado é a narrativa, a qual, em terceiro lugar, vai promover, ao ser acessada no teatro ou na leitura, como diz Ricoeur em *Tempo e Narrativa*,⁴ a interseção entre o mundo que é próprio ao texto e o mundo que é próprio ao ouvinte ou ao leitor. Nesse sentido, tragédia e romance são pensados neste trabalho, os dois, como narrativas que mimetizam o mundo e que oferecem ao receptor um produto variável conforme a recepção. Aproxima-os também o uso que fazem da tradução. Suas personagens, suas tramas assim, de alguma forma, são solidárias. Odisseu, a Guerra de Troia sobrevivem em todas as histórias.

Não há dúvida de que haja elementos bem mais numerosos a distanciarem as tragédias dos romances em questão do que elementos que os aproximem. Apenas comparando-os, contudo, é que o movimento dessa tradição, à qual voltam e pela qual são incorporados, vai-se revelando: um movimento cujas repetições geram formas reiteradas, mas não idênticas, formas falsificadas, que quanto mais se falsificam mais se tornam verdadeiras e atuais. Nesse sentido, compara-se aqui o incomparável, como propôs certa feita Marcel Detienne. Essas repetições da tradição não são pensadas, de forma alguma, como repetições da história. São repetições falsificadas e que, por isso, destoam das anteriores, colocando em xeque tanto a mudança quanto a permanência, duas forças contrárias, que, nesse caso, parecem também indissociáveis. Poder-se-ia dizer que se quer comparar aqui dracmas com francos, óbolos com cruzados, mas só porque todas essas, nalgum momento, puderam circular com valor de compra.

Para se pensar esse desafio da comparação poderiam ser citadas algumas referências importantes como trabalhos atuais da historiografia latino-americana, em especial a brasileira, que buscam comparar ditaduras para entender o fenômeno da ditadura e os fatores externos que atuaram de forma semelhante em contextos específicos, gerando, assim, algo de próximo entre contextos variados. Também poderiam ser abordados alguns trabalhos de literatura comparada em que, a partir de temas ditos

⁴ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985. 3v.

universais (dentre eles, a guerra), observa-se a história e a ficção dialogarem a favor mesmo da universalidade. Poder-se-ia ainda citar o importante trabalho de Lucien Febvre que, no começo do séc. XX, luta por legitimar esse diálogo aos olhos dos historiadores. Por meio da análise de *Gargântua e Pantagruel (O problema da incredulidade no século XVI)*,⁵ Febvre faz uma verdadeira biografia do século de Rabelais, observando com rigor os limites e as possibilidades daquilo que chama de utensilagem mental de uma época.

Com efeito, para não irmos muito longe, o estudo mesmo de recepção dos clássicos, por si, já é uma empresa comparativa. Nesta pesquisa, tem-se um material de origem (por mais que seja fluida e possivelmente anacrônica a ideia de origem nesse caso), um material que retorna ao primeiro para modificá-lo e um terceiro que retorna ao primeiro e ao segundo em busca de fazer, a seu modo, o que o segundo já fez. Essas escolhas do que utilizar e do que modificar da tradição apontam para as necessidades e novidades do presente, expressando a historicidade própria de cada contexto. Em parte igual, em parte diferente, a reapropriação pode ser entendida enquanto repetição falsificada do anterior. Esses movimentos de reapropriação permitem, portanto, observar as forças do presente e, dialeticamente, apontam para as forças que vêm do passado, atuantes e determinantes das necessidades do presente.

O problema da referência e da repetição está posto desde os poetas líricos, em sua relação com a épica, e, mesmo na literatura helenística, não se trata de forma alguma de copiar servilmente os modelos antigos. Os feácios das *Argonáuticas* de Apolônio de Rhodes são e não são os feácios de Homero. Os feácios de Victor Bènard, tantos séculos depois, também são e não são. Os antigos, mesmo eles, já tinham e sabiam de seus antigos e, dentre eles, de seus clássicos. Posteriormente, diferentes épocas buscaram, também nos clássicos dos antigos, modelos inspiradores: "o clássico é também um guia para a história, no sentido de que, diante do novo e do desconhecido, ele dispõe o conhecido e o reconhecido (literatura, arte, códigos jurídicos, entre outros), atuando como referência, indispensável e segura" (DABDAB TRABULSI, 2009, p. 182).⁶ Esse par

⁵ FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942.

⁶ Texto original: *Le classique est aussi un guide pour l'histoire, dans le sens où, devant le nouveau et l'inconnu, il place le connu et le reconnu (littérature, art, codes juridiques, entre autres), jouant le rôle de repère, indispensable et sécurisant*. In: DABDAB TRABULSI, J. A. *L'Antique et le Contemporain*. 1. ed. Besançon/França: PUFC, 2009, citando e retomando BRANDÃO (2001).

antigo e moderno não cessou de aparecer na história ocidental. No Renascimento, na literatura dos descobrimentos, na Revolução Francesa, na historiografia do séc. XIX, nos regimes totalitários do séc. XX, nas fundações políticas, vários serão os momentos oportunos à reapropriação da herança clássica em proveito do fortalecimento e da legitimação das escolhas do presente. A dicotomia existente no encontro de dois momentos, o antigo e seu receptor, tem suas origens na percepção mesma do tempo.

A produção historiográfica atual voltada à Antiguidade, sobretudo a partir da obra de Arnaldo Momigliano, tem sido marcada pelo interesse sobre a recepção e a reapropriação da herança clássica em distintos momentos. Tal abordagem, destacando-se os trabalhos de François Hartog e Dabdab Trabulsi, tem renovado a abordagem historiográfica dos estudos clássicos sem se furtar a enfrentar os problemas teóricos que surgem decorrentes de tal abordagem.

As interpretações da figura de Péricles dão-nos um exemplo potente de como o presente, em sua multiplicidade, interfere na reapropriação do passado. *Le Présent dans le Passé* elege seis dessas interpretações, das quais duas vêm de terras italianas, duas são francófonas (uma francesa e uma belga) e outras duas saxônicas (uma inglesa e uma americana).⁷ Da comparação entre os estudos se desconstrói qualquer ilusão de se encontrar o verdadeiro Péricles. Ainda que eles guardem alguns pontos de convergência entre si acerca do grande nome e símbolo do regime democrático ateniense (patriotismo, alta inteligência, política social a fim de garantir o bem-estar da população) e que se tenham restringido, para a pesquisa sobre Péricles, a duas fontes antigas, Tucídides e Plutarco, os seis estudos, realizados por historiadores competentes e agindo, ao que tudo indica, de boa fé, apresentam-nos seis Péricles, e não um só. Cada um dos estudiosos dá a seu Péricles elementos de seu próprio contexto, tornando-o mais ou menos ditador, mais ou menos democrata, mais ou menos liberal.

No prefácio à sua tradução de *Como se deve escrever a história* [*Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*], Jacyntho Lins Brandão dá a seu leitor outra evidência da mistura dos tempos. Trata-se de três traduções (sendo também a tradução uma forma de interpretação do texto) de Luciano de Samósata no século XVIII para a língua portuguesa. Os frades J.

⁷ DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Le présent dans le passé: autour de quelques Péricles du XX. siècle et de la possibilité d'une vérité en histoire*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.

de São Miguel, cronista da ordem de São Jerônimo, M. de Santo António, bibliotecário do Real Mosteiro de Belém, e o Padre Custódio José de Oliveira traduzem a mesma obra pela primeira vez em terras lusitanas. Com exceção da tradução literal do frade jerônimo, nota-se que os compromissos linguísticos, não conseguem sobrepor-se aos limites político-ideológicos de uma era em que o investimento real nos estudos clássicos e na circulação da cultura clássica são marcados pela vontade de um monarca ilustrado.

Para Luciano, o historiador, deve ser: ξένος ἐν τοῖς βιβλίοις καὶ ἄπολις, αὐτόνομος, ἀβασίλευτος (LUCIANO, *Como se deve escrever a história*, 41). Ele deve tratar a história como estrangeiro (ξένος), deve ser sem pátria (ἄπολις), autônomo (αὐτόνομος) e sem rei (ἀβασίλευτος). Na tradução literal do frade jerônimo, isso significa que o historiador: "Nos livros seja peregrino, sem cidade, sem lei, sem rei". Na tradução do bibliotecário do Real Mosteiro de Belém, que o historiador: "Com os livros seja estrangeiro; não o domine o amor da Pátria; ninguém lhe dê leis, ninguém o mande". Já na tradução de Padre Custódio, de todas a mais livre: "sendo [o historiador] nos seus livros como um estranho, não adido a cidade alguma, sujeito somente às suas próprias leis e reconhecendo por único soberano a verdade" (BRANDÃO, 2009, p. 25-26).⁸

Observa-se a partir dessas dicotomias, responsáveis por aproximar e distanciar o antigo do moderno, que cada momento de releitura da Antiguidade escolhe e lê sua própria Antiguidade, reordenando o repertório disponível dos mais para os menos importantes, dos mais para os menos bem vistos. São elas, às vezes, manifestação do senso social e político do autor, de uma cultura política que lhe é familiar ou servem, noutras, como meio de demonstração de resistência a uma cultura política dominante, a seu líder; servem ainda como forma de legitimar determinadas práticas, bem como forma de selecionar as elites e o conhecimento de valor. Para a questão da presença da Antiguidade ao longo da história, bem como da variedade de suas leituras, "uma resposta não pode ser encontrada senão através de uma pesquisa de natureza historiográfica"

⁸ Na tradução do Frei Manoel de Santo António, a solução para ἄπολις é "não o domine o amor da Pátria"; enquanto que para ἀβασίλευτος a solução é "ninguém o mande". Elude-se a figura do rei ou do imperador, enquanto o Padre Custódio, que dedica seu trabalho ao Marquês de Pombal, traduz ἀβασίλευτος por "reconhecendo por único soberano a verdade". In: LUCIANO DE SAMÓSATI. *Como se deve escrever a história*. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

(DABDAB TRABULSI, 2011, p. 10)⁹ - que é o desafio a que se lança o presente trabalho.

Quanto à disposição da tese, os contextos abordados constituem-se de três capítulos. Assim, nos capítulos voltados ao contexto grego, cada um discute uma das três tragédias, ao passo que nos capítulos voltados ao contexto francês, cada um discute um dos três romances (sendo a quarta releitura apenas apresentada e discutida rapidamente no último texto do trabalho). As duas partes são antecedidas e sucedidas por textos que têm a ambição de desenvolver e propor uma teoria para ler a tradição a partir da perspectiva da sua falsificação, a partir do material que vem dos seis capítulos - como se os capítulos fornecessem o metal e os três textos intermediários forjassem a efígie. O primeiro deles, aliás, mostra que a insistência nessa metáfora numismática não é por acaso.

Por fim, acrescento a esta introdução algumas informações de caráter metatextual. A primeira diz respeito às traduções utilizadas. Salvo informação em contrário, são minhas as traduções que não tiverem a autoria citada nas referências. Como infelizmente nenhuma das releituras francesas foi traduzida ainda para a língua portuguesa, todos os trechos vertidos ao português são de minha responsabilidade. Também são de minha autoria trechos de autores antigos e da bibliografia secundária, quando não houver tradutor mencionado nas referências. Ademais, sempre que a tradução for de minha autoria, o texto original será citado em nota de pé de página. Quanto às tragédias, foi possível escolher entre as traduções que, felizmente, encontram-se atualmente disponíveis, embora também sejam citados os originais toda vez que constar qualquer trecho das três peças trabalhadas, já que elas são objeto de análise e o texto original dá ao leitor mais ferramentas tanto para acompanhar quanto para criticar meu argumento.

⁹ Texto original: *une réponse ne peut être trouvée que dans une enquête de nature historiographique.*

Primeiro argumento

**Falsificar o mito tornando-o mais verdadeiro:
a tragédia, o herói e as duas faces da moeda**

Sabemos muitas mentiras [ψεύδεα] dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações [ἀληθεία].
(HESÍODO, *Teogonia*, 27-8, tradução de Jaa Torrano)¹⁰

I - A relação entre a tragédia e a pólis: atualizações do mito

“A suspensão da vida cotidiana dos atenienses”, durante as festividades em honra de Dioniso, a favor da realização de um exercício cultural que consiste em assistir no Teatro de Dioniso aos sucessivos espetáculos dramáticos, “só tem sentido se aquilo que é representado diz respeito à pólis” (FIALHO, 2014, p. 21).¹¹ Assim sendo, é compreensível que, sobretudo em momentos de crise, a tragédia tenda a condensar na mímese dramática não apenas a problematização de dimensões cruciais dessa mesma crise mas a elaboração, por conseguinte, de respostas a ela, de modo a provocar no espectador o reconhecimento na intriga de exigências afins àquelas que ele mesmo enfrenta em seu exercício como cidadão. Nesse sentido, a tragédia suspende a vida cotidiana dos atenienses sem suspender sua cidadania. Ao contrário, acredita-se que tal experiência permita ao cidadão elaborar sua cidadania, reconhecendo-a e lapidando-a. Soma-se a isso o fato de que as tragédias sejam destinadas não a um público particular de apaixonados pelo teatro, mas a um corpo cívico consistente: cerca de quatorze mil espectadores, durante as Grandes Dionísias.

¹⁰ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

¹¹ FIALHO, M. C. O horizonte político da *Medeia* de Eurípides. *Archai*, n. 14 (jan - jun, 2014), p. 21-5.

A tragédia grega, entendida em toda a amplitude do fenômeno, ajuda a pensar de que maneira a coletividade, ao assistir-lhe, responde às novas demandas da *pólis*, gerenciando o conflito que é inevitavelmente criado com o passado, uma vez que não apenas a cidade rompe com seu jeito de ser do passado, como também emprega histórias do passado para refletir sobre seu presente. Em outras palavras, a política do século V traz à tona questões que não podem ser formuladas imediatamente por meio da razão, e o teatro é o espaço para que algumas delas se elaborem. Personagens conhecidas pelo público - e extraídas de um repertório tradicional de histórias do passado - ganham vida no teatro, e por isso são restritas a “um número muito reduzido de famílias” [οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγωδίαί εισί] (ARISTÓTELES, *Poética*, 6, 1454a10),¹² ainda que sejam recriadas com cada nova representação. O público, nesse sentido, ao observar as novas imagens, aprende com elas de modo a reformular o que já sabia sobre as mesmas: são imagens não exatamente dos homens, mas de ações, da vida, da felicidade ou do sofrimento, do erro e do engano (ARISTÓTELES, *Poética*, 6, 1450a20). Aristóteles convida-nos mesmo a reconhecer na imitação trágica uma oportunidade de aprendizado. Ao observar as imagens, cada um dos espectadores aprende e deduz o que representa cada uma delas (ARISTÓTELES, *Poética*, 6, 1448b15). A mímese promove, portanto, um reconhecimento instrutivo: as imagens em cena ensinam ao público.

A ideia de que a tragédia retrabalha o mito e as fórmulas vindas do passado participando da transformação do corpo cívico, que ensaia lidar com o mundo político de uma forma nova, ganha força se pensarmos as festas religiosas - quando as peças são representadas - não exatamente como momento de pausa no cotidiano, mas como um reforço ou, ainda, como um pilar que, dando suporte ao cotidiano, forma com ele um conjunto. Desse ponto de vista, a tragédia pode ser explicada, também ela, como um reforço, um pilar que forma com o cotidiano do cidadão o mesmo conjunto. Como sintetiza Christian Meier (2004), os momentos de representação das tragédias no século V a. C. devem ser encarados como episódios em que uma comunidade trabalha em

¹² *Aristotelis de arte poetica liber*. Ed. Kassel, R. Oxford: Clarendon Press, 1965, Repr. 1968 [of 1966 corr. edn.]. Também utilizou-se: ARISTOTE. *Poétique*. Traduction de Barbara Genez. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

público sua “estrutura mental” (ou sua “utensilagem mental”, diria Lucien Febvre),¹³ “na porção mais poderosa e também mais incerta de um mundo que ainda não tinha sido testado em suas possibilidades e seus limites” (MEIER, 2004, p. 10).¹⁴ Não se trata, pois, de pensar simplesmente que a tragédia seja influenciada pela política, refletindo algumas de suas características, ou que, ao contrário, a política seja influenciada por ela, mas que, de forma mais profunda, as representações em cena consigam trabalhar determinados aspectos da nova forma de fazer política, a qual, exatamente por ser inédita, cobra do cidadão atitudes também novas frente à herança do passado.

Em 490 a. C., quando os persas atacam a Ática, Atenas não pode dispor de mais do que nove mil hoplitas, cidadãos que se distinguiam dos outros por possuírem seu equipamento de guerra. Apenas dez anos depois, para uma nova batalha, em Salamina, Atenas é capaz de mobilizar todo o seu corpo cidadão. Mais do que isso: não apenas todo o seu corpo cidadão vai para a guerra (os que não têm dinheiro para comprar seus equipamentos e lutar como hoplitas servirão como remadores), como todos os habitantes da cidade evacuam-na para que a estratégia de Temístocles dê certo. Nesse sentido, o intervalo de dez anos, logo no começo do século V a. C., mostra uma mudança surpreendente na percepção do lugar do indivíduo em relação à coletividade.

É certo que as mudanças políticas das quais a tragédia se ocupa fazem parte de um grupo de inovações do qual a própria tragédia faz parte, ao menos em relação à forma que desenvolve no período clássico. A tragédia, enfim, pode ser pensada como uma das mudanças que compõem o conjunto de alterações por que passa a *pólis* dos atenienses nesse período, ao lado da Assembleia, da frota marinha, do desfile dos órfãos de guerra, dos impostos pagos pelas cidades confederadas, da construção do Propileu e do Partenon

¹³ A acepção proposta por Christian Meier parece se aproximar da ideia trabalhada, não apenas por L. Febvre, mas pelos Annales de forma geral. O conceito de utensilagem mental é operacionalizado por Lucien Febvre, sobretudo, em: FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*. La religion de Rabelais. Paris: Albin Michel, 1942.

¹⁴ Texto original: *Est-ce là que la tragédie pouvait intervenir? Peut-être pas par ce qu'elle était à l'origine, mais par ce qu'elle devint alors? Et se peut-il qu'elle ait rendu des services plus essentiels encore à la "infrastructure mentale" de ces citoyens, certes comblés de succès, mais aussi, de quelque façon, aventureux, dans la portion la plus puissante et cependant aussi la plus incertaine d'un monde qui n'avait pas encore fait l'essai de ses possibilités et de ses limites, qui surtout se trouvait à la charnière de l'ancien et du nouveau?* In: MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme art politique*. Traduit de l'allemand par Marielle Carlier. Paris, Les Belles Lettres. 2004.

(MEIER, 2004). A lista não deve nos dar a ideia de um conjunto harmônico de mudanças; a tragédia participa dela como um componente dissonante.

É de se suspeitar que seu desenvolvimento tenha sido impulsionado pela necessidade de se refletir sobre as mudanças aceleradas no século V. E sua contribuição não é pouca: entre a primeira vitória de uma peça de Ésquilo, em 484 a. C., até a morte de Sófocles, em 406-5 a. C., há setenta e sete ou setenta e oito concursos de tragédias. Nas festas, a descarga das tensões políticas e sociais não se dá pelo relaxamento da inação, nem pela marginalização das questões em curso (para abusar do vocabulário: a descarga das tensões não se dá pela alienação). Ao contrário, a diversão, o tempo livre está absolutamente associado ao trabalho das questões que afligem o corpo cívico. Esse trabalho, todavia, não é efetuado no plano racional, do discurso, da argumentação, da votação. Embora tais questões, revestidas pelo mito no plano mais imediato, apareçam distanciadas da realidade, elas, na verdade, elaboram uma parte da reflexão política que aparentemente apenas a festividade consegue acessar. Durante as festas, o ser político [ζῶν πολιτικόν] tem descanso da forma como usualmente se exercita, qual seja, politicamente, mas não deixa de existir naquele que assiste ao teatro. Ao invés de exercitar seu ser político, o ateniense vai sentir o teatro estimulá-lo, levando-o a questionar e a transformar sua concepção de mundo, sua “utensilagem mental”, a fim de poder lidar com esse mundo que lhe cobra respostas e atitudes políticas não repertoriadas a princípio pela tradição, mas que seriam passíveis de ser trabalhadas a partir de um novo trabalho com a própria tradição. Tal trabalho de elaboração política e de tratamento da herança mítica pela tragédia deve ser compreendido como “necessidade”: é essa a tese de Christian Meier (2004).

As tragédias não são mitos. Pode-se sustentar, ao contrário, que o gênero trágico aparece no final do século VI, quando a linguagem do mito deixa de submeter a realidade política da cidade. O universo trágico se situa entre dois mundos, e é essa dupla referência ao mito, concebido então como pertencente a uma época passada, mas ainda atuante na mente das pessoas, e como pertencente também aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, que constitui uma das suas características originais e o impulso mesmo da ação. No conflito trágico, o herói, o rei, o tirano aparecem ainda bem amarrados à tradição heróica e mítica, mas a solução do drama lhes escapa: ela não é nunca dada

pelo herói solitário, ela reflete sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p. 7)¹⁵

A tragédia muda o lugar do mito ou, ao menos, seu lugar com relação à história. O mito agora já não oferece soluções diretas, pautadas pela autoridade da tradição. O herói já não sabe mais como agir. O tirano e o herói aparecem todo o tempo em cena, embora eles passem a ser questionados em sua potência e em seus valores. De fato, é pelo suporte da tradição que novas possibilidades de respostas e de atitudes são forjadas, mas as tragédias não repetem a estampa do mito. O que as tragédias fazem, usando o seu suporte, é fabricar versões ligeiramente alteradas, que, por serem alteradas em pontos essenciais, apresentam novas versões. Mas o que é uma versão ligeiramente alterada, ou o que é outra versão, senão uma *falsificação*? O que é a tragédia senão uma nova versão do mito que, por isso mesmo, sendo uma versão do mito está longe de recusá-lo, de recusar seu material, mas que, sendo uma nova versão, ao mesmo tempo, imprime sobre ele, sobre o material já existente, uma efígie nova, uma nova imagem? Os quatorze mil cidadãos que vão ao teatro já conhecendo seus heróis, e veem em cena novos Agamêmmons, Odisseus, Menelaus, Ájaxes, Filoctetes, Helenas, Clitemnestras, veem-nos, por certo, ao mesmo tempo diferentes e verdadeiros. As personagens da tragédia, a despeito de modificadas, falsificadas, em cena, têm voz, têm movimento, têm vida; elas, através desse novo pacto de ficcionalidade criado pelo teatro, passam a ser tão verdadeiras que chegam a ser mais verdadeiras que as antecessoras.

Fato sintomático tanto da fragilidade própria desse novo pacto quanto da força de seu teor de verdade é o episódio narrado por Heródoto sobre a apresentação em 494 a.C. da peça *A tomada de Mileto*. O poeta Frínico põe em cena o desastre que, dois anos antes,

¹⁵ Texto original: *Les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes. On peut soutenir au contraire que le genre tragique fait son apparition à la fin du VI^e siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité. L'univers tragique se situe entre deux mondes, et c'est cette double référence au mythe, conçu désormais comme appartenant à un temps révolu mais encore présent dans les consciences, et aux valeurs nouvelles développées avec tant de rapidité par la cité de Pisistrate, de Clisthène, de Thémistocle, de Périclès, qui constitue une de ses originalités, et le ressort même de l'action. Dans le conflit tragique, le héros, le roi, le tyran apparaissent bien engagés encore dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame leur échappe: elle n'est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe de valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique.* In: VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne* - I. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2001.

os persas haviam levado à cidade jônica. O resultado da representação histórica descrito pelo historiador é um público em lágrimas e uma multa para o poeta de mil dracmas.

Já os Atenienses, ao terem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frínico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver lembrado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer fosse. (HERÓDOTO, VI, 21, tradução de Mário da Gama Kury)¹⁶

O teatro clássico parece conseguir, portanto, tornar suas personagens (sejam elas míticas ou históricas) muito verdadeiras. A multa que recebe Frínico evidencia o quanto a emoção decorrente da força desse pacto assusta por sua capacidade de afetar. É a natureza mesma do teatro que institui esse novo e profundo pacto de ficcionalidade (ou de falsificação) com seu público: pois lá, à sua frente, o público vê Agamêmnon, Odisseu, Menelau, Ajax, Filoctetes, Helena, Clitemnestra em ação, em carne e osso. A despeito disso, como significar verdadeiro ou falso quando não há original, ou quando o original já é uma das possíveis versões? Os sentidos de falso e verdadeiro não podem ser facilmente aplicados no universo da tragédia, que, apesar de romper com a tradição em alguns aspectos, continua a narrar as mesmas histórias. É preciso pois explorar a compreensão de falso e verdadeiro neste ambiente bem como naquele que o precedeu.

II - Sobre o ψεῦδος em Homero

Para a ideia de verdade, já em Homero, o vocabulário grego apresenta formas variadas, tais como ἀλήθεια (alétheia, verdade, que se acredita ter significado, inicialmente, algo sem esquecimento, algo não esquecido), ἔτυμος (verdadeiro), ἐτεός

¹⁶ HERÓDOTO. *História*. Tradução do grego, Introdução e Notas de Mário da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília, 1985. Utilizou-se também: *Histoire d'Hérodote*. Trad. du grec par Larcher ; avec des notes de Bochart, Wesseling, Scaliger. Paris: Charpentier, 1850. (Pour le texte grec: ed. A. D. Godley. Cambridge 1920). E também: HÉRODOTE. *L'Enquête*. Édition d'Andrée Barget. Gallimard, 1990.

(genuíno), dentre outras (LEVET, 1976; BRANDÃO, 2005). Por outro lado, para a mentira, o falso, o ardil, a invenção, o errôneo, o fictício e a ficção não há, na tradição grega, mais do que uma denominação: ψεῦδος (pseûdos).¹⁷ Tal restrição vocabular não pode, porém, enganar-nos: a noção de *pseûdos* é ampla e a compreensão grega da mentira e de suas variações é bastante elaborada. Empreendendo graus de ficcionalidade diferentes ao contar suas histórias, Odisseu será o exemplo arquetípico da consciência do fictício e do falso. Ele é, na tradição, o primeiro a mentir e a mentir de maneira variada: contando mentiras maiores e menores, mais distantes ou mais próximas da verdade, todas elas ψεύδεια, e, no extremo, entregando-se à mais *pura invenção*, ψεῦδος.

II.I - As mentiras cretenses de Odisseu

Depois de ter narrado suas histórias em primeira pessoa na Esquéria, declarando sua identidade aos feácios (*Od.*, IX-XII), Odisseu, de volta à Ítaca, só poderá novamente revelar-se Odisseu, consumando de fato seu retorno à pátria, se, primeiramente, dissimular quem é, o que faz criando as conhecidas histórias de Creta. Essas mentiras cretenses são contadas a três distintos interlocutores e adaptam-se a cada um deles: a deusa Atena (XIII, 256-86); o fiel porqueiro Eumeu (XIV, 191-359) e a amada esposa Penélope (XIX, 165-202, 221-48, 262-307, 336-42). Num poema que explora profundamente a astúcia de Odisseu, tais histórias comprovam-na na medida em que se distinguem entre si em função do ouvinte e dos limites do que esse ouvinte pode e deve ouvir. Há, obviamente, um tema maior que se repete nas três histórias narradas: a origem cretense do narrador (Odisseu disfarçado, neste momento, de estrangeiro), sua relação com Idomeneu, rei de Creta, e a descrição da ilha. Há também sutilezas, mentiras

¹⁷ É certo que outros termos, como μῆτις (habilidade que pode levar à mentira); δόλος (artifício, armadilha, plano, enfim, que pode lançar mão da mentira para realizar-se); e mesmo o verbo λανθάνω (estar escondido; permanecer velado), de certa forma, compartilham o campo semântico do ψεῦδος, embora eles não signifiquem mentira, falso, ardil, invenção, errôneo, fictício ou ficção. Ver: LEVET, Jean-Pierre. *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque: étude de vocabulaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1976. E também: BRANDÃO, Jacynho Lins. *Antiga Musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

menores dentro da mentira maior, que fazem variar entre si os três enredos, adequando-os às intenções de Odisseu em relação a seu interlocutor.

Na mentira que conta ao jovem pastor, disfarce da deusa Atena, Odisseu diz ser um nobre cretense, voluntariamente exilado de Creta por ter assassinado o filho do rei da ilha, que teria tentado privá-lo do butim conquistado na Guerra de Troia.

"De Ítaca já eu ouvira falar, até na ampla Creta,
do outro lado do mar; e agora aqui vim ter
com estes tesouros. Mas outros tantos junto dos meus filhos
deixei quando fugi, depois que matei Orsíloco de pés velozes,
o filho amado de Idomeneu, que na ampla Creta
superava com os rápidos pés todos os homens alimentados
à cevada, porque queria roubar-me todos os despojos
de Troia, pelos quais sofrera tristezas no coração,
atravessando as guerras dos homens e as ondas dolorosas,
porque ao pai não fiz o favor de servir como subalterno
na terra de Troia, mas comandeie eu próprio outros soldados."
(*Odisseia*, XIII, 256-66, tradução de Frederico Lourenço)¹⁸

Depois de matar o filho do rei com sua lança, o estrangeiro teria acordado uma fuga pelo mar com marinheiros fenícios. Eles o levariam a Pilos ou a Élide em troca de algo que compunha seu butim. Contudo, o vento os teria impedido de seguir o destino acertado, levando-os a Ítaca, onde ele teria sido abandonado pelos fenícios.

Para o porqueiro Eumeu, por outro lado, Odisseu conta uma história mais rica em detalhes e, em parte, diferente da história contada à deusa. Ele confirma sua origem cretense e acrescenta sua nobreza por parte de pai, o que guarda, certamente, a intenção de criar em Eumeu algum sentimento de identidade, cujo pai, sabia Odisseu, tinha sangue nobre. O estrangeiro descreve ainda a liderança partilhada com Idomeneu sobre o contingente de guerreiros enviados a Troia bem como seu comando no ataque ao Egito, empresa que teria culminado na destruição de sua expedição e em anos de errância fora de sua pátria.

"Declaro que da ampla Creta provém a minha linhagem;
sou filho de homem rico; e muitos outros filhos
nasceram e foram criados no seu palácio, filhos legítimos

¹⁸ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011. Para todas as citações de Homero, salvo informação contrária, a tradução utilizada será a de Frederico Lourenço. Para o texto grego, utiliza-se: *Homeri Odyssea*, Ed. Peter von der Mühl, P. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962. Nas traduções de Frederico Lourenço, o nome "Ulisses" será substituído por "Odisseu", tal como é chamado o herói épico no presente trabalho.

de sua esposa; é que a mãe que me deu à luz era concubina comprada, mas igual aos filhos legítimos me estimou Castor, filho de Hílix, de quem declaro ser filho."
(*Odisseia*, XIV, 199-204)

Ao narrar os perigos enfrentados no Egito, o estrangeiro detém-se na cena em que teria suplicado a clemência do rei, o qual teria salvo sua vida, protegendo-o a partir de então. Odisseu também narra ao porqueiro a chegada à Tesprótia, depois do naufrágio fenício, enfatizando a forma como fora recebido pelo generoso monarca de lá - descrição que, somada à anterior e aos momentos em que o estrangeiro esteve para ser escravizado, quer aprofundar em Eumeu (para quem o rei de Ítaca, Odisseu, havia sempre sido um senhor amigo e bondoso) o sentimento de empatia (já propiciado, certamente, pelas informações acerca de sua ascendência nobre por parte de pai).

"Fui então até o carro de cavalos do rei: segurei e beijei-lhe os joelhos; e ele salvou-me e apiedou-se de mim: puxando-me para o carro, levou-me a chorar para o palácio. Muitos contra mim investiam com as suas lanças de freixo, desejosos de me matar (pois estavam encolerizados), mas o rei afastou-os, porque tinha em consideração a ira de Zeus Hospitaleiro, que muito se indigna com más ações."
(*Odisseia*, XIV, 278-84)

É evidente que Odisseu escolhe com cuidado as informações de sua história mentirosa para, cativando o porqueiro, obter dele a boa hospitalidade. Com Penélope, a estratégia é a mesma. A ela, Odisseu conta aquela que configura a terceira mentira cretense. Dessa vez, o herói diz ser o irmão do rei de Creta, e, com isso, pode contar a ela como, vinte anos antes, recebera ninguém menos do que o próprio Odisseu. Uma vez que Idomeneu já havia então partido para Troia, a incumbência real de receber o Laertíade em seu lugar teria ficado a cargo de seu irmão. Odisseu e seus companheiros haviam sido, conforme o que conta, desviados de seu caminho pela violência do vento, que os teria feito fundear as naus em Amniso, um porto difícil.

De imediato [Odisseu] foi à cidade e perguntou por Idomeneu. Afirmou ser amigo dele, estimado e respeitado. Mas era já o décimo ou décimo primeiro dia desde que Idomeneu partira para Ílio nas naus recurvas. Portanto fui eu a levá-lo e a recebê-lo no palácio, oferecendo-lhe generosamente de quanto havia em casa. E para os companheiros que com ele seguiam reuni de junto ao povo cevada e vinho frisante, assim como

bois para o sacrifício, para que saciassem os corações.
Aí ficaram os divinos Aqueus durante doze dias.
(*Odisseia*, XIX, 190-199)

Tal como almejava em relação ao porqueiro, Odisseu quer com a história contada a Penélope provocar a boa hospitalidade, despertando nela a piedade e o interesse. Para tanto, ele modifica, parcialmente, os elementos da história contada a Eumeu: no lugar de um filho de nobre, com passagem pela escravidão, mas grande admirador de seu rei (história que se assemelha à história mesma de Eumeu), Odisseu, em sua terceira mentira, reivindica a identidade de irmão do rei (“Ora Deucalião gerou-me a mim e ao soberano Idomeneu”, *Od.*, XIX, 181), revelando-se um nobre por completo e descrevendo à esposa o tratamento igualmente nobre que teria dispensado a seu marido, Odisseu. A invenção o habilita ainda a relembrar, minuciosamente, a vestimenta que o rei de Ítaca então portava:

Vestia uma capa de lã purpúrea o divino Odisseu,
de dobra dupla; tinha uma pregadeira de ouro
duplamente perfurada. A parte da frente estava maravilhosamente trabalhada:
com as partes dianteiras um cão segurava um gamo mosqueado
que se contorcia, coisa que a todos causava admiração;
pois embora sendo de ouro, o cão agarrava o veado,
estrangulando-o, enquanto este tentava fugir, agitando as patas.
(*Odisseia*, XIX, 225-31)

Ao elogiar a túnica do Laertiáde, o estrangeiro quer, sem dúvida, engrandecer o trabalho de Penélope, que a havia confeccionado, com vistas a ganhar dela a simpatia e a proteção, da mesma forma como anteriormente já havia feito com relação tanto à deusa, então uma desconhecida, quanto ao porqueiro. Nesse sentido, as mentiras cretenses parecem revelar não (ao menos não em primeiro lugar) as preocupações de Odisseu, mas as preocupações e os desejos dos indivíduos aos quais ele narra sua história (HAFT, 1984)¹⁹ - o que explica também o cuidado que tem ao narrar suas histórias na Esquéria, na medida em que ele as adequa ao seu interlocutor, suprimindo e acrescentando detalhes (BRANDÃO, 2005).

Todas essas histórias falsas de Odisseu, as mentiras cretenses, são *ψεύδεα*. Além da mentira maior - a de que seria um estrangeiro de origem cretense - Odisseu

¹⁹ HAFT, Adele J. Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of "Odyssey" (13-19). *The Classical Journal*, Vol. 79, No. 4. (Apr. - May, 1984), p. 289-306.

desenvolve, à medida que quer ganhar a empatia de seu interlocutor, mentiras menores dentro da maior, que, não obstante, são igualmente ψεύδεα. Quer se trate de grandes mentiras ou de pequenas, de mentiras que estão na fronteira entre a verdade e o falso, ou de mentiras que são totalmente falsas, todas essas histórias são ψεύδεα. A despeito, porém, dessa consciência sobre o fictício que permeia a tradição grega, a ficção, vale repetir, terá o mesmo nome que a mentira: ψεῦδος. O que mente por utilidade, o que mente por vício, o que mente porque erra, o que mente para agradar ao interlocutor, o que mente por nada, o que faz o personagem mentir (Homero), o que conta a história de forma mentirosa (Odisseu), todos eles igualmente proferem ψεύδεα.

III - Sobre o ψεῦδος na Atenas Clássica

Noutro extremo, o mitógrafo Acusilau de Argos²⁰ inaugura, no século VI a. C., o tema do documento original na tradição do Ocidente (GRAFTON, 2004)²¹. O mitógrafo estreia o uso do documento como meio de comprovar a veracidade de suas histórias fabulosas. Através da "autoridade" das tabuinhas de bronze encontradas no jardim da casa de seu pai, Acusilau de Argos experimenta evidenciar a saga de seus deuses e heróis. Suas afirmações, nesse sentido, são atestadas, de forma inovadora, pela força de um documento original que, segundo sua intenção permite supor, seria o necessário para garantir seu teor de verdade de modo a desenvolver a credibilidade no interlocutor. De maneira parecida, atentos ao documento verdadeiro, historiadores, oradores e filósofos coevos também passam a citar não apenas os discursos mas os documentos que comprovariam o argumento de suas verdades. Tucídides, por exemplo, reivindica insistentemente a necessidade de o historiador sério (em oposição a Heródoto e aos outros logógrafos, como os denomina) embasar seu relato com o testemunho. Antes deles, Pisístrato, visando não o documento original, mas ao menos um registro oficial

²⁰ Ver: *Suda* (Acousilaos). In: *Suidae lexicon*, vol. 4, Ed. Adler, A. Leipzig: Teubner, 1935, Repr. 1971; *Lexicographi Graeci* 1.4.

²¹ GRAFTON, Anthony. *Faussaires et critiques: créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*. Traduit par Marielle Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

para servir daí em diante como autoridade, determina a fixação dos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia*. A iniciativa do tirano demarca, ainda que de forma arbitrária, um limite entre o que pertence a Homero e o que não pertence, estabelecendo não o registro original (cuja noção mesma seria incompatível com a reivindicação), mas, ao menos, o registro do oficial, do mais verdadeiro. Por outro lado, o mesmo Pisístrato e também Sólon são acusados de terem interpolado versos da glória de Atenas nos textos homéricos fixados, infringindo assim o texto oficial com entrecos não verdadeiros.

Veem-se no século V, ademais, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das inscrições oficiais, responsáveis por provar os direitos e os títulos de propriedade, bem como a proliferação de inscrições oficiais demarcando e comprovando as decisões públicas. Atenas, assim, demonstra dar crédito e atestar o crédito, ela também, dos documentos originais e verdadeiros. Da mesma maneira, a fim de se resguardar do falso, a cidade vai estabelecer as regras a serem observadas na verificação das moedas destinadas ao tesouro, estabelecendo, até mesmo, cargos para especialistas treinados a comprovarem ou desmascararem a autenticidade das peças.

III.I - As moedas falsas em Atenas: um índice da plasticidade da fronteira entre o falso e o verdadeiro

Observa-se, a partir de algumas inscrições gregas, que a estampa (ou o caráter) [χαρακτήρ] da moeda, seja a moeda produzida nas casas de fundição, seja a produzida nas oficinas domiciliares, devia seguir as prescrições da *pólis*, tal como era preciso seguir as prescrições oficiais para o peso e a liga dos metais (CALLATAÿ, 2009; BABELON, 1979).²² As faces da moeda deviam indicar não apenas a identidade da região (no caso de Atenas, a famosa coruja e as letras iniciais do nome da deusa da cidade), onde a moeda iria circular, como deviam indicar os responsáveis pela série de moedas. Além disso,

²² Em épocas de efervescência comercial, sabe-se que a fabricação de moedas por artesãos que trabalhavam em seu próprio domicílio é estimulada. Ver: CALLATAÿ, François de. Le cabinet des médailles de Bruxelles et les fausses monnaies Grecques. *Schweizerische Numismatische Rundschau*, 88, 2009, p. 289–298. E também: BABELON, Ernest. *Introduction générale à l'étude des monnaies de l'antiquité*. New York: Arno Press, 1979.

qualquer que fosse sua origem, as moedas tinham de passar pelo crivo do responsável pela verificação [δοκιμασία] da autenticidade, de modo que, caso a moeda apresentasse o peso inferior ou a liga inadequada em relação ao peso e a liga oficiais, o responsável pela produção pudesse ser punido, até mesmo com a morte se confirmada sua intencionalidade (HEISSERER, 1984).²³ É, ao menos, o que mostra o documento epigráfico da convenção monetária entre as cidades de Mitileno e da Focea, datado dos últimos anos do quinto século ou, o que é mais provável, do quarto século [αἰ δέ κε καταγ[ρέ]θηι τὸ χρύσιον κέρ- / ναν ὑδαρέστερον θέλων θανάτωι ζαμι-/ ὄσθω] (I.G. XII, 2, 1).²⁴

Por outro lado, uma estela de mármore, descoberta apenas em 1970, durante as escavações na Ágora de Atenas, informa-nos que as moedas falsas, detectadas pelo δοκιμαστής (o responsável por avaliar a veracidade da moeda), poderiam ter dois destinos diferentes (I, 7180).²⁵ Segundo o documento, cuja intenção parece ser, com efeito, a de orientar o δοκιμαστής em seu trabalho de verificação da autenticidade das moedas, se alguém apresentasse moedas falsas (cunhadas em oficinas não autorizadas) cujo caráter fosse *o mesmo* do caráter ático (a coruja e as letras iniciais da deusa Atena) e elas tivessem valor ponderal e metálico correspondente ao ático, essas moedas estariam autorizadas a circular no comércio ateniense. Mas se, ao contrário, as moedas, mesmo tendo *o mesmo* caráter da oficial, não correspondessem a ela, quer dizer, não tivessem o padrão ponderal e metálico correspondente ao da moeda cunhada em Atenas, então deveriam ser danificadas (riscadas ao meio) e, depois disso, consagradas à Mãe dos deuses e depositadas na Boulé (Conselho).

O encarregado de avaliar a genuinidade das moedas, portanto, ao apurar as moedas falsas, deveria distinguir, entre elas (entre as falsas), as boas das ruins. Se a moeda falsificada fosse boa, então ela poderia circular; se ela não fosse boa, antes de ser

²³ HEISSERER, A. J. IG XII, 2, 1. The Monetary Pact between Mytilene and Phokaia. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 55 (1984), p. 115-32. Ver também: HEALY, J. F. Notes on the Monetary Union between Mytilene and Phokaia. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 77, Part 2 (1957), p. 267-8.

²⁴ Essa não é a única pena cabível apontada pela tradição, ao menos levando em conta outras cidades, pois se sabe que também o exílio e as multas foram sentenças aplicadas em situações afins, como indicará o caso de Diógenes Cínico, abordado a seguir.

²⁵ A estela descoberta nos anos setenta pode ser visualizada em: <http://agora.ascsa.net/id/agora/object/i%207180>. O texto, por sua vez, está transcrito no artigo: STROUD, Ronald S. An Athenian Law on Silver Coinage. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 43, p. 157-88.

levada ao templo da deusa protetora, ela deveria ser arranhada ao meio, ficando, daí em diante, marcada com a insígnia da proibição.

Fica decidido pelos Legisladores [νομοθέται], no arcondado de Hippodamas; Nikofon tendo feito a proposta: moeda de prata deve ser aceita quando [parecer ser] de prata e portar o caráter [χα[ρακτῆρα]] oficial. O avaliador público [δοκιμαστές], assentado [às] mesas, deve testar, de acordo com essas orientações todo [dia exceto] em dia de pagamento; quando ele deve fazer seu trabalho de avaliar no [Bouleutérion]. Se alguém apresentar [moeda estrangeira de prata], com o mesmo caráter que a ática [ἔχον τὸν αὐτὸν χαρακτῆρα τῶι ἄττι[κῶ]ι], [se ele for bom], o avaliador deve devolvê-la a quem a apresentou, mas se ela for [de bronze no núcleo] ou abaixo do peso, ou falsificada, ele deve atravessá-la com um risco [imediatamente] e [ela] deve ser consagrada à Mãe dos Deuses e ser [depositada] por ele junto à Boulé. (I 7180. 1-13)²⁶

Com relação às moedas falsas que deviam ser aceitas no comércio, ao invés de riscadas ao meio e consagradas à deusa, o documento não deixa dúvida: trata-se de moedas que tinham “o mesmo caráter que o ateniense” [ἔχον τὸν αὐτὸν χαρακτῆρα τῶι ἄττι[κῶ]ι]. Ora, sendo “o mesmo que o ateniense”, o caráter da moeda falsa só poderia ser algum que não o ateniense, embora semelhante a ele: portanto, um caráter falso. Nesse caso, o caráter, que era falso por não ser o ateniense, não era danificado de ponta a ponta, porque a moeda, apesar dele, era como a verdadeira, tornando-se, por isso, autorizada pela cidade a circular e verdadeira também. Pelo texto, pode-se concluir que muitas das moedas falsas eram falsificadas com "boa fé", uma vez que, respeitando o valor ponderal e metálico da oficial, os falsificadores não elevavam seu valor aparente lucrando sobre o valor real. Ao reconhecer essa "boa fé" da ação, a *pólis* não punia o falsificador nem proibia o uso da moeda, mas, ao contrário, permitia que ela circulasse e fosse aceita no comércio.²⁷

²⁶ A tradução aqui apresentada, por se tratar de uma inscrição com algumas lacunas e grandes dificuldades interpretativas, opta por reproduzir as escolhas feitas pelo tradutor para o inglês, autor do artigo, R. Stroud. Sua tradução para inglês é: *Resolved by the Nomothetai, in the archonship of Hippodamas; Nikophon made the proposal: Attic silver currency is to be accepted when [it is shown to be] silver and bears the official die. Let the public Tester, who sits among [the] tables, test in accordance with these provisions every [day except] whenever there is a cash payment; at that time let him test in [the Bouleuterion.] If anyone brings forward [foreign silver currency] which has the same device as the Attic, [if it is good,] let the Tester give it back to the one who brought it forward; but if it is [bronze at the core,] or lead at the core, or counterfeit, let him cut it across [immediately] and let it be sacred to the Mother of the Gods and let him [deposit] it with the Boule (STROUD, 1974, p. 159-60).*

²⁷ O documento, num trecho não citado aqui, chega a prescrever a punição ao comerciante que não aceitasse como pagamento a moeda falsa autorizada a circular. Ademais, a existência dessa lei parece apontar para a frequência das moedas falsas tidas como verdadeiras. Várias delas, de proveniências distintas (Egito, Síria, Palestina, Império Persa, Arábia), foram descobertas, no lugar de sua produção, sem

Curiosamente, as moedas falsas que existiam na Atenas Clássica, apesar de falsas não eram denominadas ψεύδεα (fossem elas as riscadas ao meio ou as aceitas no comércio). A moeda falsa, conforme a inscrição, é κίβδηλος (e ἀποδεδοχμασμένος, segundo outras fontes) porque, ao menos em princípio, ela é tecnicamente falsa, podendo ter sido adulterada no peso ou na liga dos metais. No plano vocabular, também os verbos κίβδηλεύειν, παραποιεῖν e principalmente παρακόπτειν indicam tecnicamente a ação de falsificar, além do conhecido παραχαράττειν (BYWATER; MILNE, 1940).²⁸ A diferença lexical, no entanto, não impede a observação de que, ao aceitarem a circulação de uma moeda κίβδηλος, legitimando-a, os atenienses acabavam por imiscuir o falso e o verdadeiro num objeto concreto, criando um objeto tão verdadeiro quanto o verdadeiro, embora fosse falso.

III.II - Sobre as moedas falsas em Diógenes Cínico

A inscrição descoberta na Ágora em 1970 com as orientações a serem seguidas pelo δοκιμαστής (o encarregado pela apuração da autenticidade das peças) não é um caso isolado cujo teor problematiza a fronteira, extremamente fluida, entre falso e verdadeiro, através de uma prática não inscrita no universo do ψεῦδος. Da mesma maneira que a falsificação de "boa fé" pode ajudar na apreensão dessa fronteira, também a falsificação de "má fé" pode dar outras pistas no sentido de apreendê-la. Logo na abertura do livro consagrado a Diógenes Cínico, D. Laércio narra a história em que a falsificação da moeda aparece como a causa do exílio de Diógenes e a oportunidade para sua iniciação filosófica.

Diógenes de Sínope era filho do banqueiro Icésio. Diocles diz que ele foi banido da sua cidade porque seu pai, que era responsável pelo dinheiro do estado, *falsificou a moeda* [παραχαράξαντος τὸ νόμισμα]. Mas Eubúlides, no *Sobre Diógenes*, diz que o próprio Diógenes fez tal coisa e foi exilado com o

que, no entanto, se pudesse observar por parte do estado ateniense algum desencorajamento da falsificação de "boa fé".

²⁸ BYWATER, I.; MILNE, J.C. ΠΑΡΑΧΑΡΑΞΙΣ. In: *The Classical Review*, Vol. 54, No. 1 (Mar., 1940), pp. 10-2.

pai. Aliás, ele mesmo, no Pôrdalo, afirma ter *falsificado a moeda* [παραχαράξει τὸ νόμισμα]. Alguns dizem que ele se tornou administrador e que, tendo sido corrompido por alguns trabalhadores, foi até Delfos — ou ao oráculo Délio da sua cidade — perguntar a Apolo se poderia fazer aquilo a que era induzido. Teve, então, o consentimento para alterar as instituições políticas, mas não entendeu bem e *falsificou a moeda* [τὸ κέρμα ἐκβδήλευσε]. Depois, quando foi descoberto, segundo alguns, foi exilado, mas, segundo outros, deixou a cidade voluntariamente, com medo. Outros dizem ainda que ele recebeu do pai a responsabilidade de cuidar da moeda e *adulterou-a* [διαφθεῖραι]; o pai morreu na prisão e ele fugiu; foi em seguida para Delfos e perguntou não se poderia *falsificar* [παραχαράξει], mas o que deveria fazer para ser mais famoso e assim recebeu o referido oráculo. (DIÓGENES LAÉRCIO, VI, 20-1, tradução de Flores-Júnior)²⁹

O tema da falsificação da moeda é, na verdade, um tema que aparece em D. Laércio não apenas nessa passagem, mas que está no centro de uma tradição que fez desse episódio da vida de Diógenes Cínico um exemplo privilegiado da doutrina cínica. É que a plasticidade das possibilidades interpretativas da passagem soma-se à conservação da anedota pela tradição de modo a confirmar um dos traços fundamentais do *corpus* cínico: a recusa do uso da moeda corrente, entendida como uma escolha que não exatamente refuta a moeda corrente, mas refuta seu uso corrente e que inverte esse uso para deixar mais evidente sua crítica a ele (FLORES-JÚNIOR, 2000). Em outras palavras, Diógenes Cínico, tendo ou não falsificado a moeda, ter-se-ia aproveitado da história, tal como a tradição cínica o faria.

Da expressão *παραχαράττειν τὸ νόμισμα*, utilizada no relato de D. Laércio, é possível pensar em três possíveis significados (BYWATER, MILNE, 1940). Em primeiro lugar, o *παρα-* aglutinado ao verbo *χαράττειν* poderia indicar a má qualidade da ação que se segue a ele, qual seja, a de marcar o material da moeda com um caráter, formando assim o *παραχαράττειν*. Assim, a expressão traduziria a ação de marcar uma moeda com uma efígie de modo a produzir uma impressão ruim. Um segundo significado indicaria a mudança do timbre que marca moeda, a partir da fabricação de um *χαρακτήρ* falso, dando vazão ao sentido metafórico da expressão. Um terceiro significado, por fim, indicaria a falsificação de forma mais direta, enfatizando a ação de utilizar um caráter falso para produzir o dinheiro falso, tal como um falsificador profissional de moeda faz. Os três sentidos, obviamente, guardariam elementos em comum, podendo se confundir,

²⁹ FLORES-JÚNIOR, Olimar. *Παραχαράττειν τὸ νόμισμα* ou as várias faces da moeda. *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate 2 (2000), p. 21-32. Para o texto original: *Diogenis Laertii vitae philosophorum*, 2 vols. Ed. Long, H.S. Oxford: Clarendon Press, 1964, Repr. 1966.

mas dos três, principalmente o segundo significado, revelaria a riqueza da expressão que interessou aos Cínicos. Tem-se, nesse segundo sentido, que a ação de falsificar, ao ser nomeada παραχαράττειν τὸ νόμισμα privilegia não o conteúdo, mas a estampa que cobre a moeda, de modo que a moeda resultante dessa ação terá sido impressa com uma nova effigie, ainda que sem abandonar o material já existente. Dessa forma, quando o falsificador executa tal ação [παραχαράττειν τὸ νόμισμα], introjeta algo novo no que já existe. Ele cria o novo por meio da estampa, mas preserva o já existente. E, fazendo isso, não recusa totalmente a moeda, apenas altera uma parte dela, que é precisamente o seu caráter.

É sabido que Diógenes Cínico teve o costume de tomar um material e imprimir sobre ele um novo caráter, aproveitando o material existente para dar a ele um novo uso. Citando apenas o exemplo mais evidente, ele fez do tonel sua morada: tomou o tonel, o material já existente; imprimiu sobre ele o novo caráter, o da morada, e deu a ele o novo uso, recusando seu uso corrente imediato (ou, mais precisamente, deu a ele o uso mais simples, simplificando o costume mesmo da morada).³⁰ O duplo sentido da palavra νόμισμα, moeda mas também costume, só enriquece o relato. Falsificar a moeda [τὸ νόμισμα] calha como metáfora do procedimento cínico em que um costume [τὸ νόμισμα] é alterado para que outro seja colocado em evidência como possível substituto. Por outro lado, sabe-se que a falsificação das moedas era plenamente possível no tempo de Diógenes. Um estudo sobre a emissão das moedas de Sínope no séc. IV revela que um conjunto de moedas falsificadas foi encontrado, exatamente na região do Ponto, datado da época em questão (DUDLEY, 1967).³¹ A expressão παραχαράττειν τὸ νόμισμα no relato de D. Laércio, dessa forma, parece ir totalmente ao encontro da tradição cínica, iluminando-a com seu valor metafórico bem como com seu valor histórico, pois tendo em vista uma filosofia que tem no “falar franco e claro” (FLORES-JÚNIOR, 2000, p. 28) um de seus princípios, é pouco provável que o episódio de Diógenes Cínico falsificando as

³⁰ Nesse sentido, seria possível argumentar que os cínicos não teriam sido naturalistas; ao contrário, eles teriam simplificado os costumes, conforme o que propõe O. Flores-Júnior. In: FLORES-JÚNIOR, Olimar. *Canes sine coda: filósofos e falsários: uma leitura do cinismo antigo a partir da literatura relativa a Diógenes de Sínope*. 1999. 213 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia, Belo Horizonte. 1999.

³¹ DUDLEY, D. R. *A History of Cynicism*. From Diogenes to the 6th Century A. D. Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1967.

moedas em Sínope não tenha ocorrido. Soma-se em defesa do fato, além do que afirmam as outras fontes citadas no relato do filósofo, a informação dada por Diógenes mesmo, atribuída a ele por Diogenes Laércio, que, no Pórdalo, atesta sua ação de falsificar as moedas [αὐτὸς περὶ αὐτοῦ φησιν ἐν τῷ Πορδάλῳ ὡς παραχαράξει τὸ νόμισμα] (DIOGENES LAÉRCIO, VI, 20.5).

A possibilidade de confirmação (ou da não confirmação) do valor histórico que resguardaria o caso da falsificação das moedas por Diógenes, no entanto, não deve implicar em separá-lo de seu valor como construto metafórico. Exatamente nessa confluência residiria a força do relato para a tradição cínica. Também nela seria possível apreender, tal como no caso das moedas falsas que circulavam como verdadeiras em Atenas, a falsificação enquanto um elemento fundamental de uma cultura que, ao invés de escolher o falso em detrimento do verdadeiro, mistura o falso com o verdadeiro, sem refutar o material já existente, e, aproveitando-o por meio da marcação de um novo caráter, faz com que um objeto falso torne-se apto a ter um uso tão verdadeiro quanto o objeto verdadeiro.

III.III - Sobre as moedas falsas em Alexandre, o Grande

O episódio narrado por D. Laércio sobre Diógenes Cínico é aludido por outras fontes, dentre elas Plutarco, que, de forma rápida, mas não ingênua, explora, senão a polifonia, ao menos a ambiguidade do evento, no texto *Sobre a fortuna ou a virtude de Alexandre*. Plutarco conta que Alexandre, o Grande, cuja admiração por Diógenes Cínico era notória,³² teria dito que, tal como fizera o filósofo de Sínope, também ele falsificaria a moeda. Alexandre propunha alterar o caráter da cunhagem nas peças fornecidas pelos povos conquistados, de modo a imprimir sobre elas a marca do Estado grego. Em outras palavras, ele alteraria a moeda [νόμισμα παρακόψαι] e falsificaria, assim, a moeda bárbara [καὶ παραχαράξει τὸ βαρβαρικόν]. A passagem, porém, deve ser entendida como

³² Ver também: PLUTARCO. Alexandre (sobretudo, cap. 14). Edição utilizada: PLUTARQUE. *Vies parallèles*. Traduction de Anne-Marie Ozanam. Éditions Gallimard, 2001.

uma espécie de conclusão que coroa a explicação do historiador sobre o imperador macedônico. Segundo Plutarco, Alexandre teria misturado aos costumes gregos os costumes de outros povos, civilizando cada país, disseminando a justiça helênica e a paz sobre cada nação, alargando os limites do mundo conhecido. Esse imperador que tanto fizera era também grande admirador de Diógenes, a ponto de ter dito, certa feita: “se eu não fosse Alexandre, Diógenes seria” [‘εἰ μὴ Ἀλέξανδρος ἦμην, Διογένης ἂν ἦμην’] (PLUTARCO, *Sobre a fortuna ou a virtude de Alexandre*, 332). A admiração de Alexandre por Diógenes não revela, porém, nenhuma insatisfação com seu exercício de poder, o que poderia se depreender da afirmação. Alexandre não desejava ser filósofo como Diógenes, mesmo tendo-o em grande estima, por já enxergar em si um filósofo em ação, um filósofo em seu propósito maior: o de misturar [κεράννυμι] o mundo não grego ao mundo grego, as coisas dos bárbaros às coisas gregas. Sem desejar abandonar seu lugar, Alexandre admirava a simplicidade e a autonomia (o bastar-se a si mesmo) de Diógenes, e não hesitava em tomar como lição alguns de seus costumes:

"[...] Por minha causa, aqueles [sábios] precisam vir conhecer Diógenes bem como ele precisa conhecê-los. E eu também, como Diógenes, devo alterar as moedas e falsificar as bárbaras com a efígie grega." (PLUTARCO, *Sobre a fortuna ou a virtude de Alexandre*, 332)³³

Alexandre julgava-se, assim, um filósofo em ação por enxergar em sua conquista do mundo conhecido o propósito filosófico de civilizar cada região atravessada, disseminar a justiça e a paz, estimular e promover a troca de costumes, o cosmopolitismo enfim. É, então, na conclusão dessa explicação³⁴ que Plutarco faz seu Alexandre dizer sobre a fabricação de uma moeda nova, usando o verbo παρακόπτω, que indicaria a falsificação num sentido mais técnico, bem como o ambíguo παραχαράττειν - provavelmente, o verbo sempre utilizado nas alusões à história da falsificação da moeda

³³ Texto original: 'δι' ἐμὲ κάκεῖνοι Διογένη γνῶσονται καὶ Διογένης ἐκείνους. δεῖ κάμὲ νόμισμα παρακόψαι καὶ παραχαράξαι τὸ βαρβαρικὸν Ἑλληνικῆ πολιτεία.' In: "Plutarchi moralia, vol. 2.2", Ed. Nachstädt, W. Leipzig: Teubner, 1935, Repr. 1971. Ver também: PLUTARCH. On the fortune of Alexander. In: PLUTARCH. *Plutarch's Moralia*: in fifteen volumes. Transl. Frank Cole Babbitt. W. Heinemann: Harvard University press, 1961.; PLUTARQUE. La fortune ou la vertu d'Alexandre. In: PLUTARQUE. *Oeuvres morales*. Tome V. 1ère partie. [Traité 20-22], La fortune des Romains, La fortune ou la vertu d'Alexandre, La gloire des Athéniens. Traduction: FRAZIER, Françoise. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

³⁴ A explicação não reproduz aquilo que Alexandre teria dito, tal como “se eu não fosse Alexandre, Diógenes seria” (o que é já um registro de Plutarco e, apenas indiretamente, de Alexandre), mas aquilo que Plutarco teria imaginado como possível explicação de Alexandre para tal afirmação.

por Diógenes: "eu também, como Diógenes, devo alterar [παρακόψαι] as moedas e falsificar [παραχαράξαι] as bárbaras com a efigie grega".

Tal como no relato de D. Laércio, a expressão, em referência a Diógenes, parece tirar proveito, no relato de Plutarco, de seu valor histórico (independente de sua veracidade) para enriquecer seu valor metafórico. Se usada no sentido denotativo, ela explicitaria, na prática, a solução que Alexandre tinha em mente para criar sua nova moeda: alterar a moeda dos bárbaros. No sentido figurado, porém,³⁵ a expressão apenas coroaria, metaforicamente, o projeto de Alexandre de helenização do mundo, em que tanto o conquistador quanto o conquistado contribuiriam para a formação do império, agremiando-se num mesmo espaço.

Em geral, as alexandras eram moedas de prata e de ouro, que seguiam o valor ponderal do modelo ático do quinto século e nas quais se via como legenda, o nome de Alexandre no genitivo, indicando a posse "de Alexandre" [Ἀλεξάνδρου]. Nas de prata, Héracles e Zeus figuravam no anverso e no reverso, respectivamente, ao passo que nas de ouro, Atena e Niké constituíam a dupla estampa. Sabe-se que, no caso de moedas a serem forjadas iguais num grande número de cidades (o que acontecia com as moedas emitidas no alcance de um reino ou um império como o de Alexandre), gravava-se sobre elas uma marca para indicar o lugar da fundição das séries. Mas, à parte esses sinais que diferenciavam cada série, as moedas fabricadas nas diferentes regiões submetidas a um único poder, tinham uniformemente os mesmos tipos e as mesmas legendas. Sabe-se ainda que a emissão de moedas com o nome de Alexandre representa um fenômeno maior na história das moedas, sobretudo, nos últimos anos de seu reinado. E tal observação funda-se na ideia implícita de uma massa metálica essencialmente estável, que teve significativo aumento com os butins de guerra orientais capturados pelo filho de Felipe (BABELON, 1979; CALLATAÿ, 1993).³⁶ Tendo em vista a amplitude da fabricação das moedas durante o reinado de Alexandre, é de se desconfiar, portanto, que

³⁵ O que é defendido em dois manuscritos medievais, quais sejam: Barbérinianus 182 (fim do século X) e Ambrosianus 881 (século XIII).

³⁶ CALLATAÿ, François; DEPEYROT, Georges; VILLARONGA; Leandre. L'argent monnayé d'Alexandre le Grand à Auguste. *Cercle d'Études Numismatiques Travaux*, 12. Bruxelles, 1993.

o rei tenha requerido o essencial da massa metálica disponível (LE RIDER, 2003),³⁷ parecendo natural ao julgamento de Plutarco, se o sentido da expressão for literal, que a nova moeda, a moeda imperial, estaria destinada a suplantiar toda variedade, fazendo desaparecer as anteriores.³⁸

Se há a possibilidade de que uma *confirmação histórica mínima* se some ao construto metafórico no uso da expressão *παραχάραινει τὸ νόμισμα* no episódio de Diógenes Cínico, essa possibilidade, no episódio de Alexandre, mostra-se igualmente possível e incerta. Porém, tal como no caso de Diógenes, não seria preciso escolher um dos dois sentidos, pois, ainda que o valor metafórico se apresente com mais força narrativa do que o valor histórico no episódio narrado por Plutarco, é evidente que o primeiro só pode existir e ser compreendido enquanto metafórico em função da plasticidade da expressão, ou, em outras palavras, pelo fato de que a expressão *παραχάραινει τὸ νόμισμα* pode transitar de um lado a outro, revelando, por conseguinte, quão frágil é a fronteira entre eles.

Essa fragilidade da fronteira entre o histórico e o metafórico, que enriquece a expressão, por fim, pode ser entendida à luz da disposição que a cultura grega desenvolveu, ao menos desde Homero, não para o falso, mas para certa solidariedade entre verdade e mentira. Em comum, os episódios narrados por D. Laércio, por Plutarco e o decreto que aceita a circulação de moedas produzidas com “o mesmo caráter” que o ateniense evidenciam uma espécie de reconhecimento por parte da cultura grega da força produtiva do falso, entendida como uma força que nasce não restrita ao universo da mentira mas na fronteira que mistura mentira e verdade.

³⁷ LE RIDER, Georges. *Alexandre Le Grand: Monnaie, finances et politique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

³⁸ Segundo Babelon (1979), nem sempre, nas áreas conquistadas, a moeda de Alexandre substituiu por completo a local.

IV - Moedas falsas para se pensar a falsificação das histórias

Como as histórias de Diógenes Cínico e Alexandre, várias outras poderiam ser aludidas, porque não há dúvida de que o falso é um elemento fundamental da cultura grega. Na épica, no teatro, na história, na filosofia, a mentira [ψεῦδος] é um dos elementos que constituem a narrativa [ὁ μῦθος]. O ψεῦδος, nesse sentido, não apenas participa intensamente do movimento da cultura grega, mas determina, em boa medida, esse movimento. O ψεῦδος é, enfim, um elemento, embora um elemento de múltiplos sentidos, que estrutura a cultura grega e que a estrutura na medida em que a altera. O caso é que o contraste vocabular, entre ψεῦδος e ἀλήθεια, curiosamente, não ajuda a entender a fluidez das fronteiras que existem entre uma noção e outra. Daí, talvez, a necessidade de observar como essa mesma fronteira constrói-se, igualmente fluida, em experiências gregas que, em princípio, não se inscrevem no perímetro vocabular das noções de ψεῦδος e ἀλήθεια (tal como no trato das moedas), mas que, inevitavelmente, participam da elaboração e da sofisticação delas, na vida mesma dos gregos.³⁹ Assim, os casos das moedas falsificadas podem auxiliar na empreitada de compreender essa fluidez que domina os universos da verdade, da mentira e da ficção.

No século V, é justamente o teatro que institui e leva ao extremo o pacto de ficcionalidade em que verdade e mentira se combinam ao extremo. A tragédia, em cena, reconduz e reforça a imitação; ela “fabrica imagetivamente suas imagens” [εἰδωλα εἰδωλοποιοῦντα] (PLATÃO, *República*, X, 605), com a intenção de satisfazer um público através do espetáculo, e, segundo Platão, ávido pelo espetáculo. Por isso, o Odisseu das tragédias não poderia confundir-se com o Odisseu homérico, mas, ali, em cena, caracterizado como Odisseu, falando, pensando, agindo como Odisseu, ele torna-se, porque mais falso, mais verdadeiro do que o Odisseu que lhe precedeu. O teatro clássico quer tornar (e torna) a personagem mítica mais verdadeira do que até então tinha sido. O mito é seu material, mesmo que a tragédia já não seja mais o mito (VERNANT, 2001),

³⁹ Embora os episódios citados de falsificação de moedas, sobretudo os de Diógenes Cínico e o de Alexandre (já que o decreto epigráfico pode ser datado do século V) sejam posteriores à tragédia, enquanto os episódios das mentiras cretenses bem anteriores a ela, o objetivo da presente reflexão não é repertoriar a evolução da falsificação na Grécia Antiga, mas fazer uso de alguns casos da tradição em busca de apreender o pacto de ficcionalidade (ou de falsificação) que justamente o teatro leva ao extremo.

exatamente porque sobre esse material, o poeta trágico imprime uma nova estampa e fabrica, assim, uma moeda falsa-verdadeira. Como a moeda falsa-verdadeira que tem o “mesmo caráter que o ateniense”, mas não tem o caráter ateniense, o herói trágico vai ter o “mesmo caráter que o herói do passado”, mas não o caráter do herói do passado. Essa nova moeda, tal como a verdadeira, vai poder circular livremente por Atenas, mas, apenas por ser como a verdadeira e, portanto, por não ser a verdadeira é que ela será capaz de colocar o uso corrente da verdadeira em questão.

Capítulo I

Entre Troia e Melos: *Troianas* de Eurípides (415 a. C.), o fim da linhagem dos heróis e o sofrimento dos vencedores

*Se tivesses morrido pela cidade, obtendo,
na juventude, bodas e tirania divinizante,
terias sido abençoado, se há nisso algo abençoado.*
(*Troianas*, 1168-70, tradução de Christian Werner)⁴⁰

I - O massacre de Melos, a composição e a recepção de *Troianas* em 415 a. C.

Em geral, sabe-se a data das peças devido ao fato de terem ficado em primeiro lugar nas Grandes Dionísias. *Troianas* de Eurípides pode ser datada com precisão pelo motivo contrário, qual seja, exatamente, o de não ter ficado em primeiro lugar no concurso de 415 a. C.⁴¹ O vencedor, do qual não restam mais do que poucas referências, é aludido por Eliano (séc. II) de forma desdenhosa:

Em primeiro lugar ficou Xénocles, quem quer ele tenha sido, com *Édipo*, *Licáon*, *Bacantes* e o drama satírico *Atamante*. Atrás dele, ficou Eurípides, com *Alexandre*, *Palamedes*, *Troianas* e o drama satírico *Sísifo*. (*Varia Historia*, II, 8)⁴²

⁴⁰ Com exceção desta passagem, todos os outros trechos citados são de tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Para a tradução de Christian Werner: EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas*: Hécuba e Troianas. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

⁴¹ Também os escólios de Aristófanes (*Vespas*, 1326; *Aves*, 842; 1720) indicam que a representação de *Troianas* ocorre em março de 415 a. C.

⁴² Texto original: και πρώτος γε ἦν Ξενοκλῆς, ὅστις ποτὲ οὗτός ἐστιν, Οἰδίποδι καὶ Λυκάονι καὶ Βάκχαις καὶ Ἀθάμαντι Σατυρικῶ. τοῦτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Παλαμῆδει καὶ Τρωσὶ καὶ Σισύφῳ Σατυρικῶ. In: *Claudii Aeliani de natura animalium libri XVII*, *Varia historia, epistolae, fragmenta*, vol. 2, Ed. Hercher, R. Leipzig: Teubner, 1866, Repr. 1971.

Nas Grandes Dionísias de 415 a. C., Eurípides concorre, portanto, com as tragédias: *Alexandre*, *Palamedes* e *Troianas* (além do drama satírico *Sísifo*), ficando em segundo lugar. Como se sabe, das três tragédias só se conserva a terceira, embora seja possível dizer, em função dos títulos, fragmentos e relatos de fontes distintas, que as outras duas também fossem pertencentes ao Ciclo Troiano.

Em 415 a. C., quando os espectadores assistem à representação de *Troianas*, há alguns meses, os atenienses haviam ocupado e derrotado a ilha de Melos. Decorre disso que boa parte da fortuna crítica da peça se esforça por defender ou refutar a ideia de que Eurípides teria recriado a história sob a influência do ocorrido. Antes de retomar a discussão, contudo, seria preciso pensar se, em se tratando de um mito, sua reverberação dependeria de fato da intenção do poeta. Isto é, seria preciso que Eurípides tivesse composto a tragédia querendo aludir ao evento para que o público a interpretasse à luz do evento?

Plutarco conta-nos que Alexandre de Fera emociona-se com a representação de *Troianas*. Ele não a assiste durante as Grandes Dionísias, mas muitos anos depois do ataque à ilha de Melos (é também Eliano quem nos conta a história, *Var. Hist.* XIV, 40). A peça teria levado às lágrimas o tirano do séc. IV a.C., conhecido por suas atrocidades que iam desde enterrar homens vivos a jogá-los cobertos com peles de javalis e de ursos a seus cachorros de caça esfaimados. Sua emoção deveu-se, por certo, não à relação que se poderia estabelecer entre os vencidos de Troia e os vencidos de Melos, como parte dos críticos afirmam ser característico a essa peça, mas a uma nova relação, a julgar pela explicação que o tirano mesmo, segundo Plutarco, decide dar ao ator da peça a fim de justificar sua saída:

[...] se eu saí, não foi por te desprezar, mas porque eu teria vergonha diante dos cidadãos, se eles me vissem chorar pelos males de Hécuba e Andrômaca, eu que nunca tive compaixão de nenhum dos que ordenei matar. (PLUTARCO, *Vida de Pelópidas*, XXIX,10)⁴³

Ao assistir à peça, o tirano projeta sobre as vítimas troianas o destino

⁴³ Texto original: οὐ γὰρ ἐκείνου καταφρονῶν ἀπελθεῖν, ἀλλ' αἰσχυνόμενος τοὺς πολίτας, εἰ μηδένα πώποτε τῶν ὑπ' αὐτοῦ φονευομένων ἠλεηκῶς, ἐπὶ τοῖς Ἑκάβης καὶ Ἀνδρομάχης κακοῖς ὀφθήσεται δακρῶν. In: *Plutarchi vitae parallelae*, vol. 2.2, 2nd edn., Ed. Ziegler, K. Leipzig: Teubner, 1968.

possivelmente semelhante ao de seu próprio povo no confronto com as forças lideradas por Epaminondas [οὔτος μέντοι τὴν δόξαν αὐτὴν καὶ τοῦνομα καὶ τὸ πρόσχημα τῆς Ἐπαμεινώνδου στρατηγίας καταπλαγεῖς] (PLUTARCO, *Vida de Pelópidas*, XXIX,11). Alexandre de Fera enxerga na chegada iminente das tropas inimigas o fim atroz que seu povo sofreria, uma vez que ele mesmo nunca poupou de suas crueldades os povos que derrotara.

Diversas relações entre as vítimas troianas e as vítimas de novas e destruidoras guerras vão surgir em ocasiões distintas, não apenas na Antiguidade. No século XX, os exemplos são muitos. Em 1919, com o fim da Grande Guerra, os espectadores franceses de uma representação de *Troianas* também se emocionam durante a cena da morte de Astíanax, conta Bertrand Russell (1872-1970). Boa parte dos presentes havia votado por um governo que prolongaria o bloqueio à Alemanha, instituído desde o armistício, e que se estenderia, a partir de então, também à Rússia⁴⁴. Tacitamente, a morte de Astíanax incorporaria a morte das crianças dos países inimigos que, tais como o filho de Heitor, pereceriam nas mãos dos vencedores. Jean-Paul Sartre (1905-1980), em 1965, também ressignifica o texto de Eurípides e o emprega, recriando-o, influenciado pela guerra de independência da Argélia, durante a qual a ofensiva francesa liquida a resistência argelina (em meados dos anos cinquenta, no centro da capital Argel). *The Trojan Women* (1971), de Michael Cacoyannis (1922-2011), para dar um último breve exemplo, anuncia a que vem logo no início do filme, dedicando-o aos que são contra a opressão do homem pelo homem. O conquistador, de um lado, e as mulheres e crianças, de outro, somam-se à cor vermelha e à imagem de fogo que abre e fecha o enredo, o qual repudia indiretamente, ainda que de maneira enérgica em seu discurso pacifista, a Guerra do Vietnã. Em comum, todas essas releituras, a despeito da intenção de Eurípides, puderam ser ressignificadas por seus recriadores, como Sartre e Cacoyannis. A despeito de suas intenções como autores, fizeram com que a peça fosse reatualizada e reconectada com outros eventos por seus novos leitores e espectadores. Ao assistir a peça, o público está diante das vítimas de guerra, pois *Troianas*, seja a de Eurípides sejam suas releituras, tornam sensível o horror que partilham as guerras, todas as guerras.

⁴⁴ B. RUSSELL apud GOOSSENS, 1962, p. 527. In: GOOSSENS, Roger. *Euripide et Athènes*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1962.

Como suas releituras, a peça de 415 a. C. oferece a seu público a possibilidade de estabelecer um diálogo entre si e os fatos que lhe são contemporâneos, independentemente da intenção de Eurípides portanto. De fato, com exceção de passagens que evocam a desproporção entre as forças dos vencedores e dos vencidos, dificilmente alguma passagem da peça de Eurípides nos daria a certeza de que o poeta teria desejado aludir ao recém-ocorrido massacre de Melos. Dessa forma, a ideia de que o poeta, através da peça, teria protestado contra as crueldades cometidas pelos atenienses em Melos não é mais do que conjectura (LLOYD-JONES, 1971).⁴⁵ Ainda assim, teria o público da peça no ano de 415 a. C., meses depois do massacre de Melos, sido capaz de ignorar a relação com o evento?

Em 416 a. C., com o princípio do verão, os atenienses enviam uma expedição contra Melos, composta por trinta naus atenienses, seis de Quios e duas de Lesbos, transportando mil e duzentos hoplitas, trezentos arqueiros e vinte arqueiros a cavalo, além de mil e quinhentos hoplitas das forças aliadas (TUCÍDIDES, V, 84, 1).⁴⁶ Contra a decisão mélica de manter-se neutra, os atenienses, que haviam votado pelo confronto, cercam a cidade com uma muralha, sitiando-a e privando-a de víveres durante meses (TUCÍDIDES, V, 114). A ação ateniense explica-se, muito provavelmente, não pela ameaça real que representaria a neutralidade de Melos para o poderio de Atenas, mas pela ameaça simbólica. Embora pequena, ao reivindicar sua liberdade, a ilha anunciava um caminho às outras *póleis*, as quais, se seguissem seu exemplo, poderiam levar ao enfraquecimento da já fragilizada simaquia. Os atenienses, por isso, decidem-se pela dura reação contra Melos, demonstrando, ao mesmo tempo, um exemplo do que aconteceria com possíveis aspirantes à retirada. Atenas manifesta então a superioridade de sua força, matando todos os homens da ilha em idade militar [οἱ δὲ ἀπέκτειναν Μηλίων ὄσους ἠβῶντας ἔλαβον], escravizando todas as mulheres e crianças [παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἠνδραπόδισαν] e colonizando o território, através de quinhentos homens vindos de

⁴⁵ Lloyd-Jones: "That Euripides [...] in describing the cruelties of the Greeks towards the Trojans [...] wished to protest against the cruelties of the Athenians towards their subjects remains a matter of conjecture." (LLOYD-JONES, Hugh. *The justice of Zeus*. Berkeley, Los angeles, 1971, p. 146).

⁴⁶ Dez anos antes do massacre, em 426, as forças atenienses já haviam sido enviadas a Melos, sob o comando de Nícias, com a intenção de submeter a ilha. A empresa não teve sucesso (TUCÍDIDES, III, 91, 1-3) e, a partir de então, ao que parece, a ilha não teria enfrentado nenhuma outra ação beligerante por parte de Atenas. Em 416 a. C., a neutralidade da ilha teria provocado nova ação ateniense.

Atenas [τὸ δὲ χωρίον αὐτοὶ ὄκισαν, ἀποίκους ὕστερον πεντακοσίους πέμψαντες] (TUCÍDIDES, V, 116).⁴⁷ O ocorrido em Melos torna-se, com isso, uma espécie de página negra na história de Atenas, consagrada pela célebre descrição tucidideana. O evento tem a forma de um massacre covarde, em que os valores caros à ideia de guerra justa são desconsiderados.

É certo que, antes mesmo do evento em Melos, a ideia de guerra justa, mostra sua debilidade. Em 423 a.C., segundo Tucídides (V, 105), a totalidade dos habitantes de Delos é deportada para a Mísia, sob o argumento religioso, sendo todas as suas propriedades entregues aos atenienses. No ano seguinte, em 422, após a tomada de Torone, na Calcídia, Cleon vende como escravas todas as mulheres e todas as crianças de lá (TUCÍDIDES, V, 1). Escione, cidade vizinha de Torone, padece do mesmo destino em 421, sendo também escravizadas as mulheres e as crianças de lá. Além disso, todos os homens em idade militar, tal como vai acontecer em Melos, são mortos (TUCÍDIDES, V, 3). O mesmo historiador informa-nos que a injustiça cometida contra os délios é retratada (V, 32) e o tratamento às gentes de Torone e de Escione explicar-se-ia por sua rebeldia e traição. No caso de Melos, a pequena ilha que sofre o peso de não ter desejado aliar-se nem a um nem a outro lado da guerra, a crueldade da pena dos vencedores sobre os vencidos não tem nem argumento nem retratação.

Não é à toa que a consciência ateniense sente o peso do crime (XENOFONTE, *Helênicas*, II, 2, 10; II, 3).⁴⁸ A importância moral do evento também se revela no fato de que Tucídides dedique a um acontecimento de pequena importância política e militar uma passagem verdadeiramente longa (TUCÍDIDES, V, 84-116). A descrição do evento, ademais, é seguida pela narrativa sobre a expedição da Sicília, o evento mais importante de toda a guerra conforme a análise do autor. Tucídides, aliás, teria estabelecido, através

⁴⁷ Salvo informação contrária, todas as citações da obra de Tucídides traduzida para o português têm como referência: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Helio Jaguaribe; Trad. do grego de Mário da Gama Kury. 4a. edição. Brasília; São Paulo: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. Utilizou-se também a tradução para o francês: THUCYDIDE. *La Guerre du Péloponnèse*. Texte présenté, traduit et annoté par Denis Roussel. Préface de Vidal-Naquet. Paris: Gallimard, 2000. E para as referências ao texto grego, ver: *Thucydides historiae*, 2 vols., Ed. H. S. Jones, J. E. Powell. Oxford: Clarendon Press, 1942; 1967.

⁴⁸ XÉNOPHON. *Helléniques*. Tome I (Livres I-III). Texte établi et traduit par J. Hatzfeld. Quatrième édition. Paris, Les Belles Lettres, 1960. Para o texto grego ver: “Xenophontis opera omnia, vol. 1”, Ed. Marchant, E.C. Oxford: Clarendon Press, 1900, Repr. 1968.

dessa ordem, uma relação de crime e castigo entre um e outro (GOOSSENS, 1962). Num movimento de justiça natural, não natural aos deuses ou aos homens, mas à maneira mesma do entendimento tucidideano da história, os atenienses teriam cometido grave falta em Melos, e teriam sido, como consequência, punidos na Sicília.

O evento, enfim, atormenta os atenienses, apresentando-lhes o reverso da guerra aceitável. Para se analisar a influência do evento sobre a composição da peça, porém, seria preciso refazer a linha do tempo. É o que faz A. Maria van Erp Taalmen (1987),⁴⁹ que se pergunta: em que momento do inverno Melos teria sido capturada e vencida? As indicações de Tucídides acerca do evento, a estação do ano, o envio de mensageiros de Melos para Atenas, a realização de assembleia em Melos e em Atenas, o retorno dos mensageiros atenienses, a preparação para a tomada militar e o confronto final, somados ao tempo necessário para que o choque pudesse ser transposto literariamente, para que a tragédia fosse escrita e o coro preparado, até o fim do inverno, quando aconteciam as Grandes Dionísias, formam um cenário improvável para a composição da peça depois do massacre, segundo os cálculos do autor. Considerando que a expedição e as ações em Melos podem ter transcorrido rapidamente, A. Maria van Erp Taalmen propõe quarenta dias, ao menos, entre a chegada das tropas atenienses na ilha e sua aniquilação. Dessa forma, levando em conta que o inverno tucidideano começa em setembro,⁵⁰ a trilogia, ou ao menos *Troianas*, teria que ter sido escrita em menos de quatro meses, para disputar o prêmio do festival seguinte.⁵¹ Além disso, é difícil identificar os critérios para se estabelecer o tempo que um poeta como Eurípides gastaria para escrever suas peças. Ainda assim, o que não pode ser posto em questão é que os atenienses, ao assistirem a *Troianas* de Eurípides pela primeira vez, assistem-na, definitivamente, depois do massacre de Melos.

⁴⁹ A. MARIA VAN ERP TAALMAN KIP. Euripides and Melos. In: Mnemosyne, Vol. XL, Fasc. 3-4 (1987). Ver também: ZARANKA, Junzas. La trilogía troyana de Eurípides y el imperialismo ateniense.

⁵⁰ Como se sabe, Tucídides tem o costume de indicar se os eventos que narra ocorrem no verão, fim de março a fim de setembro, ou no inverno, fim de setembro a fim de março.

⁵¹ Texto original: *The conclusion can only be that it was not possible for Euripides to wait till December. Moreover, it is rather absurd to suppose that he did, even if he was allowed to. Must we really assume that he quietly sat down till politics and war inspired him, consciously running the risk of a complete failure?* (TAALMAN KIP, 1987, p. 416)

Nas Grandes Dionísias que se seguem ao triste episódio, Eurípides põe em cena mais do que a disparidade de forças entre dois lados da guerra. A violência desmedida dos mais fortes sobre os mais fracos de fato orienta o enredo de *Troianas*. O poeta, contudo, preocupa-se com o momento que sucede à batalha, quando os sofrimentos, apesar da resolução em campo, parecem não ter fim. Andrômaca é aconselhada a perceber a inexorabilidade do domínio do inimigo. Reconhecê-lo é sinal de sensatez (v. 726). De forma análoga ao que acontece em Melos, em *Troianas*, os homens são todos mortos. Todos os heróis, todos os guerreiros. Até mesmo a criança Astíanax vê a morte antes do tempo devido (v. 1123-1155). As mulheres, por outro lado, Hécuba, Andrômaca, Cassandra vão se tornar escravas na Hélade (v. 153-158). São elas próprias, aliás, que descrevem seu sofrimento. Da maneira mais direta, é sobre os efeitos da guerra - precisamente sobre a percepção desses efeitos - que as personagens euripideanas falam. Caracterizando o sofrimento de forma absolutamente cruel, as lágrimas, os gestos incoerentes, as falas entrecortadas das vítimas da Guerra de Troia, embebidas de um lirismo colorido, apresentam-nas como as vítimas de qualquer guerra (RIVIER, 1975).⁵² Da cidade, sobe a fumaça do incêndio e não há mais do que ruínas. “As queixas, os gritos, os gemidos das cativas tocariam menos se não houvesse a fumaça e as chamas surgindo das ruínas da cidade destruída” (RIVIER, 1975, p. 156).⁵³ Os templos estão vazios, os santuários pintados do vermelho do sangue, corpos não enterrados poluem o ar e as mulheres são divididas como butim. “Lenta, reflexivamente, com pouca agitação do sangue, somos levados a olhar para a grande glória, até que nós não vejamos mais a glória, mas vergonha e cegueira e um mundo engolido pelas trevas” (MURRAY, 1913, p. 130-1).⁵⁴ A peça é o outro lado da vitória, a face torpe da glória dos vitoriosos.

O cenário, enfim, é tentador demais para a comparação com o massacre de Melos. A peça desperta o que Gilbert Murray (1905) chama de *paixão rebelde*. Ela vai contra o

⁵² RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Seconde édition entièrement revue. Paris: Diffusion de Boccard, 1975.

⁵³ Texto original: *Les plaintes, les cris, les gémissements des captives toucheraient moins s'il n'y avait cette fumée et ces flammes montant des ruines de la cité détruite*.

⁵⁴ Texto original: *Slowly, reflectively, with little stir of the blood, we are made to look at the great glory, until we see not glory at all but shame and blindness and a world swallowed up in night*. In: MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age*. With a new introduction by H. D. F. Kitto. London: Oxford University Press, 1965. Ver também: POLLE, Adrian. Total Disaster: Euripides' the Trojan Women. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, New Series, Vol. 3, No. 3 (1976), p. 257-87.

forte, contra a força organizada da sociedade, contra as sanções convencionais e os deuses aceitos⁵⁵. *Troianas* faz, enfim, a autópsia de uma guerra que não resultou numa ação justa.

I.I - Sobre Astíanax e Heitor: o herói já não há, a bela morte já não há

Em *Hécuba* (424 a. C.), composta nove anos antes de *Troianas* (415 a. C.), os vencidos merecem piedade, mas os vencedores não são odiosos, ao menos, não tão unilateralmente odiosos. Na peça de 424 a. C., Odisseu é engenhoso e sem escrúpulos em sua argumentação, embora não seja, como em *Troianas*, o mais detestável dos aqueus, posto que é astuto e malvado [τοῦ σοφοῦ κακοῦ τ' Ὀδυσσέως] (v. 1225), inimigo da justiça [πολεμίωι δίκας] (v. 283), o dono do discurso que prevalece sobre os Gregos [νικᾷ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων] (v. 721), decidindo pela morte da criança inocente. Hécuba, que lhe servirá como escrava, por sua vez, é, como sintetiza Michael Lloyd, *paradigma* do sofrimento (1992, p. 94), que se anuncia enquanto tal desde o começo da peça, mas que sofrerá ainda mais no decorrer da história.⁵⁶ Enquanto em *Hécuba*, ela enfrenta a perda de seus dois últimos filhos, em *Troianas*, ela deve enfrentar uma série de desastres, vendo sua esperança ser sempre esvaçada. Sua presença em cena, durante quase toda a peça, é um importante indício, não apenas desse valor paradigmático de seu sofrimento, como dele enquanto elemento que unifica a peça. É com ela que dialogam Cassandra, Andrômaca e Helena, antes de partirem para a Hélade. Pensadas a partir de um mesmo quinhão do mito, *Troianas* altera a caracterização das personagens de *Hécuba*; a um só tempo são e não são as mesmas personagens ao fim da

⁵⁵ Texto original: *Pity is a rebel passion*. (...) In: Euripides, *The Trojan Women*, trans. Gilbert Murray (London: Allen & Unwin, 1905), p. 5. This translation and others are collected in full facsimile in Gilbert Murray's Euripides: "The Trojan Women" and Other Plays (Exeter: Bristol Phoenix, 2005). A tradução de G. Murray revela, como argumenta, não apenas um olhar de compaixão sobre as vítimas troianas da guerra, um olhar euripideano, como um olhar de compaixão sobre as vítimas das guerras na África do Sul, sobretudo no começo do século XX, em que seu país natal, a Inglaterra tinha papel considerável. In: PERRIS, S. *The Kingdom of Heaven Within Us: Inner (World) Peace in Gilbert Murray's Trojan Women*. *Comparative Drama*, 2010-2011, p. 423-40.

⁵⁶ LLOYD, Michael. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

guerra. Isto é, *Hécuba* e *Troianas* permitem perceber uma espécie de movimento do pensamento do poeta com relação à guerra, posto que ambas são compostas durante a trégua de Nícias, embora *Troianas*, ao contrário de *Hécuba*, tenha experimentado, na prática, a dissolução da paz.

A transformação da guerra vivida, na qual o já citado massacre de Melos de 416 a. C., ano que antecede as *Troianas*, tem grande responsabilidade, pode ser uma das causas para a transformação da guerra narrada. Com efeito, durante os primeiros anos da Guerra do Peloponeso, os conflitos ocorrem durante a bela estação; a atividade civil não precisa se voltar toda para a guerra, as tréguas sagradas são respeitadas, bem como as festas e os concursos nas cidades. Pouco a pouco, contudo, as regras tradicionais cedem ao furor do conflito. As batalhas deixam de esperar o verão, o estado de guerra passa a se sobrepor ao de trégua, os dias sagrados são violados, as festas se espaçam e a ocupação da Decelia impede a realização das cerimônias religiosas da Ática.

Se o massacre de Melos é determinante na transformação da guerra à qual fazem referência Tucídides e Xenofonte, em que a guerra sem valores substitui a guerra heroica, *Troianas* parece querer denunciar tal transformação. O elogio ao herói de outrora, então morto, opõe-se à acusação contra o guerreiro vivo. Heitor e Odisseu são os extremos na peça. De um lado, jaz o herói troiano nobre, corajoso, que morre pela pátria e sobrevive, na peça, através da arma que o simboliza. Heitor é, conforme a descrição das cativas, o maior dos heróis. Lutando pela pátria, foi chorado e sepultado em solo pátrio. Excelente, teve a bela morte [καλῶς ὀλέσθαι] (v. 402) e, com ela, a mais bela glória [τὸ κάλλιστον κλέος] (v. 386). Em *Troianas*, os grandes feitos têm tanto valor quanto a bela morte que permite ao morto ser chorado e sepultado pelos seus, assegurando sua glória. Como antítese radical da vida, a morte que, implicaria, em princípio, a “nulificação da existência, a nadificação de tudo, a escuridão do Hades, ou, filosoficamente, a privação do ser” (MURARI, O ser divino e a condição humana, sp.),⁵⁷ apresenta ao herói troiano a solução para a corrupção dela mesma.

Na *Iliada*, não é a morte propriamente que atormenta Heitor, mesmo quando se encontra na iminência dela. Não que ele não tenha medo ao se defrontar com ela, mas,

⁵⁷ MURARI PIRES, Francisco. O ser divino e a condição humana. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/humancondition/ensaios/divinohumano.html>

sabendo precisar enfrentá-la, ele parte para a batalha pela pátria, em defesa dos seus (*Ilíada*, XXII, 483-487; VI, 365; XXIV, 725). É a morte inglória [ἀκλειῶς ἀπολοίμην] que o aterroriza. Heitor parece temer apenas a possibilidade de que sua morte não seja sucedida pela fama. Ele quer ser lembrado, quer que os homens vindouros, as novas gerações ouçam falar de seus feitos. Somente tendo feito algo de grandioso, sua morte fará com que o nome do guerreiro morto seja, para todo o devir, a razão e o esplendor de sua fama. A morte do herói é, por isso, como indica Vernant (1989),⁵⁸ o elemento último, que não só encerra obviamente a vida do herói, como eleva e explicita sua qualidade por completo.

Agora está perto de mim a morte malévol; já não está longe,
nem há fuga possível. Era isto de há muito agradável
a Zeus e ao filho de Zeus que acerta ao longe, que antes
me socorriam de bom grado. Agora foi o destino que me apanhou.
Que eu não morra de forma passiva e inglória, mas por ter feito
algo de grandioso, para que os vindouros de mim ouçam falar.
(*Ilíada*, XXII, 300-5)

De fato, se o guerreiro morre sem ter realizado “algo de grandioso” [μέγα ῥέξας τι] na guerra que sela seu fim, ele se torna apenas mais um dentre os vários que o poeta dedica não mais que um ou dois versos no instante da morte - versos que, aliás, realçam não propriamente a sua condição de herói, mas a condição heroica, então em construção, de seu algoz. Desse ponto de vista, se o que definiria o herói iliádico seria a capacidade de matar (ato que supõe evidentemente ainda estar vivo o agente), mais do que a forma de sua morte (ASSUNÇÃO, 1995),⁵⁹ por outro lado, o herói de *Troianas* dá grande respaldo à análise vernantiana da bela morte, em que a morte é o evento último responsável por elevar sua qualidade e justificar sua glória:

Agora, quanto aos
Troianos, é sua a mais bela glória: morreram pela pátria; aos que
a lança levou, os seus cadáveres foram transportados para casa
pelos amigos, e no solo pátrio eram revestidos de terra, depois de
amortalhados pelas mãos que deviam fazê-lo.

⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. La belle mort et le cadavre outragé. In: VERNANT, J.-P. L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne. Éditions Gallimard, 1989

⁵⁹ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Clássica*. São Paulo, v. VII/ VIII, 1994-1995. p. 53-62.

[...]

Quanto aos sofrimentos de Heitor, escuta a verdade sobre eles: sucumbiu, depois de se ter revelado o mais corajoso dos homens. Foi a vinda dos Aqueus que produziu esse efeito. (*Troianas*, 386-96, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira)⁶⁰

Reforça o fim do herói troiano, também a morte de Astíanax, seu filho. Lançado do alto da cidade pelos aqueus, Astíanax é a confirmação da covardia aqueia. Em contraste com Heitor, herói que morre pela pátria, está Odisseu, aquele que vence na disputa sobre o destino do filho do herói troiano. Hécuba, desesperada ao saber que vai servi-lo, caracteriza-o como mentiroso e fraudulento, de “língua dúplice” [διπτύχῳ γλώσσῃ]:

um homem abominável, enganador,
da justiça inimigo, que morde sem lei,
que com língua dúplice
altera a verdade dos factos
(de lá para aqui, e de novo
daqui para lá), a todos
tornando odioso o que antes se amara.
(*Troianas*, 282-288)⁶¹

O papel de Odisseu em *Troianas* de Eurípides é odioso (*Troianas*, 278-292). De onde vem essa antipatia pronunciada de Eurípides por Odisseu, capaz de transformá-lo em demagogo, tal como o acusa Hécuba na peça que leva seu nome (*Hécuba*, 251-259)? Na *Memorabilia* (I, 2), lê-se que certos atenienses usavam como pretexto uma passagem de Homero (II, 188) para fazer do Laertiáde um filho dos oligarcas. Na verdade, Eurípides, não apenas em *Troianas*, mas na trilogia de 415 a. C. (sobretudo na segunda peça, da qual apenas alguns fragmentos sobreviveram ao tempo), dedica-se a explorar o

⁶⁰ Texto original: Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος,/ ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον· οὐς δ' ἔλοι δόρυ,/ νεκροὶ γ' ἔς οἴκους φερόμενοι φίλων ὕπο/ ἐν γῆι πατρώϊαι περιβολᾷς εἶχον χθονός,/ χερσὶν περισταλέντες ὧν ἔχρην ὕπο-/[...] τὰ δ' Ἔκτορός σοι λυπρ' ἄκουσον ὡς ἔχει-/ δόξας ἀνήρ ἄριστος οἶχεται θανών,/ καὶ τοῦτ' Ἀχαιῶν ἴζις ἐξεργάζεται· EURÍPIDES. *As Troianas*. Introdução tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2014. Para o texto grego: *Euripidis fabulae*, vol. 2, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1981. A tradução portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira traduz em versos livres as partes líricas e em prosa as restantes, observando-se algum descompasso na numeração dos versos quando se compara à versificação original.

⁶¹ Texto original: μυσαρῶι δολίῳι λέλογχα/ φωτὶ δουλεύειν,/ πολεμίῳι δίκας, παρανόμῳι δάκει,/ ὃς πάντα τὰ κεῖθεν ἐνθάδ' εὖ στρέφει,/ τὰ δ' ἀντίπαλ' αὐθις ἐκεῖσε/ διπτύχῳι γλώσσῃ,/ φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν

caráter odioso de Odisseu.

Palamedes, a segunda peça, se passa no princípio da guerra, quando Troia já sitiada tem que resistir aos aqueus. Seu enredo apresenta a morte e a causa da morte do sábio inventor da escrita (conforme o que ele mesmo diz na peça: *Eu inventei o remédio contra o esquecimento, estabelecendo consoantes [ἄφωνα], vogais [φωνοῦντα] e sílabas [συλλαβὰς]* - *Palamedes*, 3) que lhe dá nome.⁶² Da peça, não mais do que treze fragmentos resistiram ao tempo, de modo que são eles (somados ao que se tem do mito de Palamedes em outras fontes) que permitem reconstituir a incerta retomada de Eurípides. Motivado por vingança (Palamedes desmascara a pretensa loucura de Odisseu em Ítaca quando os aqueus partem para Troia) e invejoso de sua sabedoria, Odisseu arquiteta um plano. Diz a Agamêmnon que Palamedes propõe a troca de líderes, o que faz com que o Atrida acuse a vítima de traição. Odisseu fabrica provas falsas: esconde ouro em sua tenda e forja uma carta escrita por Príamo, na qual o soberano propõe a Palamedes farta recompensa por seus serviços aos troianos. Odisseu falsifica ainda uma segunda carta, em que Palamedes dá a Príamo sua resposta. Uma delas, a da resposta de Palamedes, é encontrada em posse do prisioneiro frígio, morto pelos subalternos do Laertiade. Com a carta falsificada descoberta junto ao cadáver do mensageiro, Palamedes é denunciado e levado a julgamento. Odisseu acusa-o de se ter deixado corromper pela riqueza oferecida pelo soberano de Troia, enxergando em sua morte o fim de um rival.

Dentre os guerreiros, apenas Palamedes e Odisseu sabem que a acusação é uma mentira. A consciência da perfídia, no entanto, não priva Palamedes de ver sua invenção, a escrita, cair na mão de seus adversários, transformando-se num instrumento farsante. Em busca de aclarar a verdade, ele alega que a carta, documento de sua traição, teria sido forjada. Em sua tenda, porém, depois de sua defesa, são encontrados o ouro e a carta de Príamo, objetos da acusação e tão falsos quanto a carta encontrada com o prisioneiro morto. Condenado como traidor, uma vez que sua traição vem a ser corroborada pelas provas, Palamedes recebe como pena morrer apedrejado.

⁶² Ver: EURIPIDE, *Tragédies*, vol. 8, 2e partie. *Fragments. De Bellérophon à Protésilas*; texte grec et traduction française de François Jouan et Herman Van Looy; Paris, Les Belles Lettres, 2003. Os fragmentos de *Palamedes* utilizados são Kn. 578-588; 588a, 589; M. 769-781. IG II III 2363, 43-44; *Pamalades*. Eliano, V. H., II, 8.

O Coro, cuja natureza não se conhece,⁶³ lamenta a morte de Palamedes. Fiéis a Odisseu ou não, o fato é que seus integrantes chamam o sábio de rouxinol das Musas [ἀηδόνα μουσαῶν]⁶⁴ e se entristecem com sua morte:

Vós matastes, vós matastes, o
pluri-sabedor, ó, Dânaos
que a ninguém causava dores, rouxinol das Musas.
(*Palamedes*, Fr. 12)⁶⁵

O Odisseu de 415 a. C. não hesita em fazer uso da violência para alcançar seus objetivos, seja em *Palamedes* seja em *Troianas*. Nesta, o Laertiáde é também responsável pela morte de uma vítima inocente. Ele convence a todos da necessidade de matar Astíanax: “no meio de todos os Gregos prevaleceu o discurso de Odisseu” (v. 721). A terceira peça, portanto, confirma seu papel na trilogia, qual seja o de dar fim à vida de personagens admiráveis que lhe ameaçassem a posição no grupo. Em *Palamedes*, ele é o responsável pela morte do herói sábio; e em *Troianas*, morre a criança que, num futuro próximo poderia vingar Troia, como diz Taltíbio:

Ó Aqueus, que tendes mais jactância nas vossas armas do
que no bom senso, por que cometestes um crime sem precedentes,
com medo dessa criança? Receáveis que ele um dia reerguesse a
arrasada Troia? (*Troianas*, 1158-61)⁶⁶

A morte de Astíanax é, além disso, a confirmação da morte de Heitor. Nas *Troianas*, vê-se a marca das peças de Eurípidés,⁶⁷ o desespero da condição humana. O herói se distingue mas se integra à coletividade, cuja destruição e cujo sofrimento não contrastam em nada com o indivíduo, apenas endossam sua miséria. No mundo retratado por Eurípidés, em que a força, a paixão, o poder são sempre superiores à razão, não há

⁶³ O mais lógico é mesmo que tenha sido formado por guerreiros aqueus, embora um dos fragmentos da peça evoque as danças dionísias, fazendo pensar num Coro feminino (Fr. 12).

⁶⁴ Conforme Philostratus, 34.6; Diogenes Laertius 2.44.

⁶⁵ Texto original: ἐκάνετ' ἐκάνετε τὰν/ πάνσοφον, ὃ Δαναοί,/ τὰν οὐδέν' ἀλγύνουσαν ἀηδόνα Μουσαῶν.

⁶⁶ Texto original: ὃ μείζον' ὄγκον δορὸς ἔχοντες ἢ φρενῶν,/ τί τόνδ', Ἀχαιοί, παῖδα δεισαντες φόνον/
καινὸν διεργάσασθε; μὴ Τροίαν ποτὲ/ πεσοῦσαν ὀρθώσειεν;

⁶⁷ De Eurípidés, diferentemente de Sófocles, não há pistas de que ele tenha exercido algum cargo político ou algum tipo de atividade política. Também não se tem nenhuma evidência de que o poeta, dessa vez diferentemente de Ésquilo, tenha participado de alguma atividade militar.

espaço, pois, para a ação heroica ou para a vitória dos valores heroicos (KNOX, 1985).⁶⁸ De Heitor resta, em primeiro lugar, a lembrança, como cabe ao herói; em segundo, o filho, que deve lhe honrar o nome dando prosseguimento à nobre linhagem, e, em terceiro, sua arma. As três permanências estão em cena e se imiscuem, mas, com a decisão tomada por Odisseu de matar Astíanax, todas estão ameaçadas.

Na *Iliada*, Heitor é qualificado pelo poeta como o grande herói troiano. De lá, porém, não se tem notícia de Astíanax, depois da morte de seu pai.⁶⁹ Tem-se a afirmação de um modelo que se sustenta na superação do pai pelo filho. Em prece a Zeus, o filho de Príamo diz:

"Ó Zeus e demais deuses, concedei-me que este meu filho venha a ser como eu, o melhor entre os Troianos; que seja tão ilustre pela força e que pela autoridade seja rei de Ílion. Que no futuro alguém diga '*este é muito melhor que o pai*', ao regressar da guerra. Que traga os despojos sangrentos do inimigo que matou e que exulte o coração da sua mãe!" (*Iliada*, VI, 476-81, tradução de Frederico Lourenço)⁷⁰

Nesse modelo, em que o herói deseja ser superado pelo filho está também em jogo sua fama; quer dizer, a excelência do filho corrobora a excelência do pai, afastando ainda mais seus feitos do esquecimento. Na tragédia de Eurípidés, ao contrário, a morte prematura do filho assinala o fim de uma linhagem heroica, não através de sua disposição à guerra, o que ressaltaria as qualidades dessa linhagem, mas através dos feitos vergonhosos do inimigo. O fim de Heitor, reiterado pelo fim de Astíanax, é ressignificado por Eurípidés como espécie de marco do fim do herói, a quem espera a bela morte. Não à toa, ao perguntar-se que inscrição poderia por em seu túmulo um poeta [*γράψειεν ἄν σοι μουσοποιὸς ἐν τάφῳ*] (v. 189), Hécuba, empregando *γράψειεν ἄν*, alude aos costumes de se escreverem sobre a tumba dos mortos seus grandes feitos (PERDICOYIANNI,

⁶⁸ KNOX, Bernard. Euripides: the Poet as Prophet. In: BURIAN, Peter (ed.). *Directions in Euripidean Criticism: a collection of essays*. Durham: Duke University Press, 1985.

⁶⁹ A *Pequena Iliada* informa-nos que Astíanax, tal como Príamo, é morto por Neoptólemo, o filho de Aquiles. O pai aqueu mata o pai troiano; o filho aqueu mata o filho troiano.

⁷⁰ Para todas as citações, salvo informação contrária, a tradução utilizada será a de Frederico Lourenço. HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013. Para o texto grego, utiliza-se: *Homeri Ilias*, vols. 2–3, Ed. Allen, T.W. Oxford: Clarendon Press, 1931.

1992).⁷¹ A morte de Astíanax é a expressão última de que, do ponto de vista das troianas, nem a bela morte nem o herói existem mais. Com o sepultamento de Astíanax no escudo de Heitor, o guerreiro cuja bela morte sela o sacrifício pela pátria, a peça encerra uma linhagem de heróis.

II - O significado do herói na tradição e no século V a. C.

Uma das designações para as personagens masculinas dos poemas homéricos é ἥρωϛ (herói), um termo que, na épica arcaica, é polissêmico, mas que se refere, em termos gerais, a homens de uma época passada, distintos dos homens contemporâneos do poeta, sendo algo entre esses homens [ἄνθρωποι] e as divindades [δαίμονες]. Já na abertura da *Ilíada*, grandes guerreiros são chamados de heróis, uma vez que a cólera do melhor dos aqueus, o divino Aquiles, manda para o Hades a alma de tantos deles. Nesse mesmo universo épico, também homens não guerreiros são chamados de heróis, como Demódoco, o aedo feácio [ἦρω Δημοδόκω] (*Od.*, VIII, 483). Além disso, recebem a mesma denominação entidades religiosas cultuadas em determinados espaços, aparentemente relacionadas aos primeiros (NAGY, 1979), embora não se possa ter certeza disso (PARKER, 2011).⁷²

Velhos (*Od.* II, 15, 157; VII, 155; XI, 342), novos (*Od.* III, 415; IV, 21, 303; XV, 62, 131), guerreiros em geral (*Il.* I, 102; VI, 61; VII, 120, 322; XXIII, 896) são heróis segundo o poeta. O exército troiano é feito de “muitas falanges de heróis e muitas de

⁷¹ PERDICOYIANNI, Hélène. *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*. Athènes: Les Éditions Historiques Stefanos Basilpoulos, 1992.

⁷² Ao contrário do que defende, entre outros, Gregory Nagy (1979), não seria possível estabelecer uma relação segura, para o período arcaico, entre os heróis da poesia épica e os heróis de fato cultuados, segundo Parker (2011). O tema é controverso e a bibliografia é vasta; como, no entanto, o interesse do presente trabalho reside apenas na fama dos grandes guerreiros tornados célebres pelos cantos do poeta, optou-se por não se retomar a discussão. Ver: NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek Poetry*. Revised Edition Gregory Nagy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980; 1997.; PARKER, R. *On Greek religion*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011. Ver também: VAN WEES, H. From kings to demigods: epic heroes and social change c. 750-600 BC. In: DEGER-JALKITZY, S.; LEMOS, I. S. (Org.) *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 363-79.

cavalos” [πολλὰς δὲ στίχας ἥρώων, πολλὰς δὲ καὶ ἵππων] (*Il.* XX, 326). O aqueu é constituído de semideuses (*Il.* XV, 219, 230, 261, 702), que podem, no entanto, ser subjugados pelos deuses (*Od.* I, 100–1). Com isso, a impressão que se tem é a de que, na *Iliada* e na *Odisseia*, todos os guerreiros são heróis, de tal maneira que os cantos estariam tratando especificamente de uma época heroica, em que os combatentes teriam sido semideuses. Fato é, porém, que alguns heróis são melhores que outros, merecendo uma atenção mais detida do poeta e ganhando, com isso, fama muito maior.

Apesar da polissemia do termo e das outras denominações que recebem (Aquiles e Odisseu disputam entre si quem é o melhor dos aqueus [ἄριστος Ἀχαιῶν]; os grandes combatentes são comumente chamados de homens excelentes, nobres guerreiros, [ἄριστοι, ἀριστεύς]), os heróis do canto do poeta, homens de outrora, parecem manter uma relação próxima com o presente do público que atesta sua glória (WERNER, 2013).⁷³ Os poemas homéricos tratam de ações de homens melhores do que os que compõem o público, ou seja, os poemas tratam de uma linhagem já extinta, a linhagem dos heróis, de seus feitos e dos feitos divinos que interferem no destino da guerra e, mesmo sendo distinta, partilha com os ouvintes alguns elementos que constituem suas ações: a guerra, a destruição, o butim, a vitória, o retorno. Até o retorno de Odisseu parece próximo do público na medida em que, por mais que sejam fabulosas suas aventuras e que, portanto, não sejam aventuras experimentadas pelo público - como a guerra, as ruínas da destruição e o butim da vitória o são -, Odisseu é um herói que se utiliza de virtudes ao alcance dos ouvintes para fugir da morte. Esse público sabe, enfim, que os heróis épicos não são exemplos a serem imitados, mas antes “um modo privilegiado do público dos poemas para pensar seu passado e presente” (WERNER, 2013, p. 36), pois o mito, mesmo desvalorizado aos olhos da crítica racionalista dos séc. V e IV, que o desconstrói pelo rigor do *lógos*, sobrevive enquanto paradigma (LORAUX, 1994; 1978).⁷⁴ Licurgo, por exemplo, em *Contra Leócrates*, diante da escolha de

⁷³ WERNER, Christian. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 2 (2013), p. 20-41. E também: WERNER, Christian. A ambiguidade do *kléos* na *Odisseia*. *Letras Clássicas*, n.5 (2001), p. 99-108.

⁷⁴ LORAUX, Nicole. "Cap. III: A história ateniense de Atenas" in: LORAUX, Nicole. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. E também: LORAUX, Nicole. Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité. *Social Science Information December 1978*, vol. 17, p. 801-17.

Eurípides pelo mito de Ericteu (na tragédia perdida *Praxíteia*) para a composição de uma tragédia, louva o poeta trágico, que ensina aos homens e às mulheres da cidade, e recomenda também a poesia de Homero, elogiando as Panateneias, onde os cantos eram recitados:

(...) mostrando assim diante de todos os gregos o apreço em que têm *os feitos mais gloriosos* [τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων]. Com toda razão: é que as leis, dada a sua concisão, determinam sem justificar o modo como devemos agir, ao passo que os poetas, cuja obra é uma imitação [*imitando* - μιμούμενοι] da vida humana, escolhem as ações mais nobres para as narrarem de forma racional, apta a persuadir os homens. (LICURGO, *Oração contra Leócrates*, 102)⁷⁵

O mito e, com ele, o herói mítico, sendo metamorfoseados em tragédia e em herói trágico tornam-se, portanto, ainda exemplos absolutos, não a serem seguidos, mas sim, a serem contemplados, uma vez que o herói do século V não pode ser pensado como replicação do herói de outrora, mas, na verdade, como uma imagem nova do herói de outrora. Quando, porém, em 490 a.C., cento e noventa e dois atenienses morrem em Maratona, e todos eles são enterrados numa vala comum, no local da batalha, o enterro coletivo, violando a prerrogativa das famílias aristocratas para enterrar os seus e tornando igualmente heróis os combatentes mortos, sem destacar um em detrimento de outro, há, por parte da *pólis*, uma intenção deliberada de substituir seus modelos. A propósito, quando do enterro dos mortos do primeiro ano de guerra, Péricles estabelece uma relação muito clara entre a morte dos guerreiros, o sepultamento coletivo e a imagem que a *pólis* quer guardar deles:

De fato, deram-lhe suas vidas para o bem comum e, assim fazendo, ganharam o louvor imperecível e o túmulo mais insigne, não aquele em que estão sepultados, mas aquele no qual a sua glória sobrevive lembrada para sempre, celebrada em toda ocasião propícia à manifestação das palavras e dos atos. Com efeito, a terra inteira é o túmulo dos homens valorosos, e não é somente o epitáfio nos mausoléus erigidos em suas cidades que lhes presta homenagem, mas há igualmente em terras além das suas, em cada pessoa, uma reminiscência não escrita, gravada no pensamento e não em coisas materiais. Fazei agora destes homens, portanto, o vosso exemplo [...]. (TUCÍDIDES, II, 43, tradução de Mário da Gama Kury)

⁷⁵ LICURGO. *Oração contra Leócrates*. Tradução do grego, Introdução e Notas de J. A. Segurado e Campos. Clássica Digitalia Brasil. Annablume Clássica, 2001. Para o texto grego: *Lycurgi oratio in Leocratem*, Ed. Conomis, N.C. (post C. Scheibe & F. Blass). Leipzig: Teubner, 1970.

O estadista, ao homenagear os mortos, afirma que seus atos em guerra haviam forjado, para os atenienses, uma lembrança imperecível. Os cidadãos tinham o dever, a partir de então, de não esquecer. Os mortos ali homenageados eram heróis a ser lembrados, que, diferentemente dos heróis conhecidos, deviam ser lembrados coletivamente, pois em conjunto eles lutaram e em conjunto foram sepultados. Também diferentemente dos heróis conhecidos, os heróis de Maratona deviam passar a ser o novo modelo de herói. Claramente destinados a substituir o antigo paradigma, os novos combatentes tornavam-se, eles próprios, paradigmáticos: “Fazei agora destes homens o vosso exemplo”.

O herói épico, por excelência solitário, instrui o herói da *pólis*, que, contudo, não pode nem deve ser solitário. Os feitos do herói épico são grandes, e, em geral, dependem só dele bem como são os únicos responsáveis por sua fama. Também a “bela morte” épica é solitária. O herói morre sozinho, porque a batalha final é feita como um duelo entre quem mata e quem morre. No século V, ao contrário, e as orações fúnebres, como a de Péricles, são a maior evidência desse paradoxo, a “bela morte” (pela primeira vez, nomeada dessa maneira: καλός θάνατος) é uma morte cívica (LORAUX, 1994).⁷⁶ Os combatentes morrem entre iguais, são sepultados entre iguais, são iguais enfim, porque são a *pólis*. O hoplita é o herói do século V, o herói que não rompe com o tempo mítico, mas que, diferentemente dos heróis do passado, não pode nem deve ser herói sozinho.

É certo que nos discursos oficiais a *pólis* ateniense se esforça por harmonizar o herói épico com seu novo herói, que é o hoplita, buscando conciliar-se com a tradição, quando possível e sem hesitar romper com ela, quando necessário, afinal, diz Péricles:

Não necessitamos de um Homero para cantar nossas glórias, nem de qualquer outro poeta cujos versos poderão talvez *deleitar* [τέρπει] no momento, mas que verão *a sua versão dos fatos desacreditada pela realidade* [τῶν δ' ἔργων τὴν ὑπόνοιαν ἢ ἀλήθεια βλάψει]. (TUCÍIDES, II, 41)

⁷⁶ A bela morte [καλός θάνατος], que herda sua concepção da epopeia, mas recebe seu nome apenas a partir das orações fúnebres da época clássica, revela o homem valoroso que dá corpo à *pólis*: pagando com a vida por se recusar a abandonar o combate, por se recusar a ser covarde, o soldado que tem a bela morte assegurada, a despeito da supressão do sentido individual, sua continuidade na cidade e, sobretudo, a continuidade da cidade.

O desenvolvimento da falange hoplítica e da própria cidade, à medida em que a incorpora, condenam o ato de bravura individual e, com ele, o herói individual. A cidade nega o código de valor da glória do guerreiro épico, em prol de um código de valor reformulado, em que o grupo depende de cada um, sem que, dos seus integrantes, nenhum seja maior do que o grupo. A nova ordem é: cada guerreiro deve combater em seu lugar, respeitando seu lugar, ocupando responsabilmente seu lugar, pois se um hoplita deixa cair seu escudo, ele trai a solidariedade indispensável à solidez da falange e ameaça todos os que a compõem. Na guerra hoplítica, mais do que a excelência do guerreiro, conta então a união do grupo, para a qual todos devem ter o mesmo valor. Também fora da guerra, o grupo tem mais valor que o indivíduo: por isso, tanto o elogio aos guerreiros, a oração fúnebre, quanto o funeral são majoritariamente coletivos. Como os heróis do passado, os guerreiros-cidadãos devem honrar a pátria com sua própria morte e a lembrança que a mesma oração lhes assegura não é senão o reflexo da *pólis*: seu elogio é a glória da *pólis*, não de seu renome e, para merecer o elogio, basta morrer a serviço do grupo (LORAUX, 1994).⁷⁷ Enquanto o poeta garantia aos heróis de outrora a fama, imortalizando seu nome e seus feitos, a cidade passa a garantir a seus guerreiros mortos um novo tipo de fama, que, paradoxalmente, os deixa no anonimato individual a fim de evitar que sejam esquecidos do ponto de vista da coletividade. Em todo caso, ainda é a fama que define o novo herói. É por isso que, tal como o excelente na guerra, o

⁷⁷ Segundo Nicole Loraux, o igualitarismo entre os soldados passa a reger os funerais e o discurso a partir de 470-460. A primeira metade do século V, portanto, teria assistido à transição dos feitos individuais à glória coletiva. A quase ausência de epitáfios públicos atenienses aos mortos das Guerras Médicas é um importante argumento para se marcar a transição. A vitória na batalha do Eurimedonte (467 a.C), da qual a inscrição de um epitáfio público no túmulo dos soldados-cidadãos pode ser localizada, é o marco da mudança. A desconfiança da cidade com relação aos chefes de guerra faz com que seja preciso reconhecer a mesma intenção que se revela nos cultos aos cidadãos mortos na guerra, qual seja, negar toda forma de especialização militar, fazer desaparecer toda lembrança ou tentativa de autonomia da função guerreira, de modo que o guerreiro como um tipo de homem específico desaparece (DETIENNE, 1999). É verdade que a desconfiança da cidade em relação aos chefes de guerra faz parte de uma desconfiança mais generalizada, aquela que a cidade preserva diante de todos os indivíduos influentes demais - o que revela, é claro, o receio constante da tirania. Segundo Ésquino de Atenas, quando Címon, depois da vitória sobre os persas em 466 a.C, pede à cidade uma recompensa, Atenas concorda em erguer três Hermes no Pórtico de Hermes, para marcar a vitória. O monumento, porém, não traz inscrito o nome do general, exatamente para evitar glorificá-lo mais do que toda a cidade. A cidade desconfia de seus generais, de seus líderes. Seu valor está em prestar serviços à cidade sem que deva ser cobrada, em contrapartida, alguma recompensa individual. Ver: DETIENNE, Marcel. La phalange: problèmes et controverses. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

homem medíocre, tendo ele morrido por sua pátria, merece ter sua mediocridade escondida e seu valor celebrado, como defende ainda o Péricles de Tucídides:

Mesmo para alguns menos louváveis por outros motivos, a bravura comprovada na luta por sua pátria deve com justiça sobrepor-se ao resto; eles compensaram o mal com o bem e saldaram as falhas na vida privada com a dedicação ao bem comum. (TUCÍDIDES, II, 42, 3)

As tumbas dos sepultamentos coletivos dos heróis de guerra, não raro, embora negando a individualidade dos mortos, preservam, na iconografia, índices associados ao heroísmo, como imagens de leão ou mesmo de combates triunfais (WALLACE, 1970).⁷⁸ O adorno da fera, já utilizado anteriormente em tumbas individuais de heróis mortos em guerra, passa a compor também as tumbas coletivas (como se vê em Queroneia e Anfiópolis). Os leões, nesse sentido, são apropriados pelo equipamento imagético das tumbas coletivas de forma a perpetuar no herói coletivo a marca do herói individual. Mais até do que a imagem do leão, o tema preferentemente representado nas sepulturas de Estado do século V são as cenas de batalha. Para Reinhard Stupperich (1994), este seria o maior argumento para a tese de que, embora não fossem nomeados heróis [ἥρωες], mas homens virtuosos [ἄνδρες ἀγαθοί], esses combatentes mortos em guerra eram tratados enquanto tais.⁷⁹ Comumente, essas cenas que compõem as estelas funerárias caracterizam-se por um guerreiro, quase sempre a cavalo, no momento mais decisivo do combate, sendo também constante a representação do guerreiro em pé, em postura sóbria e tranquila. Fica evidente que, apesar do esforço da propaganda política por refutar a imagem do herói individual, essa imagem, a do herói individual, permanece como recurso para se homenagear e para se lembrar do combatente caído em guerra.

Não demora, contudo, a Guerra do Peloponeso, especialmente sua segunda fase, transforma não apenas o herói épico, mas também o novo herói, o hoplita, numa imagem ideal, da qual o presente e a realidade do confronto encontram-se distantes.⁸⁰ Diante da

⁷⁸ WALLACE, M. B. Notes on Early Greek Grave Epigrams. *Phoenix*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1970), p. 95-105.

⁷⁹ STUPPERICH, Reinhard. "The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period". In: COULSON, W. et al. (Orgs.). *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*. Oxford: Oxbow Books, 1994, p. 93-103.

⁸⁰ Na narrativa de Tucídides sobre a guerra do Peloponeso, o termo ἥρωες é utilizado com pouca frequência e, ao que parece, em todas as vezes para se referir a heróis cultuados, evocados como testemunhas [καὶ

ineficácia da falange hoplítica para definir as batalhas, somada ao uso de novas estratégias, a Guerra do Peloponeso instaura uma ruptura evidente com relação à tradição heroica, que se faz perceber nos discursos da época elogiosos, senão saudosos, da guerra hoplítica. É, então, sobretudo com o lugar do herói na guerra vivida, que as tragédias parecem dialogar, como se indagasse: onde está o herói; o que ele deve fazer; ele será esquecido? E é a partir das histórias de heróis que o descompasso pode ser comunicado. Enfim, os heróis permanecem compondo a memória coletiva do homem grego. Seu lugar, contudo, deixa de ser confortável. Quer dizer, o herói, especialmente no fim do século V, está em conflito: ele é uma permanência ameaçada. A honra heroica permanece viva, o sistema de valores dessa honra, todavia, está em questão. O herói passa a ser, para além da personagem principal da história no teatro, a personagem em jogo na cena. Como propõe Jean-Pierre Vernant (2012), o herói passa a ser, na tragédia, o objeto, a grande questão. O teatro transforma-o no alvo da dúvida. Interrogando o herói, a tragédia faz com que o público interrogue também sua relação com a tradição.

O que era cantado como ideal de valor, medida da excelência, encontra-se, no curso da ação e pelo jogo de diálogos, posto em questão diante do público; o debate, a interrogação dos quais o herói é então o objeto, alcançam através dele o espectador do século V, o cidadão da Atenas democrática. (VERNANT, 2012, p. 84-5)⁸¹

Para Bernard Knox (1964), o método dramático que apresenta o dilema trágico na figura de uma única personagem é uma invenção sofocliana.⁸² Isto é, para o autor, o herói trágico em busca de uma solução seria uma invenção de Sófocles. De fato, no teatro sofocliano, o público ou o leitor não está nunca completamente preparado para a complexa natureza da ação do herói. Ela é apresentada na sequência de eventos de gerações do passado, mas o herói de Sófocles está numa espécie de vácuo: um presente

θεῶν καὶ ἥρώων τῶν ἐγγυφίων] (Tucídides, II, 74). Quase sempre, na verdade, Tucídides faz uso da fórmula, deuses e heróis, para informar a quem se dirigiam as preces. Ver também: Tucídides, IV, 87; V, 11; V, 30.

⁸¹ Texto original: *Ce qui était chanté comme idéal de valeur, pierre de touche de l'excellence, se trouve, dans le cours de l'action et par le jeu des dialogues, mis en question devant le public; le débat, l'interrogation dont le héros est désormais l'objet, atteignent à travers sa personne le spectateur du Ve siècle, le citoyen de l'Athènes démocratique.* In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II.* Paris: Éditions La Découverte/ Poche, 2012.

⁸² KNOX, Bernard. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1964.

que não tem saída capaz de confortá-lo, um passado que não apresenta caminho capaz de guiá-lo. O herói sofoclíano está isolado no tempo e no espaço e seu isolamento impõe apenas a ele a responsabilidade de seus atos. Ele é aquele que, sem o suporte dos deuses e em oposição aos homens, toma uma posição reveladora do mais profundo de sua natureza, sabendo mantê-la ainda que ela possa levá-lo à autodestruição.

Em quase todas as peças preservadas de Sófocles, seu herói está diante de uma escolha, que é a escolha entre o possível desastre e o compromisso que o salvaria do desastre, levando-o a trair seus princípios. Sua opção é ser fiel à sua identidade bem como aos seus antecessores, de quem herdou tais princípios, assumindo as consequências de sua natureza. Édipo, Antígona, Electra, Ajax, Filoctetes são heróis desse tipo: enfrentam a situação com a mesma intransigência, utilizando fórmulas e expressões que, não raro, se repetem. Ajax diz de si mesmo: ninguém pode educar [παιδεύειν] sua natureza (v. 595).⁸³ Em vão, não fosse a aparição do deus ao final da peça, Neoptólemo tenta convencer Filoctetes do contrário do que diz Ajax, convidando-o a tentar aprender (διδάσκω - v.1387) algo novo⁸⁴. Sua fidelidade extrema ao código heroico do passado é o que lhes impede de aceitarem o diferente ou de se reeducarem. Por isso, εἶκειν (ceder, abandonar, desistir, abrir mão, renunciar) é o verbo-chave da tragédia sofoclíana (KNOX, 1964). A mudança dos tempos é precisamente o elemento que desafia o herói sofoclíano, exigindo dele sua própria mudança. É a convicção apaixonada desses heróis que os impede de responder à razão. O herói em Sófocles é, assim, precisamente o que é incapaz de trabalhar em grupo, de pensar no grupo, que não se sente parte da comunidade e que não o é, mas que, mais do que isso, até ameaça a comunidade. O mundo que o rodeia, diferentemente do mundo homérico, não o entende. Como em Homero, o herói sofoclíano está disposto a morrer para, fiel a si e a sua escola, ganhar a fama imorredoura.

Em Eurípides, o herói é distinto do sofoclíano. E o julgamento do poeta no século XIX (período que desenvolveu critérios claros sobre o certo com relação à moral, à religião, à arte e à política) deixa a diferença ainda mais evidente. Ao contrário das peças de Ésquilo e Sófocles, que acreditam nos deuses, escrevem bela poesia segundo os princípios já estabelecidos, Eurípides, na leitura proposta pela maioria dos autores do séc.

⁸³ *Sophocle*, vol. 2. Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1958, Repr. 1968.

⁸⁴ *Sophocle*, vol. 3. Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1960, Repr. 1967.

XIX e XX, é cético, um inovador temerário. É precisamente por isso que a virada do século XIX para o XX consegue virar também a opinião corrente sobre o poeta (KITTO, 1965). De perigoso, Eurípides passa a ser visto como líder, porta-voz contra as tradições que obstruem a liberdade artística, religiosa, moral e política. Como seus predecessores, ele coloca em cena os conhecidos mitos; pela primeira vez, porém, eles são levados às últimas consequências. Os deuses mostram toda sua crueldade, como que dizendo à plateia: “estes são os deuses que vocês, de forma ignorante, veneram. Mandem-nos embora e achem deuses melhores!” (KITTO, 1965, p. VII).⁸⁵

Sófocles discute e critica as instituições existentes, muitas vezes abalando-as, embora elas resistam: a honra, o heroísmo, a justiça, a moral, os deuses. Eurípides, por outro lado, expressa uma verdadeira crise de sentido (REINHARDT, 1958),⁸⁶ colocando em xeque o sentido mesmo das instituições criticadas por Sófocles (BRANDÃO, 1987).⁸⁷ Seus heróis devem ser compreendidos no âmbito dessa crise, em que luta, disputa, agitação, angústia, mas não a solução, apresentam-se ao público. Com efeito, ainda mais nas obras da maturidade do poeta, nas quais pode ser detectada uma espécie de mudança de humor, marcada pelo desespero e pelo pessimismo, decorrente sobretudo dos últimos anos da Guerra do Peloponeso e do desastre da Sicília, Eurípides retira dos heróis da tradição toda sua habitual firmeza. Suas personagens não têm mente heroica, nem são capazes de se guiarem firmemente rumo a seu propósito. Ao contrário dos heróis sofoclianos (com a exceção de Neoptólemo, em *Filoctetes*), os euripideanos são humanos, titubeiam, sofrem, duvidam, arrependem-se, sofrem injustiças e as cometem. Eles já não sabem mais se comportar como heróis.

⁸⁵ Texto original: *these are the gods whom you ignorantly worship. Away with them, and find better!* KITTO, H.D. F. Introduction. In: MURRAY, Gilbert. Euripides and his age. London: Oxford University Press, 1965.

⁸⁶ REINHARDT, Karl. La crise du sens chez Euripide (1958). In: REINHARDT, Karl. *Eschyle; Euripide*. Trad. par Emmanuel Martineau. Paris, Gallimard, 1972.

⁸⁷ BRANDÃO, Jacyntho Lins. A (des)construção do herói (o problema da mediação no Hércules de Eurípides). *Ensaios de Literatura e Filologia*, v. 5, p. 113-75, 1985-1987.

II.I - Esquecer e chorar o herói na *pólis* e na peça

A *pólis* precisa esquecer o herói. Somente esquecendo-o é que ela pode constituir-se enquanto *pólis*. A oração fúnebre dos guerreiros anônimos está para a *pólis*, como a poesia épica dos heróis está para as aristocracias arcaicas. Nos memoriais públicos, os nomes dos mortos de cada ano, às vezes de cada campanha, são listados de forma simplificada. Arranjados entre as dez tribos do corpo cidadão ateniense, seus nomes aparecem abaixo da identificação de cada uma das tribos. A nomeação do morto dá-se, portanto, por meio de sua filiação tribal. Nesse sentido, o que se pode sublinhar da identificação dos mortos de guerra é que a *pólis* quer deliberadamente preservar, não a conexão do indivíduo com seus ancestrais, mas com sua estrutura democrática. Esse indivíduo, que morreu na guerra, é importante, a partir de então, para a lembrança que a cidade guardará dele, não como um cidadão particular, ou como membro que foi da família, mas sim como membro imprescindível da democracia, pertencente a uma das dez tribos. O indivíduo precisa ser esquecido. Seu heroísmo consiste, ao contrário do herói épico, em ser esquecido individualmente para fazer lembrar a glória coletiva de sua pátria.

O combatente morto em guerra na Atenas democrática deve ser lembrado e chorado como parte de um conjunto. Chorar o morto, aliás, também faz parte das celebrações da *pólis*, embora ajustadas a uma nova gramática, que se opõe em parte à tradicional gramática dos lamentos. Com a oração fúnebre, a *pólis* relembra seus cidadãos de que os combatentes mortos em guerra continuam sendo dignos de homenagem. Renuncia-se, porém, à concepção aristocrática de lamento, reimprimindo no luto uma nova imagem. Em primeiro lugar, dá-se a instituição da oração fúnebre por uma voz da *pólis*, que se soma à supressão das manifestações de dor mais excessivas, as quais, em parte, sobrevivem apenas na voz feminina (LORAU, 1994, 1978).⁸⁸ Desde a legislação de Sólon, testemunha-se o esforço para se restringir os tradicionais excessos do luto:

⁸⁸LORAU, Nicole. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. LORAU, Nicole. Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité. *Social Science Information* December 1978, vol. 17, p. 801-17.

Proibiu-lhes [às mulheres] de fazerem lacerações [ἀμυχὰς] e arranharem [κοπτομένων] suas faces, bem como o cantar lamentações [τὸ θρηνεῖν] preparadas antes e o chorar emitindo grandes gritos [τὸ κωκύειν] por qualquer um no cortejo fúnebre de outra família. Proibiu a imolação de um boi, de se enterrar o morto com mais de três vestimentas, e de fazer visita a tumbas alheias, com exceção do dia dos funerais. A maior parte dessas proibições existe ainda nos nossos dias. (PLUTARCO, *Vida de Sólon*, XXI, 6-7)⁸⁹

Sólon busca reprimir a desordem instaurada pelos gritos femininos, proibindo as mulheres de castigar a própria pele, de cantar o lamento em versos [θρηνοῦς] e de chorar outro que não o morto homenageado naquele dia. A proibição pode ser entendida nos termos de Nicole Loraux (1990):⁹⁰ um πάθος, uma afecção, é um perigo para a coletividade, porque os transbordamentos do *páthos* são sempre imprevisíveis e, como para a lógica racionalista da *pólis* o imprevisível é sempre nefasto, ela se encarrega de demarcar na memória cívica o teor negativo das afecções e seus estouros. Contra o risco que a afecção carrega, assim, a *pólis*, com suas leis e regulamentações, protege seu sistema, a fim de se proteger. A expressão da dor, assim, deve ser contida para não contaminar a cidade, posto que guerra alguma poderá parar porque há mortos a serem chorados.

Os prantos desmedidos, mencionados em alguns epitáfios no século V são, sintomaticamente, os do inimigo. Em *Os Persas*, as lamentações dominam o elogio aos guerreiros mortos. Diz o mensageiro persa: “Quão odioso é ouvir o nome de Salamina!/ Phêu! Como gemo [ὡς στένω] ao me lembrar de Atenas!” (*Os Persas*, 284-5, tradução de Jaa Torrano).⁹¹

Em *Troianas*, as cativas, ao chorarem os seus, também parecem cantar lamentos, e elas o fazem individualmente, assemelhando-os (senão igualando-os) aos γόοι. Em termos gerais, os lamentos [γόοι] são compostos por uma antifonia. Um parente próximo do morto é o encarregado de cantá-los. Trata-se de cantos cuja matéria são lembranças da

⁸⁹ Texto original: ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηνεῖν πεπονημένα καὶ τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων ἀφεῖλεν. ἐναγίζειν δὲ βοῦν οὐκ εἶασεν, οὐδὲ συντιθέναι πλέον ἱματίων τριῶν, οὐδ' ἐπ' ἀλλότρια μνήματα βαδίσειν χωρὶς ἐκκομιδῆς. ὧν τὰ πλεῖστα κὰν τοῖς ἡμετέροις νόμοις ἀπηγόρευται. In: *Plutarchi vitae parallelae*, vol. 1.1, 4th edn., Ed. Ziegler, K. Leipzig: Teubner, 1969. Ver também: PLUTARQUE. *Vie de Sólon*. In: *Vies parallèles*. Traduction de Anne-Marie Ozanam. Éditions Gallimard, 2001.

⁹⁰ LORAUX, Nicole. *Les mères en deuil*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

⁹¹ ÉSQUILO. *Tragédias* (ed. bilíngue): *Os Persas; Os sete contra Tebas; As Suplicantes; Prometeu Cadeeiro*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009. Para o texto grego de *Os Persas: Aeschylus tragoediae*, 2nd edn., Ed. Murray, G. Oxford: Clarendon Press, 1955, Repr. 1960.

vítima ou expectativas do que poderia ser sua vida, não tivesse sido ela abreviada. Por serem proferidos por parentes próximos, esses cantos podem fazer referências a detalhes bem pessoais.⁹² Na forma típica do γόος, a rainha troiana, lamentando a perda do neto, evoca os feitos que ele realizaria não tivessem interrompido sua vida; ela menciona seus cachos (v. 1175), bem como suas mãos (v. 1178) e suas habilidades de guerra já reveladas (v. 1209-10).

Filho tão querido, que desventurada
morte foi a tua! Ainda se morresses pela cidade, depois de
teres usufruído da juventude, dos esponsais e da suprema realeza
que nos iguala aos deuses, terias sido feliz, se é que algum desses
bens traz a felicidade. Mas assim, nem soubeste, ó filho, o que era
vê-los e conhecê-los no teu espírito, nem deles gozaste, tendo-os
em tua casa. Desventurado, como as pátrias muralhas, as torres
de Lóxias, tão miseravelmente cortaram os anéis de cabelo da
tua cabeça, que tantas vezes a mãe que te gerou compunha e
beijava, e donde agora, quebrados os ossos se escancara como uma
risada o sangue do crime. Não oculto estes horrores. Oh! Estas
mãos, como elas se parecem docemente com as de teu pai, estas
mãos que jazem na minha frente, soltas das articulações! Ó boca
tão querida, que tantas promessas grandiosas me lançavas, estás
desfeita! (*Troianas*, 1167-81)⁹³

Andrômaca lamenta igualmente a morte de Astíanax (v. 740-63). Cassandra profere lamentos (v. 308-461) em relação a si mesma; Hécuba o faz ainda em relação ao marido morto e às filhas (v. 474-84) e ela própria, entre seus "ais" [αἰᾶ ἰαῖ] (v.105), qualifica seu choro:

Ai! Minha cabeça! Ai! Minhas fontes
e meus flancos! Como anseio por me deixar rolar
e por voltar as costas e a espinha
ora para um, ora para outro lado do corpo,
para acompanhar o canto triste do meu *pranto sem fim* [αἰεὶ δακρῶων ἐλέγους]!
(*Troianas*, 115-9)⁹⁴

⁹² Também compõem os lamentos cantos de temas mais gerais, denominados θρήνοι, cantados, dessa vez não por um indivíduo mas por um grupo.

⁹³ Texto original: ὦ φίλταθ', ὡς σοι θάνατος ἦλθε δυστυχίης./ εἰ μὲν γὰρ ἔθανες πρὸ πόλεως ἤβης τυχῶν/
γάμων τε καὶ τῆς ἰσοθέου τυραννίδος./ μακάριος ἦσθ' ἄν, εἴ τι τῶνδε μακάριον./ νῦν <δ'> αὐτ' ἰδὼν μὲν
γνοῦς τε σῆι ψυχῇ, τέκνον./ οὐκ οἶσθ', ἐχρήσω δ' οὐδὲν ἐν δόμοις ἔχων./ δύστηνε, κρατὸς ὡς σ' ἔκειρεν
ἀθλίως/ τεῖχη πατρῶια, Λοξίου πυργώματα./ ὄν πόλλ' ἐκήπευσ' ἢ τεκοῦσα βόστρυχον/ φιλήμασιν τ'
ἔδωκεν, ἔνθεν ἐκγελαῖ/ ὀστέων ῥαγέντων φόνος, ἴν' αἰσχροῦ μὴ στέγω./ ὦ χεῖρες, ὡς εἰκοῦς μὲν ἠδείας
πατρὸς/ κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι./ ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλῶν, φίλον στόμα./ ὄλωλας,
ἐψεύσω μ', ὅτ' ἐσπίπτων πέπλους.

A soberana troiana evoca com αἰεὶ δακρύων ἔλέγους um canto específico de luto (ἔλεγος), em geral acompanhado pelo som da flauta, para designar sua dor. Ela sabe que seu lamento será incompleto e que, por isso, dificilmente poderá ter fim, já que as sepulturas para seus mortos serão improvisadas, como no caso de Astíanax, ou sequer serão realizadas antes de seu embarque para a Hélade. Seu canto [μοῦσα] (v.120) é incompleto, porque os heróis não poderão receber as honras devidas nem poderão ser chorados de maneira adequada, como eram durante a guerra. Hécuba entoava a música da dor sem acompanhamento de dança [ἄτας κελαδεῖν ἄχορευτους] (v. 121) e chega mesmo a censurar Cassandra, que, em sua fala aparentemente delirante, incomoda a mãe por não se lamentar [στενάχειν] como devido: “pois porque não há-de gemer esta infeliz?” (v. 106). Hécuba conclama todas as troianas a prantearem [αἰάζω] seus mortos, para juntas erguerem um clamor:

Mas vós, esposas desditosas
 dos Troianos de brônzeas lanças,
 e vós, donzelas que não tereis desposórios,
 Ílion está a fumar! Clamemos [αἰάζομεν]!
 (Troianas, 142-5)⁹⁵

O Coro atende o pedido da soberana, o que demonstra que o sofrimento atinge a todas da mesma forma. Os "ais" (v. 165, 169, 187, 190, 197, 241), a partir daí, multiplicam-se. Aceitando a ideia de que as falas das mulheres troianas são lamentos pelos seus, como propõe Ann Suter (2003),⁹⁶ fica evidente que, apesar da legislação ateniense restringir os lamentos, uma gramática dos prantos em 415 a. C. ainda pode ser entendida pelo público. Fica também evidente que essa mesma gramática pode, em cena, fazer o mesmo que os parentes, sobretudo as mulheres, ao proferirem lamentos, haviam feito noutros tempos: comentar temas da vida pública que as haviam afetado, por meio da evocação dos feitos do morto e de sua morte.

⁹⁴ Texto original: οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων/ πλευρῶν θ', ὥς μοι πόθος εἰλίξαι/ και διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'/ εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων./ ἐπιούσ' αἰεὶ δακρύων ἔλέγους.

⁹⁵ Texto original: ἀλλ' ὃ τῶν χαλκεγγέων Τρώων/ ἄλοχοι μέλαι/ †καὶ κόρα δύσνυμφαι†,/ τύφεται Ἴλιον, αἰάζομεν.

⁹⁶ SUTER, Ann. Lament in Euripides' *Trojan Women*. *Mnemosyne*, Volume 56, Issue 1 (2003), p. 1-28.

Quando Hécuba está diante do cadáver de Astíanax e do escudo de Heitor, que lhe servirá de tumba, o poeta, numa invenção que é inteiramente sua, consegue, personificando a arma de Heitor, fazer com que o herói esteja também presente em cena. Hécuba, fazendo da arma de seu filho o túmulo de seu neto, conforme a instrução que lhe deixa Andrômaca, duplica seu lamento. O escudo de Heitor, o terror dos aqueus [φόβον τ' Ἀχαιῶν] (v. 1136), descrito por Taltíbio como escudo de costados de bronze [χαλκόνωτον ἀσπίδα] (v. 1136) e nomeado por Hécuba como o escudo redondo [ἀμφίτορον ἀσπίδ'] (v. 1157), é a herança paterna de Astíanax:

Já que não te coube em sorte a herança paterna, terá ao menos o seu escudo de bronze como sepultura. Escudo, tu que defendeste o braço formoso de Heitor, perdeste quem tão bem olhava por ti! Quão doce a marca que ainda está na tua braçadeira e no cuidado rebordo os vestígios do suor que tantas vezes, no seu grande esforço, Heitor deixava gotejar da sua fronte, apoiando em ti o queixo! (*Troianas*, 1193-9)⁹⁷

Ele está destinado a lhe servir de sepultura, desde o pedido de Andrômaca, comunicado por Taltíbio, quando de sua partida para a Hélade.

O terror dos Aqueus, este escudo que aqui está, de costados de bronze, com que o pai desta criança costumava proteger o corpo, pediu-lhe que não levasse para o lar de Peleu, nem para o tálamo onde havia de ser desposada [ela, Andrômaca, a mãe deste cadáver, para não sofrer a visão desse espetáculo], mas que, em vez de um caixão de cedro e das pedras do túmulo, nele sepultasse o menino (*Troianas*, 1136-42)⁹⁸

Hécuba, tal como descreve os cachos, as mãos, e as palavras do neto em seu lamento, personifica o escudo de Heitor, de modo a aproximá-lo de um novo corpo a ser sepultado ao lado de Astíanax (BARLOW, 1971)⁹⁹ ou de uma nova morte de Heitor. Ela

⁹⁷ Texto original: ἐν ἧ ταφήσῃ χαλκόνωτον ἰτέαν./ ὃ καλλίπηχυν Ἔκτορος βραχίονα/ σῶϊζουσ', ἄριστον φύλακ' ἀπώλεσας σέθεν./ ὡς ἠδὺς ἐν πόρπακι σῶϊ κείται τύπος/ ἴτυός τ' ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἰδρώς./ ὄν ἐκ μετώπου πολλαίικς πόνους ἔχων/ ἔσταζεν Ἔκτωρ προστιθεὶς γενειάδι.

⁹⁸ Texto original: φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτον ἀσπίδα/ τήνδ', ἦν πατήρ τοῦδ' ἀμφὶ πλευρ' ἐβάλλετο./ μὴ νιν πορευῆσαι Πηλέως ἐφ' ἐστίαν/ μηδ' ἐς τὸν αὐτὸν θάλαμον οὗ νυμφεύσεται/ [μήτηρ νεκροῦ τοῦδ' Ἀνδρομάχῃ, λύπας ὀρᾶν]./ ἀλλ' ἀντι κέδρου περιβόλων τε λαῖνων/ ἐν τῆιδε θάψαι παῖδα.

⁹⁹ BARLOW, Shirley. *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language.* Bristol: Bristol Classical Press, 2008.

obtem esse efeito ao detalhar o escudo, caracterizando-o pelo bronze [χαλκόνωτον] (v. 1193), dotado de uma braçadeira por onde o guerreiro passa o braço [ἐν πόρπακι] (v. 1196), marcado pelos vestígios das gotas que escorriam da testa de Heitor [ὄν ἐκ μετώπου πολλάκις πόνους ἔχων ἔσταζεν] (v. 1198-9) e por sua intimidade com o herói.

Talvez, de todas as reminiscências homéricas, a que mais se sobressaia seja a passagem do lamento de Hécuba. Na peça, tal como Andrômaca dissera a Heitor ("Tua coragem te perde, cruel! Não te apiedas, ao menos,/ de teu filhinho inocente, ou de minha desdita, ficando/ cedo viúva de ti, quando os feros aqueus te matarem?", *Ilíada*, VI, 390-2), Hécuba chama a atenção do espectador para aquilo que o herói homérico, em princípio, não precisaria enfrentar: a morte do filho, ainda criança, pelo inimigo. Se a morte de Astíanax é, assim, a expressão última de que, do ponto de vista das cativas troianas, nem a bela morte nem o herói existem mais, e seu sepultamento na arma de Heitor assevera o fim da linhagem de heróis à qual pertence, a escolha do poeta pelo escudo [ἀσπίς] para exercer tal função, uma escolha que é inteiramente sua, torna ambígua a caracterização dessa linhagem, uma vez que o escudo é a arma que caracteriza, por excelência, não o herói homérico, mas o herói da *pólis*, o hoplita. Heitor, Astíanax são, assim, heróis de outro tempo, que, a despeito disso, dizem ao público sobre a guerra que o próprio público conhece e sabe contar. Eles são heróis de outro tempo que dizem ao público sobre a guerra que o próprio público conhece e sabe contar. Seus nomes confirmam e informam seus atributos (NAGY, 1979). O nome de Heitor [Ἑκτωρ] deriva do ἔχω, num sentido que é atestado no poema, qual seja o de proteger. Sua função, como afirma sua esposa, é proteger a cidade, as viúvas e as crianças troianas [ἔχεσ δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα - *Il.*, XXIV, 730]. O nome de seu filho, Astíanax, reforça tal relação, já que ἄστυ evoca a função mesma que exerce o pai, afinal, embora chamado de Escamândrion por ele, os outros troianos lhe chamavam Astíanax, "pois só Heitor era baluarte de Ílion" (*Il.*, VI, 403). Eles são as reminiscências que saltam à vista, que precisam ser notadas. São peças que vêm do passado, mas que ainda não pertencem apenas ao passado e, por isso, não conseguem ficar apenas lá sem serem *falsificadas*. *Falsificá-las* é buscar elaborar, de alguma forma, as necessidades daquela representação, quer dizer, daquela representação em diálogo com aquele momento.

III - Cassandra e a atualização da bela morte: um último ato heroico?

Cassandra, mais que todas as personagens, opõe à bela morte a morte desprezível que terão os combatentes aqueus.

Deve, pois, evitar a guerra quem quer que tenha senso. Se, porém, se chegar a essa situação, é coroa não desprezível uma morte gloriosa pela cidade; opróbrio é que não o seja. (*Troianas*, 400-2)¹⁰⁰

Cassandra tem consciência do que virá. Ela sabe que aguardam o exército aqueu males maiores do que os que sofreram e sofrem seus conterrâneos: “um dia, os meus males e os dos frígios lhe parecerão ouro fino” (v. 432). Ela prevê sofrimentos a todos os aqueus destinados ao retorno. Com ela, “o tema de que os vencedores terão pior sorte do que os vencidos começa a ganhar contornos mais nítidos” (FERREIRA, 2014, p. 10).¹⁰¹ A guerra já havia sido pior para os vencedores do que para os vencidos. Por conta de uma mulher (v. 368), os aqueus haviam morrido longe de casa, sem família, sem funeral, enquanto os troianos haviam conquistado fama e elogios morrendo em sua própria pátria; mesmo Páris tornara-se famoso desposando a filha de Zeus (v. 365-99). Os retornos revelar-se-iam ainda piores. Odisseu retornará sem nenhum companheiro e em casa deparar-se-á com novas desgraças, depois de dez anos de navegação, de passar pelo rochedo da terrível Caríbdis, pela gruta do Ciclope, por Circe, pelos comedores de lótus, as vacas sagradas do Sol, os naufrágios pelos mares, e a escuridão do Hades (v. 431-43). Agamêmnon será assassinado em sua chegada, o machado descera sobre seu pescoço. Seu palácio será destruído, pois, além de sua morte, haverá um terrível combate matricida (v. 355-65). Cassandra, em *Troianas*, é pois a personagem que parece expressar o que Eurípides quer dizer (KNOX, 1985).

Não importa qual será o preço, em termos de vidas humanas, Eurípides quer ver até que ponto deuses e homens serão agentes da destruição. Em *Troianas*, mesmo deuses oponentes, como Posêidon e Atena (Posêidon abandonando Troia, a cidade que protegia;

¹⁰⁰ Texto original: φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ / εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει / καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές.

¹⁰¹ FERREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: EURÍPIDES. *As Troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Ferreira. Lisboa, Edições 70, 2014.

Atena, ofendida em seu templo por Ájax de Locros, mudando de lado e buscando destroçar os aqueus durante o retorno), deixarão de lado a inimizade, em prol de uma aliança contra os vencedores. Por isso mesmo, muito embora o prólogo da peça (v. 1-97) tenha parecido ter uma função episódica (ou paratática), que se desenvolve no plano divino, ele traça não apenas o plano da ação divina como o quadro da impotência humana (KNOX, 1985). Desde a cena inicial e a decisão dos deuses, confrontam-se imagens da destruição e do sofrimento dos troianos, seu passado glorioso e um futuro que inverterá o quadro apresentado (v. 65-6, 75, 80-1, 87). Apesar dos limites que a derrota, a escravidão, as perdas impõem a ela, de todos, apenas Cassandra demonstra, em meio ao quadro funesto, uma espécie de otimismo contrastante com a postura de todas as troianas sobreviventes. Mais do que isso, ela clama a glória dos troianos, cantando seus motivos, e os compara aos gregos dando-lhes superioridade. Cassandra, de fato, é a única a saber que o sofrimento dos gregos será maior que o dos troianos, dada a decisão dos deuses. Ela sabe que a alegria da vitória é temporária e, por isso, a despeito de sua breve presença no palco (em contraste com a presença de Hécuba, que atravessa a peça quase integralmente no palco), sendo a figura paradigmática do sofrimento, Cassandra é uma figura dominante, exatamente porque provoca o contraste.

O Himeneu de Cassandra surpreende e incomoda (v. 308-41). Hécuba fala da impropriedade do canto ao momento, clamando para que o Coro o substitua por lágrimas. Desesperando-se, Hécuba a vê festejar o destino ímpio que os vencedores lhe reservam. A rainha troica censura o otimismo e o canto inadequado de Cassandra, cujo papel deveria restringir-se a lamentar seu funesto destino. Cassandra, ao contrário, entende que apenas o elogio aos guerreiros mortos e à cidade destruída pode ser adequado. É verdade que, apesar de contrastantes, ambas mostram que a glória reserva algo de muito negativo, tanto quanto a destruição e a derrota guardam algo de positivo. Hécuba (v. 466-510), nesse sentido, endossa indiretamente a ambiguidade que Cassandra quer explicitar. As duas apresentam um quadro em que instantes do passado, do presente e do futuro compõem um ir e vir de louros e desgraças. Assim como o choro e o louvor se misturam, também vitória e desastre o fazem. Para Cassandra, na verdade, a glória de Troia não parece ter perecido. Há motivo para celebrar. Ela recusa-se a aceitar uma ruptura entre o

esplendor troico e sua derrota (PAPADOPOULOU, 2000)¹⁰² e o motivo é a realização de suas bodas com Agamêmnon.

Nas representações de casamento do período clássico, vê-se, deveras, que as cerimônias são marcadas pela ambiguidade. Há sinais tanto negativos quanto positivos com relação à nova vida da noiva. Por um lado, ela se separa da família, dos amigos, da casa em que cresceu, numa ocasião em que os sentimentos de ansiedade e de mágoa se alternam. Por outro lado, ela é o centro da cerimônia, na qual elementos positivos devem conseguir sobrepor-se aos negativos, embora estes não possam ser ignorados (SEAFORD, 1987).¹⁰³ Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, a chegada de Cassandra no palácio do Atrida corresponde à evocação de uma série de elementos negativos: como uma noiva, Cassandra é arrancada de sua família e de sua casa (*Agamêmnon*, v. 1275-1278); chegando à sua nova casa acompanhada do novo senhor, como uma noiva, ela se lamenta (v. 1322); e, embora para uma noiva a captura e a morte sejam ideias ficcionais que apenas representam o momento, para Cassandra, as duas são reais. Clitemnestra e o Coro, não à toa, comparam-na a um animal que acabou de ser capturado (v. 1048, 1063, 1066, 1071).

Em *Troianas*, a ambiguidade é bem mais explícita do que em *Agamêmnon*. Cassandra, na cena em que celebra suas bodas entoando o Himeneu, entra com uma tocha (ou duas) na mão a dançar; ela sabe que o destino final de sua passagem por Argos são as sombras (v. 445). Tais elementos negativos, no entanto, não indicam que seu μακαρισμός seja falso. Sua alegria anunciada contrasta com a de todos à sua volta (v. 315-19, 332, 351-2). Sua mãe chega mesmo a identificar em sua tocha não uma tocha esponsal, mas uma tocha funerária (v. 344). Cassandra prevê que seu casamento com Agamêmnon será um casamento com a morte.

Se Lóxias existe, mais funestos
que os esponsais de Helena serão os meus para Agamêmnon,
o soberano ilustre dos Aqueus. É que eu hei-de matá-lo e hei-de
destruir a sua casa, tirando a desforra pelos meus irmãos e pelo

¹⁰² PAPADOPOULOU, Thalia. Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' Troades. *Mnemosyne*, Vol. LIII, Fasc. 5, p. 513-27.

¹⁰³ SEAFORD, Richard. The Tragic Wedding. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107 (1987), p. 106-30.

meu pai. (*Troianas*, v. 357-60)¹⁰⁴

Como os homens mortos que homenageia, cuja função heroica foi cumprida na guerra, Cassandra acredita que sua morte terá igualmente uma função heroica a cumprir: ao Hades, ela levará seu noivo e lá o desposará (v. 435; 413). Cassandra, dessa forma, figura como uma espécie de Erínia que fará com que a casa de Atreu purgue as mortes ocorridas em Tróia: “Não é cedo demais para entregar as velas ao vento, para levar desta terra uma das três Erínias [Ἐρινὸν], que sou eu” (v. 456-7). A seu lado, para repor a justiça ofendida, como cabe a essas entidades vingadoras fazer, estariam talvez Clitemnestra e Egisto, visto que os três [τριῶν Ἐρινὸν] seriam instrumentos do castigo divino ao Atrida. Em *Agamêmnon*, a Erínia vingadora é, de fato, associada a Clitemnestra (v. 1114-20), vinculação potencializada em *Eumênides*. Poder-se-ia pensar, ainda, que as três Erínias mencionadas por Cassandra, seriam Páris e Heitor, dois dos três irmãos vingadores, além dela mesma, que teriam roubado muitas das vidas dos aqueus e veriam somados seus esforços à vingança que ela executaria num futuro próximo.

Seu otimismo dançante pode ser explicado pelo conhecimento que guarda do futuro, e, destarte, da consciência acerca do papel que virá a desempenhar. Um papel capaz de começar a devolver a Troia seu esplendor roubado, vingando-lhe os males e as injustiças sofridas (não apenas com a derrota, mas precisamente após a derrota, haja vista sobretudo a morte de Astíanax). Cassandra sente-se, enfim, prestes a vingar sua casa; a tirar a desforra. É certo que sua vingança não será mais do que um elo na cadeia de vingança da casa dos Atridas (v. 363-4) e que não será ela própria a causadora do assassinato. Ainda assim, sua participação, recusando-se a recuar diante da morte, é digna de um herói que, de um lado, não teme o próprio fim e, de outro, espera ser cantado para jamais ser esquecido. De fato, alguns elementos constituintes da fala central de Cassandra (v. 353-405) permitem identificar no episódio uma semelhança com os episódios que se produziam anualmente durante a maior parte do século V no Cerâmico, quando da realização da oração fúnebre. Suas falas nem alteram o curso da história nem instituem

¹⁰⁴ Texto original: εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,/ Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον/ ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ./ κτενῶ γὰρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους/ ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἔμοῦ.

um diálogo e, monológica, aproxima-se tanto formal quanto tematicamente do elogio da *pólis* a seus guerreiros mortos (WERNER, 2002).¹⁰⁵

Cassandra acredita-se portadora da verdade (v. 424-30) e, como o orador ou como o poeta, ela elogia sua pátria e seus guerreiros, mencionando ações e personagens imortalizados por seus feitos. É certo que não cabe ao orador da Atenas do século V, destacar como faz Cassandra, feitos individuais, nem celebrar um herói em detrimento de outro. Ainda assim, Cassandra porta-se de maneira similar a esse orador que só pode mencionar a coletividade, já que nos dois casos está em questão imortalizar guerreiros: “se eles tivessem ficado em casa, o seu valor teria permanecido oculto” (v. 397-8)¹⁰⁶. Para ela, os guerreiros de Troia, ao contrário dos inimigos, são, de fato, heróis. Mais abençoados do que os aqueus, aos troianos pertence “a mais bela glória” (v. 365-66). Seu discurso confere glória às ações dos guerreiros mortos em batalha. Ninguém até então havia, senão chorando os mortos, celebrado seus feitos. É Cassandra, pois, aquela que, por meio de seu elogio, caracteriza para a posteridade a qualidade heroica dos troianos.

Agora, quanto aos
Troianos, é sua a mais bela glória: morreram pela pátria; aos que
a lança levou, os seus cadáveres foram transportados para casa
pelos amigos, e no solo pátrio eram revestidos de terra, depois de
amortalhados pelas mãos que deviam fazê-lo.
(*Troianas*, 386-90)¹⁰⁷

A oração fúnebre de Cassandra, como o poeta épico fizera e como o orador passa a fazer, faz com que os atos valorosos entrem para a história. Suas bodas querem ainda misturar-se a esse conjunto de feitos gloriosos. Seu casamento com Agamêmnon, em outras palavras, juntar-se-á aos altos feitos de guerra de seus irmãos. E, como ocorreu com eles, a morte coroará seu ato heroico (v. 400-5). Não que Cassandra reivindique imortalizar-se através de seu feito. Seu discurso menciona apenas a morte física (v. 365-

¹⁰⁵ WERNER, Christian. As performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides. *Letras Clássicas*, n. 6 (2002), p. 117-33. Ver também: WERNER, Christian. Troianas: do filme de Michael Cacoyannis à tragédia de Eurípides. *Archai*, n. 7 (jul-dez 2011), p. 131-6.

¹⁰⁶ Texto original: εἰ δ' ἦσαν οἴκοι, χρηστὸς ὦν ἐλάνθαν' ἄν.

¹⁰⁷ Texto original: Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος, / ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον· οὐς δ' ἔλοι δόρυ, / νεκροί γ' ἐς οἴκους φερόμενοι φίλων ὕπο / ἐν γῆι πατρώϊα περιβολὰς εἶχον χθονός, / χερσὶν περισταλέντες ὧν ἐχρῆν ὕπο.

405), mas sintetiza, como a oração fúnebre, uma lista de ações passadas a se harmonizarem com sua ação futura, também heroica, a ser marcada pela morte: “Vitoriosa, chegarei junto dos mortos, depois de destruir a casa dos Atridas, que nos deitou a perder” (v. 461-2)¹⁰⁸.

A ideia de que a destruição não poupa lado algum da guerra, ou, mais do que isso, de que a destruição trará ainda mais sofrimentos para os vencedores do que para os vencidos - do que Cassandra é consciente - faz parte da novidade euripideana, uma vez que sua lucidez, por mais que disfarçada de loucura, bem como o alto preço da guerra sinalizado por ela, já haviam interessado a Ésquilo. Na verdade, antes que os trágicos levassem ao teatro a figura de uma bela jovem, investida com o dom da profecia, capaz de prever assustadores males, embora incapaz de proteger a sua família, a sua pátria e a si mesma, sendo obrigada a seguir seu dono para encontrar, junto dele, uma morte lamentável, essa figura parece ter se desenvolvido pouco a pouco (AÉLION, 1983, p. 218-9).¹⁰⁹ Parece ter sido Ésquilo que, definitivamente, apresenta a personagem de maneira inesquecível, realçando de suas características o seu dom profético, do qual não se tem notícia nem na *Ilíada* nem na *Odisseia*.¹¹⁰ Do *Ciclo Épico*, apesar de uma rápida menção à previsão realizada por Cassandra, nos *Cantos Cíprios* (v. 93-4), não se pode concluir nem que o Atreu e a filha de Príamo morram ao mesmo tempo, nem tampouco que ela preveja os dois assassinatos.¹¹¹ Dessa força profética, por mais que incompreensível aos seus, desenvolvida por Ésquilo, Eurípides saberá tirar grande proveito.¹¹²

¹⁰⁸ Texto original: · ἤξω δ' ἐς νεκρούς νικηφόρος/ καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο.

¹⁰⁹ AÉLION, Rachel. *Euripide: héritier d'Eschyle*. Tome II. Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Paris X-Nanterre. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

¹¹⁰ Na *Ilíada*, Cassandra é aludida duas vezes (XIII, 365-6; XXIV, 699). Ela é a filha mais bonita de Príamo, embora não se diga que porte algum dom de profecia. Na *Odisseia*, Agamêmnon é quem fala sobre ela, quando Odisseu o encontra no Hades (XI, 421-4), numa evocação, embora breve, bastante sugestiva.

¹¹¹ Nos *Cantos Cíprios*, segundo Proclo, assim que Páris embarca rumo à Hélade, Cassandra prevê o futuro, tal como faz Heleno (v. 93-4), mas não se sabe se é o deus quem a inspira. De toda forma, tem-se aí menção a sua qualidade. Da *Pequena Ilíada*, sabe-se apenas que seu pretendente é morto por Diomedes. Na *Íliopersis*, conta-se que Ájax agride Cassandra, o que enfurece os aqueus, a ponto de desejarem o apedrejamento do malfeitor, que, para se salvar, esconde-se no tempo de Atenas (v. 261-5). Por fim, nos *Nóstoi*, Proclo refere-se à morte de Agamêmnon, cometida por Egisto e Clitemnestra, sem, no entanto, nomear Cassandra (v. 300-1).

¹¹² Quantos aos poetas líricos, sabe-se, por meio de fragmentos, que a personagem lhes interessou bastante, ao menos a Íbico (Fr. 282/1; Fr. 303/22), Estesícoro (*Iliopersis* [Saque de Troia]; *Tábula Ilíaca*, *Oresteia*),

Em *Agamêmnon*, os deuses são os causadores tanto da justiça punitiva feita ao país de Príamo [δικαίων θ' ὧν ἐπραξάμην πόλιν] quanto do retorno do herói [νόστου].¹¹³ O primeiro discurso do herói demonstra confiança na justiça da guerra, embora a imagem terrível dela já se anuncie.

Fumaça ainda marca a ruína do país;
furiosas procelas vivem, moribunda
cinza lança pingues sopros de opulência.
Por isto é preciso dar mêmores graças
aos Deuses, muitas porque puni
o soberbo rapto, e por mulher
devastou o país o argivo monstro,
filhote de cavalo, escudada tropa,
dando o salto ao pôr das Plêiades;
transposta a muralha, carnívoro leão
lambeu e saciou-se do sangue real.
(*Agamêmnon*, 818-28, tradução de Jaa Torrano)¹¹⁴

O *Agamêmnon* de Ésquilo, desde as primeiras palavras, portanto, apresenta o caráter impiedoso da destruição e das forças que estão em curso numa guerra, o que ganha força com o contraste entre as declarações de trunfo dos vencedores e a descrição de seus atos de destruição, porque a tomada de Troia significou, não apenas matar seus habitantes, capturar suas mulheres para escravizá-las, como também destruir a cidade, anulando-a por completo (OUELLETTE, 1971; 1994).¹¹⁵ Segundo o arauto, *Agamêmnon*, com a enxada de Zeus [Διὸς μακέλλῃ] destruiu Troia [κατασκάψαντα], revolveu o solo [κατείργασται] e extirpou de lá todo germe vivo [ἐξαπόλλυται] (*Ag.*, 525-

Baquílides (Fr.8a), Píndaro (*Peãs*, 8, *Píticas*, 11, v. 19-22). Não obstante, pelo fato mesmo dos fragmentos serem bem precários, as hipóteses são muito fracas.

¹¹³ Esta é a segunda das duas passagens que contêm o vocábulo referente ao retorno na peça. A primeira aparição do vocábulo νόστος será na fala do Coro: πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων/ νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν· (*Ag.*, v. 988-989). Segundo a tradução de Jaa Torrano: “Testemunho e aprendo,/ com os olhos, o regresso”. In: ÉSKUÍLO. *Orestéia I. Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

¹¹⁴ Texto original: καπῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις./ ἄτης θύελλαι ζῶσι· συνθνήσκουσα δὲ/ σποδὸς προπέμπει πίονα πλούτου πνοάς./ τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν/ τίθειν, ἐπεὶ περ χάρπαγὰς ὑπερκόπους/ ἐπραξάμεσθα καὶ γυναικὸς οὐνεκα/ πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος,/ ἵππου νεοσσός, ἀσπίδηφόρος λεώς./ πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν./ ὑπερθορῶν δὲ πύργων ὠμηστής λέων/ ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ. (*Ag.*, 818-828).

¹¹⁵ OUELLETTE, Gabriel-Pierre. La mort à la guerre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. *Revue des Études Grecques*, tome 84, fascicule 401-403, Juillet-décembre 1971. p. 297-313. E também: OUELLETTE, Gabriel-Pierre. La parole et le meurtre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. *Revue des Études Grecques*, tome 107, fascicule 509-510, Janvier-juin 1994. p. 183-91.

8).

Na fala de Agamêmnon, a primeira marca da derrota do país de Príamo é a fumaça. Essa fumaça ainda marca a ruína do país, como se ela persistisse até aquele momento [καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις] (v. 818). Agamêmnon apresenta a tomada de Troia como a destruição total, prolongando-a no tempo, do passado até aquele agora [νῦν]. O herói atrida fala da perda [ἄτη], da destruição da vila, onde furiosas procelas [θύελλαι] vivem [ζώσι] (v. 819). Dessa fumaça da destruição, até mesmo o cheiro da carne humana carbonizada é lembrado [πίονας]. Normalmente associada à gordura ofertada aos deuses nos habituais sacrifícios homéricos, a gordura, numa pavorosa transposição de Ésquilo, proveniente da carne humana, transforma-se em *pingues sopros de opulência* [πίονας πλούτου πνοάς] (v. 820). Os turbilhões de fumaça, então, hesitam entre serem a evidência da destruição de tudo e serem a evidência de que a destruição ainda revela algo de vivo, como se a cinza ao invés de marcar a morte, ao invés de aparecer depois da morte, marcasse o desenrolar da morte, que, enquanto desenrolar, ainda preserva algo da vida [συνθνήσκουσα δε σποδός] (v. 819). Agamêmnon parece dividido entre o desejo de fazer viver a ruína que ele gerou e a visão das riquezas que ele destruiu (OUELLETTE, 1971; 1994): “Altars desaparecidos e estátuas dos deuses,/ e semente da terra toda está perecendo” (Ag., 527-8). Em *Agamêmnon*, enfim, há a glória do combatente que retorna da guerra vencedor, merecendo as honras do tapete púrpura (ou, mais precisamente, de finas vestes púrpuras, o que reforça sua desmedida), embora ela se some às imagens que aparecem da guerra propriamente: “dores e mais dores do país todo destruído” [ὦ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν] (Ag., 1167).

É verdade que os deuses aprovam a punição aos troianos (Ag., 810) ou, na verdade, mais do que aprovam, são eles mesmos os causadores [μεταιτίους]. Para a justiça divina, que pune o rapto de Helena levando à derrota troiana, Agamêmnon reconhece um monstro e é esse monstro quem dá o aspecto da guerra (Ag., 827-8): um carnívoro leão [ὠμηστής λέων] que sem parar lambeu o sangue real [ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ]. Na imagem da guerra que tudo destrói, o que Agamêmnon vê é uma besta terrível, um leão em busca da carne dos corpos dos quais bebe o sangue derrotado até que se sacie.

A Cassandra de *Agamêmnon* guarda algum interesse ou compaixão pela

infelicidade do destino de Agamêmnon. Não que ela se esqueça de sua origem e dos sofrimentos de Troia, mas ela guarda respeito e piedade por Agamêmnon, calando-se por suas faltas específicas de modo a ressaltar a falta e o excesso dos aqueus contra seu povo. Ésquilo parece utilizar-se de Cassandra para lembrar as faltas do passado, às quais vão se unir as do presente e as do futuro (v. 1140, 1174-5, 1172, 1214-6, 1256). A Cassandra das *Troianas* ainda está em guerra. Ela respeita a lógica heroica, na medida em que sua fala parece desejar o bem dos amigos e regozijar-se com o mal dos inimigos. Isso não significa, como se poderia argumentar, que ela ignore ou retire a força divina como motriz do sofrimento dos aqueus. Ela sabe que o assassinato de Agamêmnon, por onde passa sua guerra, inscreve-se no castigo reservado pelos deuses aos vencedores arrogantes que não respeitam nem a lei divina, nem as leis humanas, mas sabe também que sua participação na execução do plano dos deuses vingará seu povo. Ela, por isso, até mesmo consola os troianos (com algum cinismo): “é sua a mais bela glória” (v. 366).

Uma diferença fundamental do enredo que, em parte, explica como Eurípides desenvolve a personagem é a localização da cena. Enquanto a Cassandra de Ésquilo faz suas previsões em Argos, local onde ela reconhece seu fim, a Cassandra de Eurípides está em Troia, vendo a fumaça da destruição ainda em curso. Esta Cassandra é, por isso, menos lúcida sobre a sorte que a espera, mas mais enfática em sua previsão. Ao cantar suas bodas, ela quer cantar seu triunfo e sua vitória, como cabe aos heróis de sacrifícios voluntários cantar, escondendo-se do sofrimento real que começa a se desvelar para sua visão profética. Suas bodas serão um ato impiedoso, seu sacrifício será seu assassinato. Sua alegria, seu himeneu é, portanto, verdadeiro: Cassandra comemora a vingança.

Por outro lado, o discurso de Cassandra em *Troianas* não parece alcançar o efeito de dar alívio aos troianos. Seu destino é mesmo o de não ser compreendida pelos seus. Cassandra sabe perfeitamente o quanto os aqueus vão sofrer, mas seu conhecimento, a despeito da fala que quer comunicá-lo, permanecerá escondido (CONACHER, 1983).¹¹⁶ A previsão de Cassandra sobre os sofrimentos dos aqueus não é confirmada pelo enredo. A peça termina com o embarque das cativas e o início dos retornos. Ela tem, por isso, na peça de Eurípides o lugar da profetiza que não erra, mas que não se faz reconhecer pelos

¹¹⁶ CONACHER, D. J. The Trojan Women. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

outros. A previsão de Cassandra dialoga com o conhecimento do público, que sabe identificá-la como previsão correta, uma vez que está de acordo com a tradição. Todos, enfim, que assistem à peça sabem que sua previsão é acertada e que ela, portanto, fala a verdade, mas esse reconhecimento apenas de uma perspectiva externa à peça revela-se verdadeiro. Internamente, nada o confirma. Interessou ao poeta, portanto, deixar a profecia em aberto.

IV - A catástrofe imprevista: fazer a guerra por Helena e a questão siciliana

No párodo da peça, a alusão à Sicília causa estranhamento. Tal alusão, embora seja leve, constitui uma clara digressão e parece proposital. Cita-se, destoando-se do conjunto da Magna Grécia, a Sicília, sem que tal indicação geográfica tenha utilidade para o enredo, já que não se chega a saber qual dos heróis levará uma das cativas, que a elogiam, à ilha mediterrânica [Σικελῶν ὀρέων ματέρ']:

Seja-me concedido ir para essa terra,
a seguir à sagrada, divina, pátria de Teseu.
E também para o país do Etna, de Hefestos,
que jaz em frente à colônia fenícia,
mãe da montanhosa Sicília, de quem ouço proclamar
as coroas que recebe pelo seu valor,
e a terra que fica próxima,
para o nauta no Mar Iônio,
humedecida pelo formoso Crátis, que tingem os cabelos
de louro, e com suas fontes sagradas faz crescer
homens valentes e prosperar o solo.
(*Troianas*, 218-29)¹¹⁷

Qualquer que tenha sido o procedimento, sobre o qual não se pode ter certeza, o elogio à Sicília divide opiniões na fortuna crítica. Parte dos comentadores defende que o poeta teria escrito a trilogia depois dos eventos de Melos e já consciente do problema siciliano. Isso leva a imaginar que a composição teria sido criada em muito pouco tempo,

¹¹⁷ Texto original: τὰ δὲ δευτέρᾳ μοι μετὰ τὰν ἱερὰν/ Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν./ καὶ τὰν Αἰτναίαν
Ἡφαίστου/ Φοινίκας ἀντήρη χώραν./ Σικελῶν ὀρέων ματέρ', ἀκούω/ καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς./ τὰν
τ' ἀγγιστεύουσιν γᾶν/ †Ἰονίωι ναύται πόντωι†./ ἂν ὑγραίνει καλλιστεύων/ ὁ ξανθὸν χαιτὰν πυρσαίνων/
Κρᾶθις ζαθέαις παραῖσι τρέφων/ εὐάνδρον τ' ὀλβίζων γᾶν.

de modo a ficar pronta até março, quando aconteciam as festividades. Outra parte defende que o poeta, tendo criado sua trilogia com antecedência, teria enriquecido-a com detalhes da atualidade, tais como os concernentes à questão siciliana, retocando-a nos meses que precederam o festival. Hipótese que é um pouco mais plausível, haja vista que Aristóteles nos informa de que uma das primeiras tarefas do arconte epônimo (que estreava em seu cargo no princípio do ano ateniense, isto é em julho) era nomear os três coregos [χορηγοί] entre os atenienses mais ricos (ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas*, 56) - o que faz pensar que os ensaios para as apresentações não tardassem muito a começar. Para Henry Grégoire (1959),¹¹⁸ a descrição elogiosa da região teria servido para incitar os atenienses a invadirem a ilha. Édouard Delebecque (1951),¹¹⁹ por sua vez, enxerga no elogio um aviso do poeta de que seria lastimável arruinar a região como se havia arruinado Troia: “todo aquele que é sensato deve evitar a guerra” (v. 400).

A representação de *Troianas* nas Grandes Dionísias de 415 a. C. coincide não apenas com as notícias dos eventos transcorridos em Melos, mas com o regresso dos enviados atenienses à Sicília, precedendo a Assembleia que aprovaria a expedição, a se confiar na cronologia tucidideana. Isto é, ao assistir à peça, o público tem em mente que a ilha de Melos havia sido saqueada muito recentemente, já que o evento ocorrera durante o último inverno de 416-5 a. C. (TUCÍDIDES, V, 116). No princípio desse mesmo inverno, haviam chegado a Atenas enviados de Segesta em busca de ajuda para a causa siciliana (VI, 6), causa que será pensada e discutida em Atenas em conexão com os eventos de Melos. Quando Eurípides redigiu a peça, portanto, ninguém poderia prever a catástrofe que sucederia a batalha contra os siracusanos. Certo é que o poeta, na peça que finaliza sua trilogia de 415 a. C., mostrando os crimes e os excessos da guerra contra os troianos, dá ao povo, para além de um *espelho trincado* do que ocorrera em Melos, a imagem profética de uma catástrofe imprevista.

Ao enviar seus embaixadores a Atenas, no princípio do inverno de 416 a. C., a cidade de Segesta, localizada na parte oeste da Sicília, sua aliada, está pedindo ajuda contra os ataques da cidade de Selinunte, apoiada por Siracusa. Antes de se decidir por

¹¹⁸ EURIPIDE. *Les Troyennes*. Texte Etabli et Traduit Par Leon Parmentier et Henri Gregoire. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

¹¹⁹ DELEBECQUE, Edouard. *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris, C. Klincksieck, 1951.

acatar ou não o pedido, a Assembleia envia uma delegação à ilha para discutir a situação geral e conhecer a capacidade econômica de Segesta (TUCÍDIDES, VI, 6), uma vez que Segesta oferece pagar a manutenção da frota que os atenienses enviariam, no caso de aceitarem o pedido de ajuda de seu povo. A delegação retorna a Atenas acompanhada de segestanos em posse de sessenta talentos de prata não cunhada para o pagamento da frota (VI, 8, 1). Apesar disso, apenas no começo do verão de 415 a. C., a Assembleia opta por responder positivamente a Segesta, enviando então sessenta navios para a Sicília sob o comando de Alcibíades, Nícias e Lâmaco¹²⁰.

Troianas, nesse sentido, pode ser pensada, não somente como uma reflexão trágica sobre a guerra injusta, tendo em vista o massacre de Melos, mas como o conselho do poeta aos atenienses, tendo em vista a iminência da batalha na Sicília. Na peça, a guerra se verifica igualmente terrível para os vencedores e para os vencidos; ela mostra-se, na verdade, ainda pior para os vencedores. Helena, a mulher pela qual a guerra de dez anos fora feita, não passa agora de outra cativa e, por isso, a vitória é vazia (O'NEILL, 1941). Helena é a mulher frívola, que só pensou em si e que continua a só pensar em si (FERREIRA, 2014).¹²¹ Por ela, os combatentes deixaram sua pátria para morrer “em terra estrangeira” [ἐν ξένῃ] (v. 378).

Por causa de Helena e por causa de Cípris a guerra fora feita (v. 368). Essas causas, senão ilegítimas, seriam ao menos causas menores conforme a percepção de Cassandra. As vítimas da guerra haviam encontrado a morte não porque as fronteiras de sua terra tivessem sido invadidas [οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερούμενοι] ou porque ela tivesse sido conquistada [οὐδ' ὑψίπυργον πατρίδ']. Os guerreiros teriam seguido para Troia e lá lutado por motivos que não valiam o preço de suas vidas.

Assim que chegaram às margens do Escamandro, morreram
um a um, não porque os tivessem espoliado das suas fronteiras,
nem das muralhas da sua pátria. (*Troianas*, 374-6)¹²²

¹²⁰ Nícias é escolhido general da expedição “contra a sua vontade, pois considerava que a decisão [de ajudar Segesta] era errada” (TUCÍDIDES, VI, 8.4). Para Nícias, a ambição desmedida de Alcibíades pela glória pessoal colocava em risco o Estado (VI, 11.2-3).

¹²¹ FERREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: EURÍPIDES. *As Troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Ferreira. Lisboa, Edições 70, 2014.

¹²² Texto original: ἐπεὶ δ' ἐπ' ἀκτὰς ἤλυθον Σκαμανδρίου, / ἔθνησκον, οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερούμενοι / οὐδ' ὑψίπυργον πατρίδ'.

Quando Helena entra em cena, várias já haviam sido as referências a ela como a causadora da destruição de Troia. Em seu diálogo com Hécuba, *agón* central da peça, ela argumenta ter sido apenas um elo na corrente de eventos que haviam conduzido à guerra.¹²³ Helena depende de convencer os outros a acreditarem nas consequências do Julgamento de Páris. Em busca de salvar sua própria pele, ela elenca os culpados, como se estivesse num tribunal do fim do século quinto (LLOYD, 1992). Hécuba, tendo dado à luz Páris, bem como o ancião de Troia não havendo matado o recém-nascido, deveriam dividir com ela a culpa da destruição. Igualmente culpado era Menelau, que a havia deixado só no palácio em Argos com os hóspedes troianos, antes de sua partida, e ainda os guardas de Troia que não a haviam permitido escapar para as tropas argivas (v. 914-1022). Sobretudo, eram culpadas as deusas, ansiosas pela escolha de Páris pela mais bela, e culpados os deuses, a quem nenhum humano deve querer mandar, ambição desmedida (v. 965-6).

Hécuba ignora o chamado de Helena para partilharem a culpa pela destruição de Troia e refuta ponto a ponto os argumentos da lacedemônica, identificando a ação humana em todas as situações nas quais sua oponente havia identificado a ação divina. Afinal, por que fazer intervir um deus para explicar uma paixão que poderia ser explicada de maneira perfeitamente natural pela sedução exercida pela beleza de Páris e pelo luxo troiano (v. 991-7)? *Troianas* recusa-se, portanto, a explicar o comportamento de Helena em termos de ἄτη [perdição] (SAÏD, 1978).¹²⁴ O vocabulário mesmo demarca a diferença entre as duas posturas. Enquanto Helena nomeia males [κακά], os infelizes fatos vividos, Hécuba referindo-se a esses males nomeia-os erro, falta [ἀμαρτία]. Vê-se no texto euripideano a causa humana tomar o lugar da intenção divina. Hécuba chega mesmo a

¹²³ Seu diálogo com Hécuba foi, não raro, relacionado ao *Encômio de Helena*, de Górgias (alegando-se, em geral, a antecedência do *Encômio de Helena*, bem como a influência de Górgias sobre o poeta). Da defesa que Górgias faz, o que se tem de mais marcante é, obviamente, o esforço para comprovar a inocência de Helena, a despeito de sua partida para Troia. A responsabilidade de sua partida e, conseqüentemente, da guerra e da destruição de Troia não poderia, para o filósofo, ser imputada à lacedemônica. Helena teria deixado inocentemente sua casa, subordinada à ação de uma das quatro possíveis causas elencadas, quais sejam, a ação da persuasão, do amor, da força ou da vontade dos deuses. Em Homero, a interação entre a ação divina e a humana é já capaz de gerar marcantes ambigüidades. Príamo imputa aos deuses a responsabilidade da ida de Helena para Troia (*Ilíada*, III, 164), ao passo que ela mesma não busca, em geral, esconder-se sob a cortina dos deuses (*Ilíada*, III, 171-80).

¹²⁴ SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris: Librairie François Maspero, 1978.

dizer ter sido o espírito [voûς] de Helena [ὁ σὸς [...] voûς ἐποιήθη Κύρπις·] (v. 988) o elemento ativo na origem de sua paixão. Afrodite, a causadora dos males segundo Hécuba, não seria senão o nome que os homens dão a suas loucuras [τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς] (v. 989). Por isso mesmo, a ἄτη, ainda que seja um termo bem atestado em Eurípides (34 passagens), ocupa nas decisões do enredo um espaço reduzido (SAÏD, 1978). Esse apagamento, na comparação com as peças dos outros trágicos, nada tem de surpreendente, pois não poderia haver um elo indissolúvel entre a falta e a infelicidade num universo em que os deuses perdem, significativamente, seu poder com relação à justiça e aos criminosos, bem como não seria possível continuar a identificar o crime e o erro num mundo, como o euripideano, em que o herói pode fazer o mal com toda a consciência do mal e do crime que cometerá.

É certo que a heroína tentará fazer prevalecer sua explicação. Helena diz que, por si mesma, jamais teria pensado em seguir um estrangeiro, traindo sua pátria e sua família. Na peça de Eurípides de 415 a. C., a única das causas levantadas por Górgias, em seu *Encômio de Helena*, utilizada por Helena em sua própria defesa é o desejo dos deuses (v. 1042-3), motivo que aparece desde a *Ilíada* (III, 164). A Helena de *Troianas*, enfim, não alude ao poder do amor por Páris, nem ao poder da persuasão das riquezas e do luxo de Troia, tampouco à força de um rapto eventual. Para sua ação, teria sido preciso apenas a intervenção divina. Por isso, ela sublinha o papel determinante de Afrodite na história (v. 929-32; 940-2). Sobretudo a responsabilidade que atribui a Afrodite, a acompanhante de Páris em sua estada no palácio de Menelau, em contraponto ao argumento de Hécuba, segundo o qual o nome da deusa seria apenas o nome que os homens dão a suas loucuras, “é um dos exemplos mais notáveis do modo pelo qual os confrontos de Eurípides detalhavam uma mitologia explícita com um tratamento humano e realista dos eventos” (LLOYD, 1992, p. 104).¹²⁵

Os argumentos de Hécuba têm uma intenção: mais do que comprovar a culpa de Helena, a rainha troiana quer também impedir que Menelau guarde para sua esposa, recém-retomada, outra pena que não a morte. Ele parece já ter tomado sua decisão (v. 905, 1039-41, 1046, 1055-9). Hécuba sabe, contudo, que a beleza da filha de Zeus é uma

¹²⁵ Texto original: *Helen's argument that she was coerced by Aphrodite is one of the most striking examples of the way in which Euripides' confronts detailed an explicit mythology with human and realistic treatment of events.*

ameaça real ao bom senso e à justiça. Por isso, aconselha-o a não olhar para Helena e a retornar para a Lacedemônia num navio distinto daquele em que embarcaria a esposa (v. 890-4, 1049). Hécuba é, destarte, mais do que a expressão do sofrimento dos troianos na peça (ou "o paradigma do sofrimento", como propõe Michael Lloyd). Ela é a expressão da necessidade de que o sofrimento de seu povo e, no limite, de que o sofrimento dos aqueus, por conta de uma causa ilegítima, não seja esquecido. Nesse ponto, ela se aproxima de Menelau: “Não atraíçoes os companheiros de luta que ela matou. Imploro-te, em nome deles e dos seus filhos” (*Troianas*, 1044-5). Por ela, seus “companheiros de guerra” [σύμμαχοι] foram à terra e “em nome deles bem como de seus filhos” [πρὸ κείνων καὶ τέκνων] ela deveria pagar. Não castigá-la (versão que existe na tradição e que é aludida pelo Poeta em *Andrômaca*, 627-31) equivaleria a *esquecer* o sofrimento dos troianos, como equivaleria a *esquecer* igualmente o sofrimento dos aqueus. Ao insistir no castigo a Helena, Hécuba, ao mesmo tempo em que clama para que o sofrimento de seu povo vencido não seja esquecido (já que, com a morte de Astíanax, já não há mais possibilidade de vingança para os troianos), faz um clamor para que o sofrimento dos vencedores seja lembrado.

A relação entre os males e o esquecimento parece, de fato, ter interessado ao poeta em 415 a. C. Na peça que antecede *Troianas* em 415 a. C., Palamedes, vítima do maldoso plano de Odisseu e inventor da escrita, advoga ter criado um remédio contra o esquecimento [τῆς γε λήθης φάρμακ’], eficaz também contra a mentira ou contra o falar mentira [ψευδῆ λέγειν] (*Palamedes*, 3).¹²⁶ Tendo iniciado os homens no conhecimento das letras, Palamedes credita à escrita o poder de suprir a ausência: ausente, o viajante pode dar e receber notícias de casa; ausente, o morto pode deixar estabelecido a partilha de seus bens. Os males, enfim, que causam as querelas entre os homens poderiam ser prevenidos através de uma tabuinha, que, substituindo a ausência, impediria o esquecimento.¹²⁷ *Troianas* confirma a ideia de que o esquecimento dos males é, em si, um mal, cabendo ao poeta avisar que esquecer o sofrimento dos combates em Troia - e,

¹²⁶ (578 Kn) [769M.]

¹²⁷ Conforme o fragmento 3: τὰ τῆς γε λήθης φάρμακ’ ὀρθώσας μόνος,/ ἄφωνα καὶ φωνοῦντα, συλλαβὰς τιθεῖς,/ ἐξηῦρον ἀνθρώποισι γράμματα’ εἰδέναι./ ὅστ’ οὐ παρόντα ποντίας ὑπὲρ πλακῶς/ τάκεῖ κατ’ οἴκους πάντ’ ἐπίστασθαι καλῶς,/ παισὶν τε τὸν θνήσκοντα χρημάτων μέτρον/ γράψαντα λείπειν, τὸν λαβόντα δ’ εἰδέναι./ ἃ δ’ εἰς ἔριν πίπτουσιν ἀνθρώποις κακά,/ δέλτος διαιρεῖ, κοῦκ ἔᾶ ψευδῆ λέγειν.

ao mesmo tempo, o sofrimento do massacre em Melos - pode levar a sofrimentos ainda maiores do que os já experimentados.

A menção aos desastres da volta dos vencedores, já se sabe, não se confirma no enredo; ela é apenas matéria da previsão de Cassandra e do desejo dos deuses. Nada mais se fala também sobre o destino das cativas, nem sobre o de Helena. Não se sabe se ela será castigada por Menelau, nem se sabe quem será cativa nas terras sicilianas. A reconquista de Helena, porém, marca o quanto a destruição se sobrepõe a tudo em Troia, inclusive, à própria vitória.

Capítulo II

**O herói covarde em *Helena* (412 a.C.) de Eurípides:
o reconhecimento de si, da nova guerra e o retorno em 412**

*Insensatos de vós, quantos na guerra buscais
glória.*
(*Helena*, 1151-2, tradução de José Ribeiro Ferreira)¹²⁸

I - A Helena de 412 a. C. e outras Helenas euripideanas

São as palavras de Helena que informam ao público qual mito Eurípides escolhe para representar em 412 a.C. Na peça que leva seu nome, é Helena, a heroína ambígua, odiada e admirada, que conta sua própria história: uma história que, apesar de não ser inédita, é a menos popular na Antiguidade. A Helena escolhida por Eurípides em 412 é distinta das Helenas a quem o poeta deu vida nos anos anteriores e é também distinta das novas Helenas que serão encenadas nos anos seguintes. Eurípides, no conjunto de sua obra, é, em geral, feroz nas acusações contra a personagem. Sua antipatia por ela é evidente.

Em *Orestes*, encenada em 408 a. C., quando a Guerra do Peloponeso já havia se tornado o longo, desonroso e fatigante conflito, quase todas as personagens a chamam de “a Tindárida”, “a Lacedemônica”, “a Espartana”, expressões que só podem revelar e acordar o ódio do público ateniense assistindo à peça em meio à guerra contra o povo de

¹²⁸ Para todas as citações, salvo informação contrária, a tradução da peça de Eurípides para o português utilizada será a de José Ribeiro Ferreira. In: EURÍPIDES. *Helena*. Versão do grego, introdução e notas José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. Também utilizou-se a tradução para o francês: EURÍPIDES. *Hélène*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire. Introduction et notes par Françoise Frazier. Paris: Les Belles Lettres, 2007. Para o texto original: *Euripidis fabulae*, vol. 3, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Helena, que a venera como deusa.¹²⁹ Na peça de 408 de Eurípidides, ela tem consciência de ser a mulher odiada: *É que sinto vergonha de me mostrar aos Argivos (Orestes, v. 98)* e *Temo os pais dos que morreram junto de Ílion (Orestes, v. 102)*¹³⁰. Em *Andrômaca*, de 426, dos primeiros anos da Guerra do Peloponeso portanto, Peleu diz, reprovando Menelau, que Helena seria dentre todas a pior mulher [γυναιῖκα ἔχων πασῶν κακίστην] (v. 594-5). Nas *Troianas*, de 415, também se vê o duro julgamento do poeta sobre Helena: adúltera, desprezível, odiada, merecedora do pior castigo, proferido por Hécuba.

Na casa de Alexandre, ias além da conta
e querias os bárbaros prostrados saudando-te.
Para ti era importante. Além disso, teu corpo
adornas ao saíres e com teu marido olhas
para o mesmo céu, ó figura desprezível:
era necessário humilde, em trapos de peplos,
de horror tremendo, de cabeça raspada,
vires, mais modéstia do que impudência
adotando por causa dos erros anteriores.
Menelau, apreende, como encerrarei a fala:
Matando essa aí, coroa a Hélade ato digno
de ti, e esse costume impõe para as outras
mulheres: morra quem quer que traia seu esposo.
(*Troianas*, 1020-32, tradução de Christian Werner)¹³¹

Em geral, nas peças de Eurípidides, o crime de Helena é nomeado traição [προδοῖ πόσιν] (*Troianas*, 1032),¹³² ultraje [καταισχύνειν ἐμέ] (*Troianas*, 1041), injustiça [ἡδικημένοις; ἀδικέω] (*Ifigênia em Áulis*, 79),¹³³ do qual Menelau é a grande vítima. Mas Menelau não é a única vítima. Tendo fugido com Páris, Helena havia desonrado e coberto de vergonha também sua família, sua cidade, toda a Hélade e mesmo todas as mulheres

¹²⁹ Sabe-se, por meio da iconografia, sobretudo da cerâmica grega, que Helena era, em geral, cultuada sobretudo em Esparta. Ver: NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek Poetry*. Revised Edition Gregory Nagy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980; 1997.

¹³⁰ EURÍPIDES. *Orestes*. Introdução, tradução e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Textos Clássicos - 13. Coimbra, 1982.

¹³¹ Texto original: ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὕβριζες δόμοις/ καὶ προσκυνεῖσθαι βαρβάρων ὕπ' ἠθελες./ μεγάλα γὰρ ἦν σοι. κάπῃ τοῖσδε σὸν δέμας/ ἐξῆλθες ἀσκήσασα κάβλεψας πόσει/ τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατάπτυστον κára./ ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,/φρίκηι τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκευθισμένην/ ἔλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδείας πλέον/ ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις./ Μενέλα', ἴν' εἰδήεις οἷ τελευτήσω λόγον./ στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανῶν/ σαντοῦ, νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θεῖς/ γυναιξί, θνήσκειν ἦτις ἂν προδοῖ πόσιν.

¹³² *Euripidis fabulae*, vol. 2, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1981.

¹³³ *Euripidis fabulae*, vol. 3, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1994.

(*Troianas*, 132-3; *Oreste*, 1154). A falta de Helena é, assim, apresentada pelo poeta tanto como falta em relação a um indivíduo especificamente, Menelau, quanto falta em relação a toda a comunidade; uma falta, portanto, que atenta contra a ordem social. Nas *Troianas* (v. 1027-8), em *Orestes* (v. 649-50), Menelau é lembrado dessa injustiça cometida pela esposa. Em *Ifigênia em Áulis*, Clitemnestra opõe sua fidelidade¹³⁴ à conduta infiel de Helena (v. 1157-1170).

Em Eurípidés, o adultério representa, enfim, a traição da moral e das regras que ordenam a vida social. A escolha de Helena afeta não apenas Menelau, mas a pátria como um todo, porque provoca a guerra e os inúmeros males que vêm com ela. Nesse sentido, a falta de Helena (bem como a que Clitemnestra também viria a cometer) não é caracterizada pelo poeta como ação impiedosa, que atenta contra os deuses, mas como falta que atenta contra os homens. A atitude de Helena, um desvio de ordem sexual, configura um erro [ἀμαρτία],¹³⁵ termo utilizado repetidas vezes pelo poeta em suas peças.

Na peça do ano de 412 a. C., a que leva o nome da heroína, o poeta convida seu público a ver Helena de forma diversa daquela que é própria às suas peças. Na peça, não há registro do termo ἀμαρτία. Em 412, Helena ocupa um lugar pouco comum no texto eurípidiano. O poeta a revisita explorando outros sentimentos: ao invés de apenas reutilizá-la, ele a reinventa (ao menos, considerando-se apenas as peças supérstites). A Helena de 412 é uma espécie de ilha entre as Helenas de Eurípidés. Entre o julgamento condenatório que a antecede em *Andrômaca* e em *Troianas*, e o mesmo julgamento condenatório que a sucede, como em *Orestes*, há uma espécie de tentativa do poeta, se não de reabilitar Helena, ao menos de auscultá-la, de refletir sobre ela, deixando-a falar e vendo-a agir.

¹³⁴ Trata-se, por certo, de sua fidelidade até aquele momento, que precede o sacrifício da filha e a partida das tropas aqueias para Troia.

¹³⁵ O adultério, sobretudo o adultério da mulher, constitui *hamartía*, ao passo que o adultério masculino, por mais que constitua uma falta, parece ser claramente menos condenado pela opinião pública, tanto na épica quanto na tragédia. É Aristóteles quem primeiro fala sobre a *hamartía*: trata-se da falta ou da grande falta do herói trágico numa análise da estrutura da ação trágica, que ele chama de *mûthos* (*Poética*, 13 - 1452b - 1453a).

LI - O mito de Helena na tradição grega e a escolha de Eurípides pelo mito segundo Estesícoro

Na peça de Eurípides, narra-se que, em disputa pelo cetro da beleza, as deusas Hera, Atena e Afrodite oferecem diferentes recompensas a Páris Alexandre, escolhido para eleger a mais bela dentre elas. Páris elege Afrodite, deusa que havia lhe prometido como recompensa o amor de Helena. Hera, a esposa de Zeus, irritada com a escolha de Páris, decide vingar-se, ordenando a Hermes levar Helena ao Egito. No Egito, Helena é recebida por Proteu, rei justo e piedoso, que, porém, morrendo pouco tempo depois, lega ao filho, Teoclímeneo, o poder sobre a estrangeira. O filho de Proteu mal sobe ao trono e passa a assediá-la, que se esforça por resistir ao casamento enquanto pode.

Na história que conta Eurípides em 412 a. C., como a Helena real tivesse sido enviada ao Egito por vingança de Hera, o que seguira para Troia em seu lugar não era nada mais que uma imagem. É por essa imagem, seu εἶδωλον, que aqueus e troianos combatem e sofrem inúmeros males durante os dez anos de guerra, até que o incêndio e a destruição de Ílion ponham fim ao conflito e deem início aos retornos.

A Helena euripideana tem consciência do castigo que lhe fora imposto:

Hera, despeitada por não ter vencido as outras deusas,
encheu de vento as minhas núpcias para Alexandre
e dá-lhe não a minha pessoa, *mas uma imagem viva*
[ἀλλ' ὁμοίωσας' ἐμοὶ εἶδωλον],
em tudo semelhante a mim, que ela ornou de bruma,
e entrega-a ao filho de Príamo. E julga que me tem,
vã ilusão, já que me não possui. Os desígnios de Zeus
outra coisa determinaram com os seguintes males:
trouxe a guerra à terra dos helenos
e aos infelizes frígios, para da grande
multidão de mortais aliviar a mãe Terra
e para tornar famoso o mais valente herói da Hélade.
Não era eu [ἐγὼ μὲν οὐ], porém, que determinava o vigor dos troianos
nem o meu nome era para os helenos prêmio da lança.
Hermes, tomando-me nas dobras da bruma,
envolta numa nuvem [νεφέλην καλύψας] - pois não me esquecera
Zeus - instalou-me no palácio de Proteu, em que me encontro,
escolhendo o mais virtuoso de todos os mortais,
a fim de manter incólume o meu leito para Menelau.
Eu estou aqui, mas o meu marido, desafortunado,
reunindo um exército, persegue os meus raptos
junto das muralhas de Ílion, para me recuperar.
E muitas vidas, por minha causa, junto do Escamandro,

de suas correntes pereceram; e eu, apesar de sofrer tudo isso,
sou a mais execrável criatura e passo por ter traído
meu marido e provocado uma grande guerra aos helenos.
(*Helena*, 31-55, tradução de José Ribeiro Ferreira)¹³⁶

Essa Helena, por mais que isolada no Egito, tem consciência dos males da guerra e imputa a si mesma a culpa desses males: “muitas vidas, por minha causa, junto do Escamandro, de suas correntes pereceram” (*Helena*, 52-3). Na peça, ela ouve de Teucro o quanto é odiada na Hélade. Segundo o irmão de Ájax, que chega ao Egito depois de ser expulso da pátria, Helena é a mais detestada das mulheres [ἐχθίστης γυναικὸς] (v.72-3), pois por ela se perderam muitos aqueus [ἦ μ' ἀπώλεσεν πάντας τ' Ἀχαιοῦς] (v. 73-4).

Eurípides não foi, certamente, o primeiro dos gregos a odiar e a amar Helena, explorando a ambiguidade da personagem. Em *Trabalhos e Dias* (v. 154-81),¹³⁷ Helena, ao lado de Édipo e Cadmo, é um dos poucos integrantes individualizados da linhagem dos heróis (individualização humana que ocorre somente aí, com exceção de Hesíodo e Perses, embora estes sejam pertencentes à linhagem de ferro). Em que pese a controvérsia sobre a influência entre os heróis épicos e os heróis de culto, Helena é tanto matéria de culto na Lecedemônia,¹³⁸ quanto pertencente à linhagem dos heróis em Hesíodo.

Em Homero, veem-se duas posturas em relação à Tindárida, quais sejam a de ódio e a de admiração, misturarem-se. Na *Ilíada*, não há dúvida de que os dois sentimentos estão presentes. Odiada e amada pelos troianos e pelas troianas, Helena escuta dos

¹³⁶ Texto original: “Ἦρα δὲ μεμφοῖσ' οὐνεκ' οὐ νικᾷ θεῶς/ ἐξηγέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη./ δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὁμοίωσας' ἐμοί/ εἶδωλον ἔμπουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο/ Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν./ κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. τὰ δ' αὖ Διὸς/ βουλευματ' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·/ πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονί/ καὶ Φρυγί δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν/ πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα/ γνωτὸν τε θεῖν τὸν κράτιστον Ἑλλάδος./ Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ./ τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλήσιν δορός./ λαβὼν δὲ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος/ νεφέλη καλύψας – οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου/ Ζεὺς – τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο./ πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν./ ἀκέραιον ὡς σώσαιμι Μενέλεωι λέχος./ κἀγὼ μὲν ἐνθάδ' εἶμ', ὁ δ' ἄθλιος πόσις/ στράτευμ' ἀθροίσας τὰς ἐμὰς ἀναρπαγὰς/ θηρᾷ πορευθεὶς Ἴλιου πυργώματα./ ψυχὰι δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδριοῖς/ ροαῖσιν ἔθανον· ἦ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ/ κατάρατος εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμόν/ πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλήσιν μέγαν.

¹³⁷ *Hesiodi opera*, Ed. Solmsen, F. Oxford: Clarendon Press, 1970.

¹³⁸ Uma inscrição encontrada num templo espartano, datada do século VII descreve Helena como “mulher de Menelau”. A inscrição se encontra num pote de perfume dedicado a ela, o que mostra que Helena está sendo cultuada como personagem da lenda e não como divindade à parte, no que se acreditou correntemente. In: VAN WEES, H. From kings to demigods: epic heroes and social change c. 750-600 BC. In: DEGER-JALKTZY, S.; LEMOS, I. S. (Org.) *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 363-79.

anciãos nas portas Céias: "Não é ignomínia que Troianos e Aqueus de belas cnêmides sofram/ durante tanto tempo dores por causa de uma mulher destas!" (*Iliada*, III, 156, tradução de Frederico Lourenço). Para Príamo, não Helena, mas sim os deuses seriam os causadores da guerra. Mas a Helena iliádica avalia a si mesma e afirma que teria preferido morrer a ter causado a guerra (*Il.*, III, 173-6; III, 241-2; VI, 343-58; XXIV, 763-4). Além de reconhecer sua culpa nessas passagens, ela ainda tece um manto cujo tema não é outro senão o sofrimento dos guerreiros. Tal manto reforça, ao mesmo tempo, a ambiguidade dessa culpa, pois tem a imagem do sofrimento dos dois lados, isto é, tem a imagem do flagelo tanto dos troianos quanto dos aqueus, das "contendas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares" (*Il.*, III, 128).

Nas *Cíprias*,¹³⁹ o poeta admite que Helena havia sido o instrumento de um plano divino: a guerra havia sido uma escolha de Zeus, que precisava, de alguma maneira, libertar a terra do excesso de homens, o que aparece também na peça de Eurípidés. Conforme o resumo de Proclo, que conta a história [Τοῦ αὐτοῦ περὶ τῶν Κυπρίων λεγομένων ποιημάτων]:

Zeus delibera junto de Têmis sobre a guerra de Troia.

Estando os deuses a festejar nas bodas de Peleu, aparece Éris e suscita uma querela a respeito da beleza de Atena, Hera e Afrodite, que são levadas por Hermes, às ordens de Zeus, para o arbítrio de Alexandre no Ida. Alexandre prefere Afrodite, excitado pelas bodas com Helena. (*Cíprias*, 84-90, tradução de Ícaro Gatti)¹⁴⁰

Chegando à Lacedemônia, Páris recebe de Menelau boa hospitalidade. Durante a visita, porém, Menelau viaja para Creta e deixa Helena encarregada de prover o necessário aos hóspedes. Com sua ausência, Afrodite une Helena a Páris e os dois deixam

¹³⁹ Para a tradução dos resumos de Proclo em português recorreremos à tradução de Ícaro Francesconi Gatti: PROCLO. *A Crestomatia de Proclo*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012. Também utiliza-se: PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003. Para o texto grego: PROCLUS, *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

¹⁴⁰ Texto original: Ζεὺς βουλευεται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου./ παραγενομένη δὲ Ἔρις εὐωχομένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς / Πηλέως γάμοις νεῖκος περὶ κάλλους ἀνίστησιν Ἀθηνᾶ, Ἥρα/ καὶ Ἀφροδίτη αἱ πρὸς Ἀλέξανδρον ἐν Ἴδῃ κατὰ Διὸς/ προσταγὴν ὑφ' Ἑρμοῦ πρὸς τὴν κρίσιν ἄγονται. καὶ προκρίνει/ τὴν Ἀφροδίτην ἐπαρθεὶς τοῖς Ἑλένης γάμοις Ἀλέξανδρος.

o palácio durante a noite, depois de recolherem o maior número de riquezas. Hera, porém, envia uma tempestade contra eles, forte o bastante para os fazerem aportar em Sidão. Páris captura a cidade fenícia e, assim que retorna a Ílion, consuma suas bodas com Helena (*Cíprias*, 100-5).

No *Ciclo Épico*, há ainda outras referências a Helena. Da *Pequena Ilíada*, sabe-se que, em decorrência da morte de Páris por uma das flechas de Filoctetes, Helena é desposada por Deífobo (*Pequena Ilíada*, 216). E do *Saque de Ílion*, tem-se que Deífobo é assassinado por Menelau, o qual, finalmente, captura a esposa (*Saque de Ílion*, 259-60). Apesar de serem parcas as informações sobre Helena que Proclo nos dá, as histórias do Ciclo Épico também sublinham o caráter ambíguo da personagem. Se, por um lado, Helena une-se a Páris e foge com ele, como conta o resumo das *Cíprias*, a esposa de Menelau, na *Pequena Ilíada*, não hesita em ajudar os aqueus enquanto a guerra acontece. Helena reconhece Odisseu, quando ele atravessa as muralhas para espionar a cidadela, e como uma espécie de colaboradora, trama com ele a tomada da cidade - colaboração que ela, aliás, reivindica na *Odisseia*.

Odisseu, enxovalhando-se a si mesmo, adentra Ílio como espião e combina com Helena, por quem fora reconhecido, a tomada da cidade; mata alguns troianos e chega de volta às naus. (*Pequena Ilíada*, 224-7)¹⁴¹

Na *Odisseia*, a ambiguidade em torno da personagem de Helena e de sua relação com a guerra é ainda mais forte. Eumeu, o fiel porqueiro de Odisseu, deseja o fim da raça de Helena por ter ela causado a morte de muitos homens: “quem me dera que morresse Helena e toda sua laia” (*Odisseia*, XIV, 68-9). Odisseu tem palavras duras para lamentar a destruição causada por ela e sua irmã, Clitemnestra: “Ai, Zeus de ampla vista detestou na verdade/ a descendência de Atreu, por causa das intrigas femininas” (*Od.*, XI, 436-7). Tendo voltado a Esparta e apresentando-se amável com Menelau, Helena é quem conta a Telêmaco, viajante em busca de notícias do pai, sua história. E ela o faz, escolhendo contar como participara da vitória aqueia. A Tindárida narra de que forma protegera Odisseu. O Laertiáde havia posto sobre os ombros uma veste capaz de torná-lo

¹⁴¹ Texto original: Ὀδυσσεύς τε αἰκισάμενος ἑαυτὸν κατάσκοπος εἰς Ἴλιον παραγίνεται, καὶ ἀναγνωρισθεὶς ὑφ' Ἑλένης περὶ / τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται κτεῖνας τέ τινας τῶν/ Τρώων ἐπὶ τὰς ναῦς ἀφικνεῖται. Para o verbo αἰκίζω (v. 224), adotou-se tradução distinta da proposta por Gatti.

semelhante a um escravo. A fim de entrar na cidade dos troianos, sem ser percebido pelos inimigos, ele, não obstante, é reconhecido por Helena.

"A todos passou despercebido. Só eu o reconheci apesar do disfarce e interroguei-o - mas ele, manhoso, desconversou. Mas depois que lhe dei banho e o ungi com azeite, depois que o vestira com roupas e jurara um grande juramento de não revelar a identidade de Odisseu aos Troianos antes que chegasse às naus velozes e às tendas, então me contou qual era o plano dos Aqueus. E após ter morto muitos Troianos, com sua longa espada, voltou para junto dos Argivos, trazendo importantes notícias. Nesse momento começaram as Troianas a chorar; mas alegrou-se o meu espírito, pois já o meu coração desejava voltar, para casa. 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. (*Odisseia*, IV, 250-64, tradução de Frederico Lourenço)

Em sua lembrança do episódio, Helena desempenha a função de zelosa anfitriã, que recebe e acolhe o estrangeiro (dando-lhe banho, untando-lhe o corpo com azeite, vestindo-o com roupas); de cúmplice, que ouve o plano e jura guardá-lo em segredo; e de mulher arrependida, que se alegra com o êxito da estratégia de Odisseu, por desejar voltar à pátria. Sua fala é “segundo a ordem apropriada” [κατὰ μοῖραν] (v. 265). Menelau, contudo, enxerga o outro lado da moeda e conta a Telêmaco como Helena, ao invés de colaboradora, traíra-lhes uma vez mais, pois, ao invés de colaborar com os aqueus, havia, isto sim, seguido a ordem de Príamo, imitando as vozes das esposas dos helenos escondidos dentro do cavalo de madeira, de modo a descobrir, com isso, se o cavalo era presente ou cilada.

"Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte dentro do cavalo polido, em que estávamos todos nós, os melhores dos Argivos, para trazer o destino da morte aos Troianos! Tu entretanto te aproximaste, decerto enviada por um deus que queria conceder toda honra aos Troianos. E Deífobo semelhante aos deuses vinha logo atrás de ti. Três vezes contornaste a côncava cilada, sentindo-a com o tato e chamava alto pelos reis dos Dânaos, dizendo os seus nomes E imitando a voz das esposas de todos os Argivos. (*Odisseia*, IV, 265-70)

O Menelau odisseico apresenta a Telêmaco uma imagem de Helena oposta àquela que ela mesma tentara apresentar-lhe. A Helena odisseica está em Esparta, com Menelau, de volta à casa, mas sua história diverge da história contada pelo esposo. Enquanto narra ter jurado a Odisseu proteger a identidade dos aqueus para o bom desenvolvimento do plano, Menelau a toma como traidora.

Ainda na *Odisseia*, Helena é aquela que, além de dar origem aos sofrimentos dos helenos e de participar de sua vitória segundo o que narra, sabe fazer cessar a dor. Tendo conhecido a ciência dos fármacos no Egito, Helena aplica-os para cortar a tristeza da lembrança da guerra. A personagem de Helena, portanto, é a morada da dúvida, da dubiedade, da inexatidão.

Na tragédia, em termos gerais, o ódio a Helena é, muitas vezes, substituído. Ésquilo, por exemplo, apesar das injúrias pontuais, nos epítetos que dá a ela (*Agamêmnon*, 687; 1454), não fala de Helena como mulher perdida, mas como δαίμων, força divina (v. 445 e v. 799). Em Eurípides, como já se viu, a condenação de Helena é insistente e declarada em *Andrômaca* (v. 426), *Hécuba* (v. 424), *Troianas* (v. 415), *Orestes* (v. 408), *Ifigênia em Áulis* (v. 406). Na peça de 412 a. C., porém, o poeta parece deixar de lado o julgamento recorrente para poder levar ao extremo a ambiguidade da personagem. E ele o faz escolhendo narrar a versão do mito em que Helena vai ao Egito - do que o *Ciclo Épico*, e tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* dão alguma mostra, embora seja ainda mais evidente em Heródoto (II, 113-20),¹⁴² onde há menção ao engano dos aqueus, ainda que sem qualquer menção à duplicidade de Helena.

O historiador, sem dúvida, está em busca de uma explicação racional para a guerra, que convém pouco à poesia [ἀλλ', οὐ γὰρ ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς ἦν τῷ ἐτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο] (II, 116). Para o historiador, preocupado com o encadeamento histórico dos fatos, o engano tem outra natureza. Heródoto relata que Páris, tendo raptado Helena e alguns tesouros, segue de volta à pátria, mas os ventos o levam à costa egípcia, onde é denunciado às forças locais. Segundo o historiador, é Proteu, rei do Egito, quem toma a frente da questão e impede que Helena prossiga com seu raptor. Proteu decide guardar a mulher e os tesouros até o dia em que Menelau fosse

¹⁴² HÉRODOTE. *L'Enquête*. Édition et trad. par Andrée Barget. Gallimard, 1990. "Hérodote. Histoires, 9 vols.", Ed. Legrand, Ph.-E. Paris: Les Belles Lettres. Para o texto grego: "Hérodote. Histoires, 9 vols.", Ed. Legrand, Ph.-E. Paris: Les Belles Lettres.

buscá-los. Quando isso finalmente acontece, ele dá ao filho de Príamo três dias para deixar suas terras. Antes, os helenos enviam a Troia uma embaixada para requisitar Helena e os tesouros levados por Páris, recebendo a recusa dos destinatários, uma vez que nem Helena nem os tesouros encontram-se lá. Sentindo-se zombados, os aqueus decidem-se pela guerra e só acreditam na sinceridade da resposta troiana quando nem a derrota nem a destruição de Ílion são o suficiente para trazer de volta a esposa a Menelau. Só então ele parte com sua frota para o Egito. Tão bem recebido no reino de Proteu quanto sua esposa havia sido tratada durante os dez anos de guerra, Menelau retoma suas posses e prepara-se para retornar à pátria ao lado da mulher, sendo, no entanto, impedido de partir pelo mau tempo. Em busca de aplacar a intempérie, decide-se por sacrificar duas crianças da terra. É então que desperta o ódio das gentes egípcias, por quem passa, de fato, por esse motivo, a ser perseguido.

Segundo um escoliasta de Licofron, Hesíodo teria sido o primeiro a falar do fantasma de Helena (v. 822, escólio de *Alexandra* de Licofron),¹⁴³ mas é Platão quem deixa registrada a alusão mais antiga à duplicidade de Helena, ao citar três versos de Estesícoro, poeta do século VI, de quem um fragmento descoberto no século XX, preservado pelo Papiro de Oxyrinco 2506, comprova a citação do filósofo (WOODBURY, 1967; BEECROFT, 2006):¹⁴⁴

Foi mentira quanto eu disse.
Nunca subiste nas naves
de belas proas recurvas,
nem no castelo de Troia
jamais pisaste algum dia.
(*Fedro*, 243 a7 - b1, tradução de Carlos Alberto Nunes)¹⁴⁵

¹⁴³ Escólio ao v. 822 de *Alexandra* de Licofron. In: Lycophronis *Alexandra*, vol. 2, Ed. Scheer, E. Berlin: Weidmann, 1958.

¹⁴⁴ STESICHORUS. *The poems*. Edit. and transl. M. Davies and P. J. Finglass. Cambridge University Press, 2015. E também: BEECROFT, Alexander. This is not a true story: Stesichorus's *Palinode* and the Revenge of the Epichoric. *Transactions of the American Philological Association*, Volume 136, Number 1, Spring 2006, p. 47-70; WOODBURY, Leonard. Helen and the Palinode. *Phoenix*, Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1967), p. 157-76.

¹⁴⁵ PLATÃO. *Fedro*. Texto grego John Burnet; tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: ed. ufpa, 2011. Para o texto grego: *Platonis opera*, vol. 2, Ed. Burnet, J. Oxford: Clarendon Press, 1901, Repr. 1967. Para tradução: PLATON. *Fédre*. Tome IV - 3e Partie. Texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Pul Vicaire. Paris: Les Belles Lettres, 1994. Também Isócrates menciona a história de Estesícoro, sua perda e sua retomada da visão, Isócrates (ISOCRATE, Éloge d'Hélène, 64).

Nos versos atribuídos por Platão a Estesícoro, a Helena de Troia não teria existido; ao menos não teria existido uma Helena de carne e osso em Troia. Ela não teria, enfim, ido a Troia e Troia, por isso, não a teria conhecido. Tal como Platão discute na *República* [ὥσπερ τὸ τῆς Ἑλένης εἶδωλον ὑπὸ τῶν ἐν Τροίᾳ Στησίχορος φησι γενέσθαι περιμάχητον ἀγνοίᾳ τοῦ ἀληθοῦς] (IX, 586c),¹⁴⁶ a Helena habitante de Troia durante os anos de guerra não teria sido mais do que um εἶδωλον, uma imagem, um simulacro, um duplo, um fantasma, um não-ser, que, a despeito de sua existência vazia, gera prazer e ódio plenos, faz com que os homens façam a guerra, e que a guerra, o prazer e o ódio existam. Helena, em Estesícoro e em Platão, dessa forma, não teria passado de uma imagem falsa por quem os gregos se batem contra os troianos por ignorarem a verdade.

Tanto a citação de Platão quanto o fragmento de Estesícoro guardam em comum com Eurípides a diferença com relação ao mito do rapto de Helena tal como narrado por Homero. Em Platão, ainda, a diferença ganha reforço com a história de vida de Estesícoro. A criação da *Palinódia*, segundo o filósofo, havia servido ao poeta como um rito de purificação, pois, tendo errado na mitologia (na criação dos mitos), narrando a história de Helena de forma inadequada, Estesícoro havia sido punido com a perda da visão. O poeta resolve, porém, retratar-se com os deuses para recobrar a capacidade de ver e corrige o mito, narrando-o novamente da forma correta (*Fedro*, 243).

A tradição, enfim, é rica em histórias sobre Helena e o século V as faz proliferar. Filósofos, sofistas, poetas debatem sobre Helena. Górgias, Isócrates, Platão (não apenas em *Fedro* e na *República*) discutem seu comportamento e sua culpa. Na poesia, Safo (Fr. 166, 116) e Alceu (Fr. 42, 283), antes de Eurípides, realçam na paixão a força motivadora do comportamento de Helena e nessa força enxergam a intervenção divina de Eros e Afrodite. Antes deles, Hesíodo já teria afirmado seu ódio pela personagem (Fr. 93). Teócrito, depois deles, visita a Tindárida com seu *Epitálamo de Helena* e Licofron, em sua *Alexandra*, retoma a ideia de um fantasma de Helena, apresentando outra variação para a história.

Embora incompleta, essa genealogia do mito evidencia a popularidade da história e da personagem de Helena, sobretudo no século V e IV, e alimenta a dúvida acerca das motivações da escolha de Eurípides pela versão menos popular da história, distinta da

¹⁴⁶ *Platonis opera*, vol. 4, Ed. Burnet, J. Oxford: Clarendon Press, 1902, Repr. 1968.

narrada por Homero, e cujo tom é distinto daquele que orienta as referências a Helena em suas outras peças. É verdade que já em *Electra*, peça que é provavelmente anterior à *Helena*, o poeta refere-se ao εἶδωλον da espartana ao fim da peça. Castor, seu irmão, anuncia, em conformidade com o que é narrado em 412 a. C., que ela havia passado os anos de guerra no Egito, no palácio de Proteu, sem nunca ter ido a Troia.

Helena honrará. Ela, depois de deixar o Egito,
chega da casa de Proteu, não vem da Frígia - é que
Zeus queria germinar discórdia e morte pros viventes,
então a *visagem de Helena* [εἶδωλον Ἑλένης] para Ílion enviou.
(*Electra*, v. 1288-1291)¹⁴⁷

Mesmo que breve, a referência, provavelmente de 413 a. C., já sintetiza a ideia que Eurípides desenvolverá em *Helena*. Os Dióscuros de *Electra* aludem, enfim, ao argumento da peça de 412: Zeus envia a Ílion, não Helena em pessoa, mas seu fantasma [εἶδωλον Ἑλένης].

I.II - O reconhecimento da mais bela do mundo: a ambiguidade da Helena euripideana

A Helena de 412 é, desde o prólogo da peça, uma Helena que evoca a dor, o sofrimento: “os males [κακὰ] que sofro/ passo a contar-vos” (*Helena*, 22-3). Nesse ponto, essa Helena assemelha-se a Odisseu, o que muito sofreu, o que muito errou, um homem pluri-sofredor. Eurípides cria, além disso, uma Helena engenhosa, como o Laertíade, que, apenas por meio de sua astúcia (somada à habilidade guerreira de Menelau), pode voltar à pátria. A ação da peça cristaliza-se em torno de uma Helena que não é a Helena iliádica e que deve transformar-se na Helena odisseica, na medida em que deve conseguir retornar à pátria depois de passar por um mundo entre o real e o fabuloso.

¹⁴⁷ EURÍPIDES. *Electra*. Trupersa. Trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. Para o texto grego: *Euripidis fabulae*, vol. 2, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1981.

É unicamente através dessa *anagnôrisis* que Helena pode recuperar sua pátria, sua família, e, sobretudo, sua reputação de esposa fiel. Helena está bem ciente de estar diante de uma tarefa particularmente difícil: ela deve lutar contra a realidade vivida por Menelau e todos os gregos durante os últimos dezessete anos. Sua imagem, seu *eidōlon* (que foi a causa da Guerra de Tróia!) é a realidade histórica, a Guerra de Tróia teve consequências reais, inegáveis e impossíveis de mudar. Por ora, a Helena do Egito é a única grega a saber que a história grega - o presente heróico de belos slogans como "a vitória dos valores gregos sobre o mundo bárbaro" - é construída sobre uma mentira fundamental. Helena deve não só provar a sua identidade a Menelau - que é, naturalmente, por si só, uma tarefa difícil - mas deve fazer com que também todos os gregos aceitem a demolição de seu passado heróico. (KARSAĪ, 2003, p. 122).¹⁴⁸

Para que seu retorno ocorra, Helena precisa fazer-se reconhecer por Menelau e o preço disso, o preço de seu reconhecimento, é a revelação de que a realidade histórica fora pintada por um *eidōlon*, por uma fantasia. Helena sabe que a situação é delicada. Dizer que a guerra heroica, a maior guerra, a guerra contra os bárbaros, a guerra que não deixa perecer no esquecimento e na escuridão os grandes heróis da Hélade, havia acontecido por causa de uma nuvem seria violentar o passado heroico grego, do qual todos, incluindo Menelau, ou quase todos os heróis (Teucro é uma exceção, bem como parecem ser os anônimos), têm imenso orgulho.

O caso de Helena, na peça de Eurípides, leva ao extremo a possibilidade de reconhecimento de uma personagem pela outra. Não que haja novidade em explorar o reconhecimento [ἀναγνώρισις] - ou seja, “a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento” (Aristot. *Poet.* 11, 1452a29)¹⁴⁹ -, mas o reconhecimento de Helena no Egito poderá significar desconstruir toda a glória alcançada em Troia. Para Menelau, Helena não poderia, de forma alguma, estar no Egito; ele a havia capturado em Troia.

¹⁴⁸ Texto original: *C'est uniquement par cette anagnôrisis qu'elle pourra retrouver sa patrie, sa famille et surtout sa réputation de femme fidèle. Hélène est parfaitement consciente qu'elle est devant une tâche particulièrement difficile: elle doit combattre la réalité vécue par Ménélas et tous les Grecs durant les dix-sept dernières années. Son image, son eidōlon (qui fut la cause de la guerre de Troie !) est la réalité historique, la guerre de Troie a eu des conséquences concrètes, indéniables et impossibles à changer. Pour le moment, Hélène d'Égypte est la seule Grecque à savoir que l'histoire grecque – le présent héroïque avec de beaux slogans comme « la victoire de valeurs grecques sur le monde barbare » – est construite sur un mensonge fondamental. Hélène doit non seulement prouver son identité devant Ménélas – ce qui constitue, bien sûr, déjà en soi une entreprise difficile – , mais devra faire accepter à tous les Grecs aussi la démolition de leur passé héroïque.* In: KARSAĪ, György. Le corps d'Hélène: la scène de reconnaissance dans l'Hélène d'Euripide, *Kentron*, n. 19, 1-2, 2003, p. 528-96. Ver também: MORIN, Bernadette. Hélène a-t-elle vraiment changé? *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 2, 2003, p. 50-76.

¹⁴⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro (edição bilingue). Editora 34, 2015.

Em *Helena*, o reencontro de Helena e Menelau evoca, certamente, a cena de reencontro de Penélope e Odisseu (como evoca, sub-repticiamente, o reencontro de Clitemnestra e Agamêmnon). Eurípides torna o paralelo claro, misturando na cena de reconhecimento de sua peça referências à célebre cena odisseica, embora a cena euripideana funcione de modo invertido com relação à cena odisseica.¹⁵⁰ Na peça de Eurípides, é a esposa, e não o marido que chega da guerra e do mar, que deve provar sua identidade. Helena declara ter sinais secretos [σήματα κεκρυμμένα], da mesma forma que faz Penélope na *Odisseia* (*sinais que só nós sabemos, escondidos dos outros* - XXIII, 110), quando alega que tais sinais lhe permitiriam ter certeza da chegada de Odisseu mesmo depois de vinte anos de ausência: “Ora se meu marido vivesse, eu seria reconhecida [ἀνεγνώσθημεν ἄν]/ por determinados sinais [ζύμβολ’], apenas para nós evidentes”. Helena mente. É impossível que ela seja reconhecida por meio de um elemento externo a si mesma (um signo ou um indício, como uma cicatriz, marca identitária de Odisseu), pois o corpo de Helena é o corpo perfeito, o mais belo do mundo, “é o corpo da mais bela mulher do mundo, do que Helena é totalmente consciente e do que ela saberá lançar mão como uma arma invencível contra a defesa e a recusa de Menelau” (KARSAÏ, 2003, p. 124); nenhuma marca o corrompe.¹⁵¹ Em cena, ela não pode, portanto, fazer uso de sinal secreto algum. Ela depende do *tête-à-tête* para que Menelau a reconheça, podendo utilizar apenas seu próprio corpo como prova. Assim, se o reconhecimento depende de uma prova externa, que não pode ser a identidade em si, no caso de Helena, a regra comprova-se pela exceção. Menelau, justamente aquele que conhece a perfeição de Helena, ainda assim, recusa-se a admitir: ele reconhece a

¹⁵⁰ Aristóteles (*Poet.* 11, 1452a-b; 16, 1455a) estabelece cinco tipos de ἀναγνώρισις [reconhecimento]: o reconhecimento que se dá em função de signos ou indícios; o reconhecimento imaginado pelo poeta; o reconhecimento provocado pelas reminiscências, pelas lembranças; o reconhecimento que se dá através do racionínio; e, por fim, o reconhecimento que resulta dos fatos mesmos. Aristóteles fala do reconhecimento entre duas pessoas, quando as duas se reconhecem entre si ou quando apenas uma reconhece a outra. O filósofo, portanto, não fala do reconhecimento de si mesmo. O reconhecimento é sempre de dois ou mais personagens. In: ARISTOTE. *Poétique*. Trad. de Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

¹⁵¹ Texto original: *c’est le corps de la plus belle femme au monde et Hélène en est tout à fait consciente et elle l’utilisera comme une arme invincible contre les défenses et les refus de Ménélas*. Não se pode esquecer ainda que na versão euripideana, Helena não foi conhecida intimamente por nenhum outro homem e, portanto, seu corpo, é de fato um segredo íntimo que apenas Menelau pode reconhecer - tal como o leito de Odisseu e Penélope.

perfeição do corpo que se lhe apresenta e, com isso, estabelece a semelhança entre ele e o de sua esposa, sem a reconhecer nele.

A intenção de Helena de ser reconhecida parece fadada ao fracasso; sem o elemento externo, Menelau não é capaz de confiar no relato. É a chegada de um servo portador de notícias que, não intencionalmente, convence Menelau de que Helena é, de fato, Helena e de que sua história é uma história verdadeira. O soldado informa ao chefe que Helena, a que havia sido recapturada em Troia, desaparecera no éter:

Evolou-se a tua mulher nas regiões etéreas,
elevando-se invisível. Ocultou-se no céu,
deixando a sagrada gruta, onde a tínhamos a salvo
e dizendo o seguinte: "Ó desventurados frígios
e todos vós, aqueus, que por mim, junto do Escamandro,
nas suas margens, perecesteis devido às maquinações de Hera,
convencidos de que Páris possuía Helena, o que não acontecia.
Mas eu, uma vez que na terra permaneci o tempo necessário,
a cumprir o destino fixado, para o céu, meu pai,
regresso. E a infeliz filha de Tíndaro uma fama
funesta suportou, sem ter culpa de nada.
(*Helena*, 605-15)¹⁵²

Não que a fala da imagem de Helena ao servo seja capaz de sugerir a duplicidade de Helena (o quebra-cabeça já está se montando para Menelau), afinal, segundo o mensageiro, era, de fato, a mulher de Menelau [ἄλοχος σὴ] quem havia se elevado ao éter [πρὸς αἰθέρος]. Para Menelau, contudo, a notícia cumpre o papel do elemento externo do qual depende o reconhecimento: a Helena real havia estado, durante toda a guerra, no Egito, como ela própria tentara explicar-lhe, enquanto sua imagem movia-se em Troia. Para o mensageiro, ignorante da história real, a duplicidade de Helena não é uma questão. Ele continua apostando na unidade, pois ao vê-la, embora seu discurso demarque bem a oposição entre o passado e o presente, tal como aponta tacitamente para a oposição entre o *eídōlon* e a figura real, o servo apenas sente-se aliviado pelo fato de que ela tenha sido reencontrada:

¹⁵² Texto original: {Θε.} βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς/ ἀρθεῖς' ἄφαντος· οὐρανῶι δὲ κρύπτεται/
λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὗ σφ' ἐσώζομεν./ τοσόνδε λέξασ'. ἼΩ ταλαίπωροι Φρύγες/ πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ'
ἐπὶ Σκαμανδρίοις/ ἀκταῖσιν ἼΗρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε./ δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν./ ἐγὼ
δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον μ' ἐχρῆν./ τὸ μόρσιμον σώσασα πατέρ' ἐς οὐρανὸν/ ἄπειμι· φήμας δ' ἠ'
τάλαινα Τυνδαρίς/ ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

Oh! Eu te saúdo, filha de Leda. Afinal estavas aqui.
E eu que a tua ascensão às profundidades das estrelas
estava a anunciar, sem saber que, dotada de asas,
transportas o teu corpo. Não permitirei que zombes
de nós segunda vez, já que em Ílion suficientes
sofrimentos ocasionastes ao teu marido e aos aliados.
(*Helena*, 616-21)¹⁵³

O mensageiro, mesmo sem entender o ocorrido, acaba por demonstrar a Menelau, pelo teor de sua mensagem, aquilo que anteriormente lhe parecera impossível. Helena está ali, à sua frente, tal como ela mesma afirmara. Ele consegue, em função do que relata, atestar a duplicidade de Helena - o que fica claro pela compreensão de Menelau da história -, ocasionada pela vontade divina, e, ao mesmo tempo, sugerir uma espécie de *unificação* de Helena - o que fica claro por sua compreensão, ainda que errônea. O mensageiro, ao ver Helena, tem a impressão de reencontrá-la. Ele não tem consciência de que, a despeito da fala da imagem, a situação dela havia sido dupla durante todo o tempo da guerra (THÉVENET, 2009).¹⁵⁴

Em *Helena*, ver com os próprios olhos [αὐτοψία] é insuficiente para que o reconhecimento se dê (no caso de Menelau). Apenas quando a imagem é colocada em questão - ou seja, quando o mensageiro traz a notícia de que a imagem de Helena deixada em Troia havia desaparecido no éter - Menelau está disposto a reconhecê-la. No limite, o reconhecimento ocorre apenas quando realidade e imagem, de fato, confrontam-se ou quando aquele que deve reconhecer aceita confrontar a imagem a ser reconhecida, a fim de investigar aquilo que nela há de falso e de real. É por isso que, ao invés de falar em unificação, como propõe Lucie Thévenet (2009), talvez fosse mais adequado falar de fluidez entre as duas direções, a real e a aparente, como argumenta Donatella Papi (1987). De fato, para Menelau, a imagem falsa de Helena separa-se nesta cena, finalmente, da Helena de carne e osso, mas, ao mesmo tempo, pela primeira vez, depois de tantos anos de guerra e de errância, as duas partes da história se complementam.

¹⁵³ Texto original: ὦ χαῖρε, Λήδας θυγάτερ· ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα./ ἐγὼ δέ σ' ἄστρον ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς/
ἤγγελλον εἰδὼς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον/ δέμας φοροίης. οὐκ ἔῶ σε κερτομεῖν/ ἡμᾶς τόδ' αὖθις, ὡς ἄδην ἐν
Ἴλίῳ/ πόνους παρεῖχες σῶι πόσει καὶ συμμάχοις.

¹⁵⁴ THÉVENET, Lucie. Métabasis. In: THÉVENET, Lucie. *Le personnage du mythe au théâtre: la question d'identité dans la tragédie grecque*. Paris, Les Belles Lettres, 2009.

A escolha de Eurípides por um reconhecimento que contrapõe a lógica permite, ainda, retomar à cena de reconhecimento protagonizada por Penélope e Odisseu de modo a deformar o modelo épico e, com isso, colocá-lo em xeque, pois desde a chegada de Menelau no Egito, o poeta insiste em *tópoi* bastante conhecidos, como o do náufrago, que evoca, sobretudo para o público do teatro, a imagem de Odisseu chegando à desconhecida Esquéria e encontrando-se com Nausícaa. Nos dois casos, trata-se de encontros em que a aceitação ou a rejeição da identidade dos náufragos numa terra estranha depende da soberana de lá, pois, embora nem Nausícaa (na Esquéria), nem Helena (no Egito), sejam rainhas, do ponto de vista do recém-chegado, elas representam a autoridade absoluta da terra onde desembarcam (KARSAĪ, 2003). Ambas possuem o poder de decidir sobre a sorte do estrangeiro, indicando-lhe o que fazer e influenciando a decisão do soberano de fato (podendo, por isso, em que pese algum exagero da parte de G. Karsai, ser consideradas soberanas da terra). Enfim, no momento do encontro, são elas que podem salvar ou destruir o herói, embora, particularmente no que concerne o reencontro de Menelau e Helena, não apenas a volta do náufrago está em questão, como o retorno da soberana, a quem deseja como mulher o filho de Proteu, que, por isso, a mantém prisioneira. E para seu retorno, diferentemente do que se dá em terras feácias, Helena e Menelau terão que recorrer à violência.

II - *Helena* de 412 a. C.: comédia ou tragédia?

Gilbert Murray (1965) percebe na fortuna crítica de Eurípides a difusão da ideia de que *As Troianas*, peça de 415 a. C., marcaria uma mudança de humor na obra do tragediógrafo. Contudo, como *Helena*, de 412 a. C., poderia endossar essa mudança, se sua personagem principal varia tanto de 415 para 412? Fala-se, a partir de 415, de um período de desespero, pessimismo, amargura. Para o autor, a peça compõe o time de peças euripideanas de “pura fantasia ou romance, em que o poeta parece intencionalmente dar as costas à realidade” (MURRAY, 1965, p. 71).¹⁵⁵ A tragédia

¹⁵⁵ Texto original: *pure fancy or romance, in which the poet seems to turn intentionally away from reality.*

trataria de uma aventura inusitada que se passa no além-mar e tem um final feliz. Com efeito, em seu conhecido texto de 1905, A. W. Verral afirma em relação à *Helena*: “essa história é, em primeiro lugar, muito fantasiosa para ser seriamente concebível, mas, se concebida, intrinsecamente incapaz de gerar qualquer emoção séria” (VERRAL, 1905, p. 45-6).¹⁵⁶ Desse ponto de vista, em oposição a esse grupo (no qual, ao lado de *Helena*, se encontrariam ainda *Ifigênia em Táuris* e *Andrômaca*), haveria as tragédias verdadeiras, próximas à vida, experiências de fato da natureza humana, como *Fenícias*, *Electra*, *Orestes*.¹⁵⁷

O julgamento de G. Murray e de A. Verral não é marginal. Desde Schlegel, numa de suas conferências de 1808, boa parte da crítica concorda com a ideia de que a *Helena* de Eurípides, divertida e cheia de aventuras, tenderia mais à comédia do que, propriamente, à tragédia, sobretudo dada a ausência de dois elementos fundamentais ao julgamento aristotélico na constituição da força trágica de uma peça: a piedade e o terror [καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν] (Aristot. *Poet.*, 9, 1452a).¹⁵⁸ H. Kitto (1961) defende que *Helena* é uma comédia do início ao fim.¹⁵⁹ T. Webster (1967), por sua vez, orienta o leitor a não tomar a peça de forma muito séria, pois Eurípides teria apenas se decidido por levar às últimas consequências a história do *eídolon*.¹⁶⁰

A interpretação da peça, no entanto, variou bastante ao longo da história. O desafio que a peça apresenta (e, em boa medida, a origem das divergências entre os críticos) advém da miscelânea de elementos que dificultam ao leitor estabelecer seu gênero e apreender seu tom: argumentos sérios contra a guerra, discussões políticas e filosóficas dividem o espetáculo com cenas e falas engraçadas. Enxergou-se em *Helena* tanto um drama escapista quanto uma peça essencialmente trágica; enxergou-se nela, ainda, uma mescla de ideias que possibilitaria tanto a apreensão de um texto irônico quanto de um texto cômico. Soma-se a isso a falta de qualquer indicação da Antiguidade

¹⁵⁶ Texto original: *this story is in the first place too fantastic to be seriously supposable, and if it be supposed, is intrinsically incapable of exciting any serious emotion.* VERRAL, A. W. *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes.* Cambridge: Cambridge University Press, 1905.

¹⁵⁷ MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age.* With a new introduction by H. D. F. Kitto. London: Oxford University Press, 1965.

¹⁵⁸ *Aristotelis de arte poetica liber*, Ed. Kassel, R. Oxford: Clarendon Press, 1965, Repr. 1968

¹⁵⁹ KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy.* London: Methuen, 1961.

¹⁶⁰ WEBSTER, T. B. L. *The tragedies of Euripides.* London : Methuen, 1967.

capaz de sugerir o espírito em que a apresentação foi recebida pelo público.

Não obstante ser um texto atípico, *Helena*, justamente a peça que vira ao avesso a personagem de Helena, por quem o sentimento parecia consolidado em Eurípides, só parece poder ser considerada uma peça de pura fantasia, fora da realidade, apartada da experiência real, se a história de Atenas não fizesse diferença para sua interpretação. É de se questionar por que, justamente Eurípides, um poeta cuja antipatia por Helena é notável, reabilita Helena na peça de 412, questionando-a, testando-a, interessando-se pela personagem de fato, numa peça que, sendo representada em 412, não pode deixar de dividir com seu público o horror recente da expedição da Sicília, seus mortos e seus prisioneiros. Definitivamente, como argumenta Henri Grégoire (1973), *Helena* de Eurípides deve ser entendida na atmosfera cinzenta da campanha da Sicília.¹⁶¹ A reabilitação da personagem da lenda homérica por quem o poeta nutre notável hostilidade deve ser pensada, portanto, à luz da relação do poeta com a realidade de Atenas. Desgostoso com a guerra, ele teria enxergado da versão do *eídōlon* de Helena um símbolo do erro, da insensatez que constitui qualquer guerra.

Insensatos de vós quantos na guerra buscais
glória, e nas lanças robustas,
nelas julgando encontrar, em vossa ignorância,
o remédio para os males mortais.
Se é o combate sangrento a decidir, nunca a discórdia
se ausentará das cidades dos homens.
(*Helena*, 1151-7)¹⁶²

II.I - Os anos de 413 e 412 a. C.: a história de Atenas para se pensar *Helena*

No ano de 412 a. C., sob encomenda da *pólis*, justamente Eurípides teria criado uma elegia [γράφων ἐπικήδειον ἐποίησεν] a ser gravada na pedra que homenagearia os mortos da batalha da Sicília em seu funeral público. Segundo Plutarco, o epitáfio faz

¹⁶¹ GRÉGOIRE, Henri. Notice. In: EURIPIDE. *Hélène - Les Phéniciennes*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier. Avec la collaboration de Fernand Chapouthier. Paris, Les Belles Lettres, 1973.

¹⁶² Texto original: ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμοι/ λόγχασι τ' ἀλκαίου δορὸς/ κτᾶσθ', ἀμαθῶς θανάτωι πόνουσι καταλύομενοι./ εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν αἵματος, οὔποτ' ἔρις/ λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις.

referências às vitórias obtidas na batalha pelos atenienses, obnubilando, como um todo, a estrondosa derrota ateniense, e, conseqüentemente, realçando a valentia dos guerreiros: "Estes homens oito vitórias tiraram dos siracusanos, enquanto o julgamento dos deuses era ainda igual para os dois lados" (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, XVII, 4)¹⁶³

O epitáfio para homenagear os mortos de guerra nada tem de novidade; é mesmo o costume ateniense fazê-lo. É também o costume enfatizar sua valentia. Plutarco comenta, após citar o epitáfio, que os atenienses não haviam de fato contado oito vitórias antes que os deuses os tornassem mais fracos, o que significa sugerir que o poeta havia exagerado na valentia e na competência daqueles guerreiros, dos quais a maior parte havia sido morta depois do reconhecimento da derrota. Em outras palavras, dos mortos homenageados pelo epitáfio de Eurípides - àquela altura todos sabiam, tanto o poeta quanto o seu público - uma grande parcela havia morrido enquanto tentava retornar à pátria.

Anos antes, em 416 a. C., o voto da Assembleia ateniense a favor de um ataque contra Siracusa havia colocado fim não apenas ao período de armistício acordado com Esparta, mas, segundo Victor Hanson (2010), também à concepção de guerra determinada por grandes personagens.¹⁶⁴ À medida que progride a Guerra do Peloponeso, a traição, o não cumprimento dos acordos e, conseqüentemente, a destruição e o aniquilamento distanciam-na do modelo hoplítico de guerra. Particularmente, a batalha da Sicília demonstra o quanto a guerra se transforma numa disputa de efetivos e de forças materiais e o quanto ela se estende para além das batalhas propriamente.

Tendo embarcado em 415 a. C. para a Sicília, Atenas vê perder-se uma geração: calcula-se que, nos dois anos que dura o ataque, entre quarenta e cinquenta mil atenienses, aliados e escravos haviam morrido, desaparecido ou se tornado prisioneiros. Após a derrota final na Sicília, quando os atenienses e seus aliados batem em retirada, a atmosfera é da mais completa humilhação, segundo a narrativa de Tucídides. Trata-se de uma massa de quarenta mil homens, ao menos, que avança sobre as rotas em tristes

¹⁶³ Texto original: οἶδε Συρακοσίους ὀκτὼ νίκας ἐκράτησαν/ ἄνδρες, ὅτ' ἦν τὰ θεῶν ἐξ ἴσου ἀμφοτέροις. In: "Plutarchi vitae parallelae, vol. 1.2, 3rd edn.", Ed. Ziegler, K. Leipzig: Teubner, 1964. Utilizou-se também: PLUTARQUE. *Vies parallèles*. Traduction de Anne-Marie Ozanam. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

¹⁶⁴ HANSON, Victor Davis. Chap. 7 - Les chevaux: le désastre de Sicile. *La guerre du Péloponnèse*. Trad. Jean-Pierre Ricard. Paris: Flammarion, 2010.

condições. A imagem é a de uma cidade em fuga, nada pequena, depois de cercada [οὐδὲν γὰρ ἄλλο ἢ πόλει ἐκπεπολιορκημένη ἐφύεσαν ὑποφυγούση, καὶ ταύτη οὐ σμικρᾷ] (TUCÍDIDES, VII, 75). Os hoplitas e os cavaleiros, ao contrário do uso comum, tendo perdido seus valetes, marcham carregando suas armas e suas provisões. Os atenienses partem tendo perdido todas as naus e deixam para atrás não apenas o acampamento, como os cadáveres, ainda insepultos. Feridos e doentes são abandonados. A derrota final, no entanto, por mais arrasadora, não é, para Tucídides, a pior passagem do conflito. Ainda que tenha tido milhares de homens ao mar, a derrota marítima não teria sido o ápice da desventura ateniense. Depois de terem reconhecido a derrota e estarem batendo em retirada por terra, os atenienses defrontam-se com aquela que será a maior dificuldade da batalha de Siracusa: o retorno (VII, 78-85). É que a retirada dos atenienses e aliados não se dá de forma tranquila: eles são perseguidos num território hostil e desconhecido, durante o seco e quente mês de agosto, sem provisões de água e alimentos, vindo a presenciar um novo e ainda maior massacre no oitavo dia do percurso.

Às primeiras horas do dia Nícias saiu com suas tropas; os siracusanos e seus aliados continuaram a atacá-las da mesma maneira, lançando dardos contra elas e fustigando-as com suas lanças por todos os lados. Os atenienses avançaram em direção ao rio Assínaros, em parte por pensarem, premidos como estavam pelos ataques por todos os lados de numerosos cavalerianos e de tropas diversas, que estariam em melhor situação se atravessassem o rio, e em parte por causa de seu cansaço e de sua necessidade de beber água. Chegando ao rio, correram para entrar nele, já sem qualquer preocupação com a ordem, cada um mais ansioso por ser o primeiro a atravessá-lo. Ao mesmo tempo a pressão do inimigo tornava a travessia mais difícil, pois, como os atenienses eram obrigados a mover-se em massa, caíam uns sobre os outros e se pisoteavam; alguns pereceram ali mesmo, traspassados por seus próprios dardos, enquanto outros, embaraçando-se nas correias de suas armas, eram levados pela correnteza. Os siracusanos permaneciam na outra margem do rio, mais íngreme, e lançavam dardos sem parar sobre os atenienses, muitos dos quais bebiam avidamente a água do rio, amontoados em confusão no leito abaulado do mesmo. Alguns peloponésios desciam para a beira do rio, junto à água, e degolavam os soldados, especialmente os que estavam dentro do rio. A água logo se tornou turva, mas mesmo assim era bebida, embora lodosa e tinta de sangue, e muitos deles lutavam para conseguí-la. (TUCÍDIDES, VII, 84)

Tal perseguição (a cena descrita por Tucídides é apenas o momento final da perseguição) resulta num número de mortes enormemente superior ao que ocorrera na batalha final, bem como no aprisionamento de muitos que, feridos e desgastados, não conseguem escapar. Segundo Tucídides, cerca de cinquenta mil homens morrem ou são

capturados na Sicília, sendo aproximadamente doze mil deles atenienses (três mil hoplitas e nove mil marinheiros). As mortes e prisões apenas durante a evacuação dos atenienses e aliados correspondem à metade dessa quantidade. Em outras palavras, quando os derrotados já haviam reconhecido a derrota, e enquanto se retiravam da batalha, lá, às margens do rio Assinaros, rumo à casa, entre sorver a água e voltar à pátria, dezoito mil homens perdem a vida e sete mil são aprisionados. Soma-se a isso a execução de Nícias e Demóstenes, que, então, comandavam as tropas atenienses.

Segundo Plutarco, em *Vida de Nícias* (XXVIII), após Demóstenes e sua tropa terem sido capturados, Nícias propõe um acordo ao lacedemônio Gilipo, a quem preferia aos siracusanos. Nícias pede aos siracusanos, por meio de Gilipo, para deixarem os atenienses partirem da Sicília recebendo alguns reféns como garantia de que os atenienses, assim que chegassem em Atenas, mandariam de lá a soma exigida. Os siracusanos, porém, não dão ouvidos a Nícias e, tomados pela violência e cólera seguem ameaçando, injuriando e atacando a tropa [ἀλλὰ πρὸς ὕβριν καὶ μετ' ὀργῆς ἀπειλοῦντες καὶ λοιδοροῦντες ἔβαλλον] (XXVII), até que a dizimam, em boa medida, na travessia do rio Assinaros, conforme a descrição tucidideana.

O povo ateniense, ainda que acostumado à guerra, a qual chegava então a seu vigésimo ano, não poderia conhecer o desfecho da batalha da Sicília sem perplexidade. Os números e as perdas são muito altos, as cenas muito cruéis e, sobretudo, cerca de metade dos mortos e presos são objeto de seu triste destino quando a derrota já havia sido reconhecida. A batalha da Sicília, sobretudo seus momentos finais, durante a retirada dos derrotados, confirma então a guerra sem lei e sem heróis em oposição à guerra justa, para a qual o massacre de Melos em 416 a. C. teria tido papel fundamental. É certo que a decisão da expedição a Sicília, mesmo tendo havido um pedido de intervenção por parte de Segesta, é uma decisão ateniense, votada em Assembleia, de modo que a derrota na batalha é de responsabilidade dos próprios atenienses. A selvageria no momento da retirada, porém, quaisquer que tenham sido as motivações sicilianas, confirmam o caráter da nova guerra.

Depois do massacre no rio Assinaros, os siracusanos e seus aliados retornam a Siracusa então, não apenas com farto butim de guerra, mas ainda com todos os prisioneiros que podem recolher (cerca de sete mil homens). Esses prisioneiros são

conduzidos para λιθοτομῖαι (TUCÍDIDES, VII, 86): grutas ou pedreiras típicas da Sicília, onde ocorrem novas cenas cruéis. Desse modo, o tratamento dado aos prisioneiros somase, não apenas ao horror da batalha, mas à carnagem ocorrida durante a retirada, fazendo com que a imagem do sofrimento no cativeiro se impregnasse da imagem de uma guerra sórdida:

Os prisioneiros nas pedreiras foram tratados inicialmente com muita dureza pelos siracusanos. Confinados como estavam em grande número num fosso estreito, e sendo o local descoberto, a princípio o sol e o calor sufocante os castigavam; depois as noites outonais eram frias e as mudanças de temperatura causavam doenças. Como se isto não bastasse, por falta de espaço, eles tinham de fazer tudo no mesmo lugar; pior ainda, os cadáveres eram amontoados quando os prisioneiros morriam em consequência dos ferimentos, das mudanças de temperatura ou causas semelhantes, ocasionando um mau cheiro insuportável. Ao mesmo tempo eles eram atormentados pela fome e pela sede, pois durante oito meses os siracusanos deram apenas oito cotilas de água e duas cotilas de alimento por dia a cada um deles; em suma, de todos os males a que podiam estar sujeitos homens naquela situação, nenhum lhes faltou. Eles viveram setenta dias estritamente naquelas condições, até serem vendidos em sua totalidade, exceto os atenienses e os siceliotas e os italiotas que se haviam juntado à expedição. (TUCÍDIDES, VII, 87)

Após o massacre do rio Assinaros, Nícias implora a Gilipo piedade e argumenta que os atenienses haviam se comportado com moderação quando de sua vantagem sobre os lacedemônios, em referência, certamente, à paz que, sobretudo, ele, Nícias, promovera e ao tratamento que os prisioneiros do Peloponeso haviam recebido dos atenienses - fatos de que Gilipo certamente tinha conhecimento. Plutarco afirma que Nícias era tão admirado pelos lacedemônios quanto honrado pelos seus concidadãos e conta também que os gregos diziam que Péricles havia causado a guerra, ao passo que Nícias, opositor à Batalha da Sicília em 416 a. C., soubera cessá-la (*Vida de Alcebíades*, XIV). Embora pareça ter havido uma Assembleia para deliberar sobre o tema, o pedido de Nícias não é respeitado. De acordo com Plutarco (*Vida de Nícias*), que diverge ligeiramente de Tucídides (para quem todos os prisioneiros são levados às *lithotomíai*), os siracusanos decidem que tanto os escravos quanto os aliados dos atenienses seriam vendidos [τῶν δ' Ἀθηναίων τοὺς μὲν οἰκέτας ἀποδόσθαι καὶ τοὺς ἄλλους συμμάχους] (XXVIII), ao passo que os atenienses e apenas seus aliados sicilianos seriam jogados nas *lithotomíai* [αὐτοὺς δὲ καὶ τοὺς ἀπὸ Σικελίας φρουρεῖν ἐμβαλόντας εἰς τὰς λατομίας] (XXVIII), com exceção dos estrategos que seriam mortos [πλὴν τῶν στρατηγῶν, ἐκείνους δ' ἀποκτεῖναι].

Boa parte dos atenienses foram destruídos nas pedreiras por doença ou falta de alimento: para cada dia eles pegavam duas pequenas medidas de comida e uma de água. Não poucos foram vendidos, tendo sido roubados ou tendo fingido serem escravos. Vendiam estes para serem escravos nas casas, marcados com um cavalo na testa: alguns suportavam essa humilhação além da escravidão. (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, XIX)¹⁶⁵

É certo que, para além dos números e das perdas, a batalha da Sicília forneceria à memória coletiva de Atenas imagens duras, bem como infestaria a *pólis* de receio e medo, tendo em vista o que poderia suceder a quaisquer de seus cidadãos futuramente tornados prisioneiros nesse novo formato de guerra. Uma mitologia se cria em Atenas sobre essa geração de guerreiros, alimentando as reflexões sobre a guerra bem como alimentando a nostalgia da guerra nos moldes hoplíticos, em que, ao menos conforme o código, as batalhas acontecem em lugares determinados e cessam, em geral, após algumas horas, quando o vencedor faz-se reconhecer e quando então os corpos mortos e os feridos são recolhidos, sem que haja prisioneiros.

Para Victor Hanson (2010), o erro de Atenas pode ter sido, se não ter votado uma expedição contra Siracusa - que vivia não uma democracia radical como a ateniense, mas tampouco uma oligarquia que justificasse a intervenção -, o erro de ter superestimado o valor da batalha hoplítica, numa guerra que já não respeitava os valores hoplíticos.¹⁶⁶ Nícias e mesmo Alcebíades, cavaleiro experimentado, não haviam calculado o poder da cavalaria siracusana, a inutilidade de seus hoplitas diante dela e o poder de destruição de uma guerra sem valores.

É indiscutível, portanto, que a derrota e a humilhação de 413 a. C. estavam frescas na memória do povo ateniense. A figura do guerreiro que retorna, tendo passado pela prisão cruel, é uma imagem atual e sensível à plateia daquele ano. A batalha da Sicília, por sua grandeza, sua destruição e a forma como os guerreiros atenienses e seus aliados

¹⁶⁵ Texto original: Τῶν δ' Ἀθηναίων οἱ μὲν πλεῖστοι διεφθάρησαν ἐν ταῖς λατομίαις ὑπὸ νόσου καὶ διαίτης πονηρᾶς, εἰς ἡμέραν ἐκάστην κοτύλας δύο κριθῶν λαμβάνοντες καὶ μίαν ὕδατος, οὐκ ὀλίγοι δ' ἐπράθησαν διακλαπέντες ἢ καὶ διαλαθόντες ὡς οἰκέται. καὶ τούτους ὡς οἰκέτας ἐπώλουν στίζοντες ἵππον εἰς τὸ μέτωπον· ἀλλ' ἤσαν οἱ καὶ τοῦτο πρὸς τῷ δουλεῦειν ὑπομένοντες.

¹⁶⁶ Siracusa viveria, ironicamente, com o fim da batalha, quatro anos de democracia radical pela vontade de seu próprio povo, sobretudo pela vontade das camadas populares, que haviam se sentido pouco reconhecidas em 413 a. C.

são tratados, não é uma batalha qualquer: para Tucídides, ela havia sido o evento mais importante da guerra, triunfo glorioso para os vencedores e catástrofe sem precedentes para os vencidos, derrotados por toda parte e de todas as maneiras na ilha. Daqueles que haviam se retirado, “muito poucos depois da guerra voltariam à pátria” [καὶ ὀλίγοι ἀπὸ πολλῶν ἐπ' οἴκου ἀπενόστησαν] (TUCÍDIDES, VII, 87).

Plutarco, como que para reforçar a imagem inédita daquela derrota, informa-nos que os atenienses que haviam ficado em Atenas, durante os dois anos de batalha, se recusaram inicialmente a acreditar em tamanho desastre. A notícia do que havia acontecido na Sicília chega, pela primeira vez, através de um estrangeiro, que, tendo desembarcado no Pireu, resolvera fazer a barba. Na barbearia, pôs-se a falar do desastre, assustando o barbeiro, que decide correr à Ágora, para gritar a toda a *pólis* as notícias que ouvira. O estrangeiro é, então, convocado pelos arcontes a participar de uma Assembleia, onde o povo, obviamente, está presente. Sem poder comprovar e precisar o inacreditável relato, do homem diz-se ser ele mentiroso e agitar a cidade [λογοποιὸς εἶναι καὶ ταραττεῖν τὴν πόλιν]. Ele é torturado, até o momento em que sua história passa a ser confirmada por aqueles que, chegando à Ática, corroboram o narrado (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, XXX).

O caso mostra muito claramente que a derrota no outono de 413 a. C. e os meses que se seguem a ela, durante os quais os atenienses e seus aliados sicilianos perecem nas grutas da Sicília, fabricam uma narrativa inaceitável para quem a escuta pela primeira vez e que provoca nos atenienses a negação da narrativa. Por mais que o estrangeiro não seja caracterizado por Plutarco (e a natureza da dúvida deva-se em boa medida à sua natureza - τὸν ἄγγελον ἄπιστον), seu texto informa que a batalha da Sicília é tão chocante que, ao ouvirem-na, os atenienses recusam-na enquanto história verdadeira [Ἀθηναίοις δέ φασι τὴν συμφορὰν οὐχ ἤκιστα διὰ τὸν ἄγγελον ἄπιστον γενέσθαι] (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, XXX). O fim do ano de 413 e o início do ano de 412 a. C. são marcados, então, por esse trauma: em que a derrota, embora desastrosa, consegue ser menos macabra do que aquilo que a sucede, o impedimento do retorno, com o massacre de dezoito mil guerreiros que já haviam reconhecido a derrota e buscavam regressar à pátria, somado ao aprisionamento de outros sete mil que haviam sobrevivido no rio Assinaros.

Eurípides, ao escolher qual história contar de Helena (por quem nutre uma antipatia já conhecida por suas tragédias anteriores), coloca em cena, utilizando a versão pouco usual do mito e alterando-a, a história de uma prisioneira. Eurípides discute a guerra, a causa da guerra, o significado da guerra e o faz por meio da figura de Helena: uma prisioneira ameaçada pelos maus tratos de um ξένοσ [anfitrião] cruel, o filho do rei Proteu. É verdade que nenhum documento confirma diretamente o ano de 412 a. C. como o ano de apresentação de *Helena*, pois não resistiram ao tempo nem os escólios da peça, nem fragmento algum das didascálias. Apesar disso, a alusão de Aristófanes na comédia das *Tesmofórias* (v. 1060) “ano passado, neste mesmo lugar” [ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταῦτῳ χωρίῳ],¹⁶⁷ Eco havia aparecido na peça *Andrômaca* de Eurípides - bem como o escólio do verso 1012 da mesma peça, que nos informa que *Andrômaca* e *Helena* foram apresentadas no mesmo ano -, permitem tal datação, uma vez que *Tesmofórias* teria sido apresentada em 411 a. C. É possível, portanto, afirmar que a peça *Helena* de Eurípides tenha sido representada sob o efeito do desastre da Sicília, cujas consequências para Atenas são sentidas naquele momento. Para dizer com mais precisão, se a datação da peça de Eurípides é mesmo o ano de 412 a. C., então *Helena* é representada cerca de cinco a seis meses depois da grande derrota de Atenas e seus aliados na Sicília - tal como argumentou-se no capítulo anterior, sobre *Troianas*, não se trata aqui de estipular o momento da composição a favor da relação entre peça e evento, mas de rastrear a recepção do público, a partir de sua realidade.

Ainda assim, curiosamente, para Christian Werner:

[...] o mais importante é que, embora as tragédias gregas tenham caráter profundamente histórico (isto é, embora sejam marcadas por preocupações contemporâneas), a busca de referências diretas é um método que pouco auxilia a esclarecer uma peça, e, na melhor das hipóteses, delimita em demasia sua interpretação. (WERNER, 2004, p. XXXVIII)¹⁶⁸

O comentário de Christian Werner (2004), embora se dirija às peças *Hécuba* e *Troianas* e, não exatamente a *Helena*, parece estar de acordo com uma parte significativa

¹⁶⁷ Aristophane, vol. 4, Ed. Coulon, V., van Daele, M. Paris: Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1967

¹⁶⁸ WERNER, C. (Org.). *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 1. 142 p.

da fortuna crítica de *Helena*. A afirmação, porém, arvora-se num evidente paradoxo: por um lado, as tragédias gregas têm um caráter profundamente histórico e, por outro, a busca de referências diretas é um método que pouco auxilia a esclarecer uma peça, e, na melhor das hipóteses, delimita em demasia sua interpretação.¹⁶⁹ Ora, se um texto tem um caráter profundamente histórico, uma interpretação que não busque entender esse caráter pouco entenderá do texto. Ademais, soma-se a isso, por um lado, a natureza mesma do texto, que é mimética, e, por isso, sempre marcada pela história; e, por outro, a natureza mesma da tragédia, que, particularmente, retoma o mito para representá-lo diante da cidade, modificando-o conforme convém ao poeta e conforme exige a realidade coeva, de tal maneira que a tragédia pode ser entendida, na fórmula perspicaz de Vidal-Naquet (2001), como um “espelho trincado”.¹⁷⁰ Desse ponto de vista, é difícil, imaginando a recepção dos acontecimentos tão recentes pelos atenienses, enxergar em *Helena* uma peça de pura fantasia e final feliz, como argumenta G. Murray (1965) e Varrel (1905), bem como é difícil não suspeitar de que seja exatamente a falta da busca por referências diretas o que delimita em demasia sua interpretação, permitindo parte dos críticos concordar que se trata de uma peça de pura fantasia e de final feliz.

A história de Helena, uma prisioneira, e do impedimento de seu retorno, em Eurípides, nasce com a guerra e rende mais guerra: seu princípio, seu desenvolvimento e seu fim são estruturados pela guerra. A peça é farta de imagens de violência e de versos que, ou criticam o combate, ou narram o sofrimento decorrente dele. A ideia mesma de que os gregos pereceram por uma nuvem e Troia foi destruída por nada (*Helena*, 597) parece aplicável à Guerra do Peloponeso. Há vinte anos, os gregos perdiam os seus, sendo levados, certamente por isso, a questionarem se o motivo para tanto sofrimento não seria fútil, ou mesmo inexistente; se ele, enfim, não seria um εἶδωλον, uma nuvem, um não-ser.

¹⁶⁹ Trata-se, por certo, de outra perspectiva crítica, para a qual o texto é uma unidade plena de sentido em si, que, naturalmente, entra em confronto com a perspectiva ricoeuriana aqui abordada (e explicitada na “Introdução”), para a qual o texto mimetiza o mundo. São formas distintas de enxergar a criação literária e, por isso, ambas têm uma determinada concepção do que seria a tragédia bem como do método mais adequado para analisá-la.

¹⁷⁰ A expressão original é *miroir brisé*. In: VIDAL-NAQUET, Pierre. Le mythe à l'épreuve de la cité. In: VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne* - I. Et *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne* - II. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2001.

Na verdade, para que estavam lutando os gregos? Para nada, diz Eurípides, por um fantasma, um espírito. Em outras palavras, a Guerra do Peloponeso desde 431 estava sendo feita "por nada", "por um nome" (v. 443); e, através de uma hábil sugestão dessa iluminadora alegoria, Eurípides é capaz de expressar a profunda desilusão e a profunda fraqueza decorrentes da guerra, não só de Atenas, mas de toda a Grécia. (DREW, 1930, p. 188).¹⁷¹

Uma última informação ajuda ainda a apreender a profundidade em que poderiam estar implicados entre si a guerra, o retorno, os prisioneiros, Eurípides e sua *Helena* de 412: Plutarco afirma que, apesar de todo o sofrimento na guerra e na prisão, os prisioneiros atenienses de 413 a. C., depois que vendidos como escravos pelos siracusanos, teriam sido tratados com dignidade, uma vez que, para esses, havia sido muito útil saber Eurípides de cor. Mais do que isso: alguns haviam sido salvos por Eurípides, posto que, comparados a todos os gregos de fora [τῶν ἐκτὸς Ἑλλήνων], os sicilianos eram os que mais apreciavam a inspiração [τὴν μοῦσαν] do poeta. Eles sentiam, por isso, grande prazer em aprender os versos de Eurípides e em transmiti-los.

Os que foram salvos e puderam voltar à casa, diz-se, foram agradecer afetuosamente a Eurípides, narrando-lhe uns que, estando escravizados, haviam sido libertos por terem ensinado a seus senhores tudo o que sabiam de seus poemas, e outros, que errantes pela região, depois da batalha, haviam obtido comida e água cantando seus versos. (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, XXIX)¹⁷²

O poeta que versa sobre a guerra e o retorno em *Helena* teria entrado em contato com os guerreiros que lutaram na Sicília e teria ouvido deles seus testemunhos sobre o

¹⁷¹ Texto original: *In fact, what have the Greeks been fighting for? For nothing, says Euripides, but a phantom, a wraith. In other words, the Peloponnesian War from 431 has been all "for nothing", "for a name" (vs. 443); and in the deft suggestion of that light allegory Euripides is able to express the profound disillusionment and war-weariness not only of Athens but of all Greece.* D. DREW enxerga na correspondência uma exatidão surpreendente - da qual, porém, prescinde a correspondência: Menelau lutara dez anos na Guerra de Troia, cujo motivo era, claro, o rapto de Helena ou, ainda, a ira contra a deusa Afrodite (a deusa de Corinto, cidade, por sua vez, responsável pela explosão da guerra). Por mais sete, partira em busca de Helena. Os dez primeiros anos corresponderiam aos dez anos de guerra, de 431 a 421, ou, em outras palavras, até a Paz de Nícias. De acordo com os termos mesmos da Paz de Nícias, de fato, Atenas e Esparta guerreavam por nada, ou apenas por um nome. Os outros sete anos, da soma dos dezesseis anos da busca de Menelau, por sua vez correspondem aos anos de guerra que vão de 419, quando a Paz de Nícias chega ao fim, a 412, quando a peça é encenada. In: DREW, D. L. The Political Purpose in Euripides' *Helena*. *Classical Philology*, Vol. 25, No. 2 (Apr., 1930), p. 187-9.

¹⁷² Texto original: τότε γοῦν φασὶ τῶν σωθέντων οἴκαδε συχνοὺς ἀσπάζεσθαι τε τὸν Εὐριπίδην φιλοφρόνως, καὶ διηγείσθαι τοὺς μὲν ὅτι δουλεύοντες ἀφείθησαν, ἐκδιδάξαντες ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμέμνηντο, τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην τροφῆς καὶ ὕδατος μετελάμβανον τῶν μελῶν ἄσαντες.

evento conforme o registro de Plutarco. Eurípides teria ouvido, portanto, os relatos da guerra daqueles que haviam experimentado a barbárie no rio Assinaros e a prisão nas pedreiras. E o poeta só os teria podido ouvir, porque eles, tendo retomado a liberdade ao recitarem versos de suas peças, foram, ao regressarem à pátria, saudar o poeta em agradecimento.

III - O vocabulário do sofrimento e da guerra em *Helena* e os indícios de como o público recebeu a peça

Em momento algum da peça, a plateia pode se esquecer dos sofrimentos gerados pela guerra [λυγρός, πόνος, τίσις, κακός] (v. 55, 603, 621, 703, 716, 735, 876, 1013, 1448), pois “abundantes penas são as que sofremos no passado” [ἄλις δὲ μόχθων οὐς ἐμοχθοῦμεν πάρος] (v. 1446), “muito sangue e muitas lágrimas” [πολὸν μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον] (v. 365). Nem pode a plateia se esquecer das perdas (v. 39-40, 73-74, 109-10, 195-199, 610, 692-93, 750, 847-49, 969-70), pois “muitas vidas, junto do Escamandro, de suas correntes pereceram” (v. 51-2). A peça não permite que o público se esqueça das perdas durante o retorno dos guerreiros (v. 128, 408-10, 539, 766-71, 1126-36): “podem-se contar os que já não existem e os que, felizes, escaparam aos perigos do mar, para levar às casas os nomes dos mortos” (v. 397-9). Quando Menelau, aliás, diz ter liderado, não como tirano, mas pela vontade dos homens a expedição para Troia, quem da plateia não deve ter se lembrado dos milhares que partiram do Pireu na primavera de 415 a. C. para guerrear na Sicília depois da decisão ter sido tomada de forma democrática em Assembleia no ano anterior à partida? Como a plateia deve ter recebido, senão pensando em suas próprias e tão recentes perdas, tais imagens de guerra? A história da inocente Helena levada ao Egito por Hermes, enquanto gregos e troianos guerreiam por um *eídōlon*, a julgar pelo que diz Aristófanes, havia intrigado e cativado o auditor antigo: “Com que peça, então, eu poderia trazê-lo?/ Eu sei; imitarei a nova *Helena*”

Para Charles Segal (1972),¹⁷⁶ *Helena* adverte sobre o preço alto que se paga quando se escolhe o irreal, a imagem, o *eídōlon*, ou seja, adverte acerca do quanto se paga quando se escolhe a guerra, seja ela ocasionada por um motivo real, seja ocasionada por um motivo aparente. Como observa Donatella Papi (1987),¹⁷⁷ a Helena real e a aparente não se encaixam perfeitamente na Helena inocente e na Helena culpada, e, na verdade, mais se misturam do que se definem. Ao explorar a oposição entre Helena e sua imagem, o poeta estaria formulando ou retomando o mito de uma Helena inocente e um Menelau digno, para trabalhar, debaixo da superfície dessa história feliz, a imprecisão dessas personagens e o flagelo da incontável multidão (PAPI, 1987). Para Françoise Frazier (2007),¹⁷⁸ Eurípides apresenta uma Helena tão inocente quanto culpada. O poeta cria sobre a Helena que não foi a Troia, sobre o negativo da heroína homérica, um jogo vertiginoso de cópia e original. O *eídōlon* implica num jogo de duplicação e de questionamento do real inédito em Eurípides (*Ifigênia em Táuris* pode, com efeito, ser estudada ao lado de *Helena*, dada a semelhança das peças; para H. Grégoire (2007), elas, aliás, seriam peças gêmeas, mas *Ifigênia em Táuris* não enfrenta a relação entre o aparente e o real; é *Helena* a peça que o faz).

A lembrança da Guerra de Troia, que antecede o presente da peça, mas assombra seu desenrolar, ao invés de se opor à batalha contra os egípcios, que fecha a peça, soma-se a ela. Apesar das terríveis imagens da Guerra de Troia, das imagens que estão na lembrança, é por meio da guerra que a peça tem seu fim e sua solução. Se o Coro, no primeiro estásimo, lança seu apelo pacifista (“Insensatos de vós, quantos na guerra buscais/ glória, e nas lanças robustas,/ nelas julgando encontrar, em vossa ignorância,/ o remédio para os males dos mortais”, v. 1151-4), Menelau, depois de ter morrido simbolicamente, tal como prevê o plano de Helena, nasce novamente lutando por sangue. Na peça de Eurípides de 412 a. C., portanto, os gregos, Helena e Menelau, vivem uma

¹⁷⁶ SEGAL, Charles. Les deux mondes d'*Hélène* d'Euripide. *Révue des Études Grecques*, tome 85, fascicule 406-408 (Juillet - décembre, 1972), p. 293-311.

¹⁷⁷ PAPI, Donatella Galeotti. Victors and Sufferers in Euripides' Helen. *The American Journal of Philology*, Vol. 108, No. 1 (Spring, 1987), p. 27-40.

¹⁷⁸ FRAZIER, Françoise. La "nouvelle Hélène". In: EURIPIDE. *Hélène*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

nova Guerra de Troia, uma nova guerra contra os bárbaros egípcios. Nenhuma das duas guerras, contudo, encarna aquela que seria a guerra justa, feita por grandes heróis.

IV - Um herói sem πέπλος e sem κλέος: Menelau no Egito

Como Odisseu, que só depois de passar pela Esquéria pode seguir para Ítaca, Menelau, para retornar de fato da guerra, tem que passar pelo Egito antes de voltar a sua terra. Lá, no reino de Proteu, ele reconhecerá Helena e reconhecerá que lutara dez anos por um fantasma, por uma nuvem. Só então, depois desse duplo reconhecimento, ele poderá passar de um mundo a outro. Como Odisseu, depois da misteriosa travessia no mar, Menelau chega ao Egito sem qualquer marca que lhe permita ser reconhecido, pois, no naufrágio, ele perde exatamente aquilo que poderia caracterizá-lo como nobre e herói: sua vestimenta [πέπλος]. Ao chegar, Menelau tem consciência de quão frágil é sua condição, de quão irreconhecível é aos habitantes da terra estrangeira:

[...] Um homem
de alta condição que cai em desgraça, por falta de hábito
sente mais a queda do que quem há muito suporta o infortúnio.
Mas a necessidade me compele, pois não possuo alimento
nem vestes para envolver o corpo; estas roupas
que trago assemelham-se a destroços de navio.
Os peplos de outrora, as vestes suntuosas,
os ornamentos, arrebatou-mos o mar.
(*Helena*, 417-24)¹⁷⁹

Menelau chega ao Egito maltrapilho, espoliado de toda marca identitária e de toda glória que a guerra havia lhe conferido. À serva, que é a primeira pessoa vista por ele em terra estrangeira, diz: “Ai de mim! Onde está meu glorioso exército?” (*Helena*, 453). Menelau vê contrastarem-se seu passado glorioso de guerreiro e sua carência total. Não é que ele não saiba agir em relação ao naufrágio, ao sofrimento do corpo, à fome, pois o herói sabe lidar com as condições mais adversas; ele comprova-se herói na medida

¹⁷⁹ Texto original: ὅταν δ' ἀνὴρ/ πράξει κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀθηϊαν/ πίπτει κακίῳ τοῦ πάλαι δυσδαίμονος./ χρεία δὲ τεῖρει μ'. οὔτε γὰρ σῆτος πάρα/ οὔτ' ἀμφὶ χρῶτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι/ πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἀπίσχομαι./ πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα/ χλιδᾶς τε πόντος ἦρπασ'.

mesmo em que seu corpo e seus limites são desafiados. O que para Menelau mostra-se difícil, portanto, são as exigências do retorno, uma espécie de etapa na constituição do herói que, não tendo morrido na guerra, será ou não será reconhecido como herói em vida.¹⁸⁰ Menelau vê seu retorno frustrar-se, vê seus companheiros perecerem no naufrágio do qual se safa e, por isso, chega à terra estrangeira sabendo que não é o mesmo que era na guerra: permanece o orgulho “dos prósperos êxitos dos tempos de outrora” (*Helena*, 457),¹⁸¹ mas já não há navio, nem pompa, nem seu valor é reconhecível aos olhos do outro. Ao naufragar, ao perder tudo, ele se enxerga na pele de um ilustre desconhecido, mesmo tendo conquistado fama com a guerra. Enfim, descaracterizado, é que ele vai poder entender que tipo de guerreiro foi em Troia. Menelau, na chegada ao Egito, revela-se orgulhoso de seus feitos na guerra, mas, a despeito disso, consciente dos sofrimentos que causara:

Considero grande feito - e digo-o sem orgulho -
fazer embarcar para Troia tão grande exército,
sem recorrer à força de tirano, mas à dos chefes;
e a juventude da Hélade me seguia de livre vontade.
E podem-me contar os que já não existem
e os que, felizes, escaparam aos perigos do mar,
para levar às casas os nomes dos mortos.
Mas eu, pelas ondas profundas do mar glauco,
ando errante, infortunado, desde o tempo em que em Ílion
destruí as torres; e, *desejoso de regressar à pátria*
[κὰς πάτραν χρήζων μολεῖν],
não se dignam os deuses conceder-me essa graça.
As zonas costeiras, desertas e inospitais, da Líbia,
todas elas já abordei; e, quando me aproximo da terra pátria,
de novo o vento me afasta e nunca se mostra favorável
em soprar nas velas *de modo a levar-me ao país*
[ὥστε μ' ἐς πάτραν μολεῖν].
E agora, infeliz náufrago, perdidos os companheiros,
fui atirado para esta terra; o barco contra os rochedos
estilhaçou-se em grande número de destroços.

¹⁸⁰ Não é a tragédia que decide quem retorna e quem não retorna para a pátria depois da Guerra de Troia. Essas escolhas são escolhas do mito que antecedem a tragédia. O *Ciclo Épico*, a *Ilíada*, a *Odisseia*, já sabem dos heróis que morrem na guerra, dos heróis que morrem no retorno e dos heróis que retornam com vida. Mas o teatro dá seu próprio contorno à relação entre a forma do retorno (ou do impedimento do retorno) e a guerra.

¹⁸¹ Em geral, argumenta-se sobre o valor cômico da cena, em que a serva pergunta ao náufrago por que ele chora, do que ele lamenta, obtendo dele a resposta: “Dos prósperos êxitos dos tempos de outrora” (*Helena*, 457). O que parece ser divertido, se é que é divertido, confronta o orgulho de Menelau à situação adversa.

(*Helena*, 393-410)¹⁸²

Antes de entender que a guerra havia sido feita por uma nuvem, ele insiste em reafirmar tal fama, reconhecendo os males do combate, mas não a inconsistência da causa, tal como diz a Helena: “Convence-me o volume de males sofridos em Troia,/ mas tu não” (*Helena*, 593). Menelau é, por isso, motivo da ironia cruel do poeta, bem como o são todos aqueles que guerrearam a seu lado: eles lutaram por nada. Somente no Egito, depois de feita a guerra, Menelau vai descobrir seu fracasso, ao perceber que sua glória, ao menos ali, no Egito, é inócua: “Famoso é o incêndio de Troia, e fui eu quem o ateou,/ eu, Menelau, de modo algum desconhecido em toda a terra” (*Helena*, 403-4).

IV.I - O Egito de Eurípidés como travessia entre a guerra e a pátria

A passagem de um mundo ao outro, o retorno da personagem do mundo maravilhoso ao mundo real depende do reconhecimento de Menelau. Esse vai-e-vem entre dois mundos aponta para o vai-e-vem entre a ilusão e a verdade, entre o nome e a coisa, a imagem e o ser: o desafio por excelência da peça. De um lado, há o mundo real, representado de forma realista tanto pela guerra de muitos sofrimentos quanto pela pátria; de outro, há o mundo maravilhoso, apresentado de forma pitoresca e fabulosa, em que a magia é possível, os perigos são muitos e as verdades são abaladas. O poeta pergunta-se, por meio da figura mesma de Helena, como reconhecer o que é verdadeiro e o que é falso, como discernir entre um e outro? Ela e Menelau precisarão responder a essas questões, ainda que minimamente, para atravessar o mundo pitoresco e fabuloso e cumprirem o trajeto que liga, finalmente, a guerra à pátria.

¹⁸² Texto original: πλεῖστον γὰρ οἶμαι – καὶ τόδ' οὐ κόμπωι λέγω –/ στράτευμα κόπηι διορίσαι Τροίαν ἔπι,/ τύραννος οὐδὲ πρὸς βίαν στρατηλατῶν,/ ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίας./ καὶ τοὺς μὲν οὐκέτ' ὄντας ἀριθμῆσαι πάρα,/ τοὺς δ' ἐκ θαλάσσης ἀσμένους πεφευγότας,/ νεκρῶν φέροντας ὄνόματ' εἰς οἴκους πάλιν./ ἐγὼ δ' ἐπ' οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἀλός/ τλήμων ἀλώμαι χρόνον ὅσον περ Ἴλιου/ πύργους ἔπερσα, κὰς πάτραν χριζῶν μολεῖν/ οὐκ ἀξιούμαι τοῦδε πρὸς θεῶν τυχεῖν./ Λιβύης δ' ἐρήμους ἀξένους τ' ἐπιδρομάς/ πέπλευκα πάσας· χῶταν ἐγγὺς ὦ πάτρας,/ πάλιν μ' ἀπαθεῖ πνεῦμα κοῦποτ' οὐριον/ ἐσῆλθε λαῖφος ὥστε μ' ἐς πάτραν μολεῖν./ καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλου/ ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε· ναῦς δὲ πρὸς πέτραις/ πολλοὺς ἀριθμοὺς ἄγνυται ναυαγίων.

No drama de Eurípides, Helena tem uma existência dúbia e dupla: ela existe duas vezes, tanto no mundo das aparências quanto no mundo real, e a fronteira entre os dois nem sempre é clara e apreensível. Os guerreiros de Troia acreditaram em sua imagem, acreditaram que sua imagem correspondia a ela mesma. A fim de recuperarem-na, fizeram a guerra, uma guerra real e de consequências reais, sendo a mais real de todas elas a morte. Desde os primeiros versos da peça, o público é informado de que Helena está, enquanto a guerra é feita, no Egito, lugar por excelência onde real e irreal se misturam e que, nesse sentido, evoca claramente a *Odisseia* e a terra de Alcínoo, onde o herói precisa igualmente reconhecer-se e se fazer reconhecido para poder, enfim, retornar à pátria, ao fim da guerra.

Na peça, o Egito corresponde à beleza e à ambiguidade de Helena, tal como revela a descrição que Teucro, antes de Menelau, faz ao chegar lá. Diante da opulência do palácio e da imagem da perdição de Helena, ele diz:

Quem reina sobre esta poderosa morada?
É um palácio que parece digno de Plutão:
reais são as muralhas e bem ameados os aposentos.
Eh, lá!
Ó deuses, que visão tenho eu? Vejo a mais detestada
das mulheres, a imagem assassina que me perdeu
e a tantos aqueus. Os deuses te rejeitem, mulher,
tu que tens a imagem de Helena. E se terra estrangeira
meus pés não pisassem, com este dardo infalível
tu morrerias, por aproveitares a imagem da filha de Zeus.
(*Helena*, 68-77)¹⁸³

Como a Esquéria odisseica, o Egito é exatamente o contrário de Troia: lá se pode guardar intacta a beleza e a fidelidade de Helena, embora, ao lado da imagem mítica e benevolente de Proteu e da virgem Teónoe, que resguardam a hóspede, esteja a do violento Teoclímeneo. No Egito eurípideano, vê-se, ao lado da riqueza, da beleza e da fidelidade, a ameaça constante da violência e da infidelidade. Esse Egito ambíguo de Eurípides é, por certo, um Egito helenizado. As personagens egípcias são gregas de nome, falam grego e seus cultos são gregos também. Teónoe adora os deuses do Olimpo

¹⁸³ Texto original: {ΤΕΥΚΡΟΣ} τίς τῶνδ' ἐρυμῶν δωμάτων ἔχει κράτος;/ Πλούται γὰρ οἶκος ἄξιος προσεικάσαι/ βασιλεία τ' ἀμφιβλήματ' εὐθριγκοί θ' ἔδραι./ ἔα./ ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὄρα/ γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μ' ἀπώλεσεν/ πάντας τ' Ἀχαιοῦς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις/ Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ ἔξηνι/ γαίαι πόδ' εἶχον, τῶιδ' ἂν εὐστόχῳι πτερῶι/ ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης.

e não conhece outros senão eles. O Egito de Eurípides, nesse sentido, deve pouco ao Egito de Heródoto, com quem os gregos aprenderam sobre o Egito de outras épocas (GOOSSENS, 1935).¹⁸⁴ Não obstante helenizado na peça, o Egito representa para o público que lhe assiste a mistura numa mesma imagem da alteridade admirável da civilização antiga, sobre a qual Heródoto nos informa, e da zombaria e do deboche, a despeito de sua história. Teoclímeneo, o rei cruel, filho do generoso Proteu, oferece com sua crueldade uma confirmação evidente do senso comum sobre o Egito, pois sua figura não é uma figura marginal na visão grega sobre os reis egípcios. Contam Heródoto e Diodoro que Proteu, o rei hospitaleiro, é a exceção entre os reis egípcios, via de regra xenófobos e violentos. Conta-se que os soberanos egípcios anteriores a Psammético haviam impossibilitado o acesso dos estrangeiros a sua terra, assassinando ou escravizando aqueles que, apesar da proibição, conseguiam chegar a seu reino. Tal lenda, para Diodoro, teria gerado a fama da xenofobia egípcia (DIODORO, I, 67).¹⁸⁵

A crueldade do rei preserva na peça algo da maneira egípcia aos olhos do público. A regra é mesmo que a hospitalidade ceda à violência arbitrária. Os senhores daquele palácio, informa a serva, a que primeiro avista o náufrago Menelau, não têm relação alguma com os gregos e qualquer que seja o grego que se aproxime, ele morrerá (*Helena*, 439-40), pois Teoclímeneo, o filho de Proteu, é seu pior inimigo [Ἑλλησιν δὲ πολεμιώτατος] (v. 468).

Pois não chegaste em ocasião oportuna. Se o meu senhor
te encontra, a morte será a hospitalidade que te dará.
[θάνατος ξενία σοι γενήσεται]
Eu sou benevolente para os helenos e só amargas
palavras te dirijo, por receio ao meu patrão.
(*Helena*, 479-82)¹⁸⁶

¹⁸⁴ Embora a história do rei Proteu, contada por Heródoto, apareça em Eurípides, ensaiando uma espécie de conciliação entre a tradição poética de Homero e a da história de Heródoto (II, 113-120). Ver: GOOSSENS, Roger. L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide. *Égypte Pharaonique. Chronique* 20, juillet 1935, p. 243-53.

¹⁸⁵ DIODORE DE SICILE. *Bibliothèque Historique*. Texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

¹⁸⁶ Texto original: καιρὸν γὰρ οὐδέν' ἦλθες· ἦν δὲ δεσπότης/ λάβητι σε, θάνατος ξενία σοι γενήσεται./ εὔνοος γὰρ εἰμι' Ἑλλησιν, οὐχ ὅσον πικροῦς/ λόγους ἔδωκα δεσπότην φοβουμένη.

O Egito, segundo o poeta, só tem uma regra para receber seus hóspedes, ao menos os gregos: matá-los. A morte é a hospitalidade que se sabe dar por lá. No entanto, embora seja essa a orientação oficial, nem todos os anfitriões seguem-na à risca. A serva, a primeira a comunicar o risco ao estrangeiro, é a primeira a protegê-lo. Como acontece com Odisseu ao chegar à terra feácia, Menelau, ao deparar-se com a serva e depois com Helena, é um náufrago sem suas vestes de rei, sem proteção, sem saber em que terra pisa, a deparar-se, antes de encontrar os homens da terra, com as mulheres. Com a serva e com Helena, Menelau descobrirá que tipo de anfitrião encontrará, um desconhecedor da hospitalidade: “Foge o mais depressa que poderes e afasta-te desta terra/ Receberás a morte do homem que vive neste palácio” (*Helena*, 780-1), diz Helena a seu esposo. Odisseu, embora de forma menos explícita, corre alguns riscos sendo estrangeiro na Esquéria. Com efeito, a não associação dos feácios com outros povos, sua insularidade,¹⁸⁷ sua não-hospitalidade são sugeridos, por exemplo, quando Nausícaa orientando Odisseu a seguir sozinho em direção ao palácio de Alcínoo, explica o comportamento de seu povo, que poderia maldizê-la, vendo-a acompanhada de um belo e alto estrangeiro [καλός τε μέγας τε ξείνος] (*Odisseia*, VI, 276-7), pois:

Esta população não é muito amiga de estrangeiros,
nem é seu costume dar as boas-vindas a quem chega de longe.
É um povo que confia apenas nas suas rápidas naus velozes,
nas quais atravessa o abismo do mar, por graça do Sacudidor da Terra.
Pois suas naus são rápidas como uma flecha ou um pensamento.
(*Odisseia*, VII, 32-36)

Desses feácios, povo sem vizinhos, sem associação com outros povos, resta porém, não uma inimizade irrestrita aos estrangeiros, que ameaçaria fatalmente o retorno de Odisseu à pátria, como a fala de Nausícaa parece sugerir, mas uma incerteza com relação ao tema, que poderá se desenvolver positivamente para o estrangeiro, de acordo com seu comportamento. Gilbert Rose (1969) argumenta que, ao contrário da opinião comum acerca da boa hospitalidade dos feácios, eles o recebem com suspeita e desconfiança, movendo-se gradualmente em direção à generosa acolhida, de modo que

187 Para a noção de insularidade, tendo em vista que o termo não existe em Homero, mas apenas ilha, *nêsos*, ver: VILLATE, Sylvie. *L'insularité dans la pensée grecque*. (PDF. Introduction.) Presses Univ. Franche-Comté. 1991.

Odisseu ganha a lealdade de um povo que está longe de estar pronto para oferecer ao estrangeiro um paraíso em que hostilidade e receio inexistam.¹⁸⁸

Em *Helena*, igualmente sem ser amigo de estrangeiros, Teoclímeno, diante da chegada de um náufrago (Menelau disfarçado) portador de uma notícia favorável (a morte de Menelau no mar), só age como pedem as regras da boa hospitalidade devido à encenação de luto de Helena e à ideia de que finalmente poderia se casar com ela (tudo saindo conforme os planos arquitetados pela própria Helena). A inimizade declarada aos gregos, assim, cede à boa nova. O estrangeiro é bem tratado: recebe numerosos dons do anfitrião (um touro [ταῦρος], o leite [λέκτρα], armas de bronze [χαλκίλαθ' ὄπλα] e tudo o que a terra dá, seus belos frutos [καὶ τᾶλλ' ὅσα χθὼν καλὰ φέρει βλαστήματα], v. 1258-1265), conta sua história, pode banhar-se e vestir uma túnica nova. No limite, poderá retornar à pátria e, contrariando as expectativas de Teoclímeno, levará o que é seu (além dos dons recebidos, sua mulher, Helena), por meio do que é do senhor (um barco e remadores). Embora ignore que o náufrago grego virá a retornar levando consigo aquela com quem aspirava casar-se, Teoclímeno, como Alcínoo, a princípio assegura-lhe o retorno:

Seja. É do meu interesse manter a minha mulher piedosa.
Entra no palácio e escolhe a oferenda para o morto
[lacuna]
e não te enviarei com as mãos vazias desta terra,
por fazeres uma coisa que lhe agrada. E de mim, por novas
felizes me trazes, obterás, em vez dos farrapos que te cingem,
vestuário e alimentos suficientes que à pátria te permitam
regressar, porque agora te vejo em estado digno de lástima.
(*Helena*, 1278-84)¹⁸⁹

A descrição dos dons sinaliza não apenas a boa e inédita hospitalidade de Teoclímeno - um faraó egípcio dando hospitalidade a um grego - como a fartura e a

¹⁸⁸ A opinião de Gilbert Rose é contrária a uma tradição que identifica, nos feácios, um povo hospitaleiro e, em sua terra, uma espécie de paraíso. Nessa tradição, destacam-se nomes como: Charles Segall, C.H. Whitman, G. Lord e Combella. Ver: ROSE, Gilbert. "The Unfriendly Phaeacians". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 100, (1969), p. 387-406.

¹⁸⁹ Texto original: {Θε.} ἴτω· πρὸς ἡμῶν ἄλοχον εὐσεβῆ τρέφειν./ ἐλθὼν δ' ἐς οἶκους, ἐξελὼν κόσμον νεκρῶν/ < >/ καὶ σ' οὐ κενᾶισι χερσὶ γῆς ἀποστελῶ./ δρᾶσαντα τῆιδε πρὸς χάριν· φήμας δ' ἐμοὶ/ ἐσθλὰς ἐνεγκὼν ἀντὶ τῆς ἀχλαϊνίας/ ἐσθῆτα λίψῃσι σῖτά θ', ὥστε σ' ἐς πάτραν/ ἐλθεῖν, ἐπεὶ νῦν γ' ἀθλίως <σ'> ἔχονθ' ὄρω.

riqueza de sua terra. Numa cena em que diversos elementos evocam a chegada de Odisseu à Esquéria, é improvável pensar que a menção à boa terra do Egito não tenha evocado o farto canteiro de Alcínoo, onde “a pera amadurece sobre outra pera; a maçã sobre outra maçã; cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo” (*Odisseia*, VII, 114-21).

A ilha dos feácios, como propõe Steve Reece (1993),¹⁹⁰ tanto um limiar geográfico quanto psicológico entre dois mundos, é lugar em que o *nóstos* de Odisseu se define na *Odisseia* não por ser seu início, nem tampouco seu fim, mas por torná-lo possível. Ela é tanto o limite entre o mundo real e o mundo fabuloso, como sugere Vidal-Naquet (1970),¹⁹¹ quanto a transição ou o limiar entre duas áreas de experiência bastante diferentes: a guerra de Troia e o reino de Ítaca. É lá que Odisseu compreende que, para retornar de fato à pátria, ele precisa reconhecer seu passado, reconhecendo-se a si mesmo. Para Charles Segal (1994),¹⁹² aliás, o caminho de volta de Odisseu deve ser pensado, não exatamente no sentido do que propõe Vidal-Naquet (1970), como caminho de resgate de sua humanidade, mas, mais especificamente, caminho de volta à mortalidade. É para dar-se conta de ser mortal que Odisseu precisa ouvir e narrar suas experiências de um passado inumano, porque imortal (quer dizer, já imortalizado pelo canto de Demódoco, narrativa anterior àquela que ele próprio profere), “e a avaliação de Odisseu de suas experiências no mundo irreal ocorre exatamente na sombra de seu retorno à realidade: apenas um raiar do sol, ansiosamente esperado, separa esses dois mundos” (SEGAL, 1994, p. 19),¹⁹³ o real, para o qual tenta retornar, do irreal, de onde partirá.

De todos os elementos que aproximam a Esquéria do Egito, o mais forte é, justamente, o reconhecimento enquanto prova a ser vencida para o cumprimento do retorno. Tanto Helena quanto Menelau experimentam essa prova no Egito, para só então estarem aptos a retornar à pátria, transformando ainda mais o Egito numa terra limítrofe

¹⁹⁰ REECE, Steve. *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Michigan Monographs in Classical Antiquity. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.

¹⁹¹ VIDAL-NAQUET, Pierre. Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée*. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. 1970. Vol. 25, p. 1278-1297.

¹⁹² SEGAL, Charles. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

¹⁹³ Texto original: *and Odysseus' review of the totality of his experiences in the unreal world occurs in the very shadow of his return to reality: only one eagerly awaited dawn separates the two worlds.*

entre a experiência da guerra e o retorno, entre dois mundos. No Egito, Menelau e Helena não de reconhecer-se um ao outro, mas, sobretudo, como ocorre com Odisseu, cada um dos dois há de reconhecer-se a si mesmo. Cada um deles reconhecerá seu passado: Menelau há de reconhecer-se como o guerreiro de uma guerra vazia de motivo e Helena como a culpada de uma guerra cujas imagens lhe chegam avassaladoras por meio dos estrangeiros (Menelau, seu servo e Teucro). Pela primeira vez, em dez anos de guerra e sete de errância, Menelau narra os sofrimentos da guerra e se defronta com as questões que a história real de Helena colocam diante de sua experiência mesma na guerra.

Na Esquéria, Odisseu experimenta a miséria, de bens e de fama, para retomá-los, tanto os bens quanto a fama, à medida que conta sua história. No Egito, Menelau experimenta um processo parecido, pois, se ao chegar é um desconhecido, desapossado de seu exército e de sua glória troica, ao partir, ele retoma o exército de companheiros com o qual tomara Ílion, retoma o reconhecimento de sua excelência heroica, mas, sobretudo, a legitimidade da guerra, pois captura Helena, a verdadeira Helena. É exatamente a fim de atualizar a glória troica que perguntam tanto Helena quanto Menelau no combate final: "Onde a vossa glória troiana?" [Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος;] (*Helena*, 1603). Menelau é um herói, portanto, que, como Odisseu, poderá retornar à pátria após atravessar o limiar entre dois mundos, mas, diferentemente do Laertíade¹⁹⁴, Menelau só poderá transitar de um mundo ao outro se fizer a guerra novamente.

IV.II - A nova guerra no Egito: atualização da glória ou desconstrução do herói?

Se o Coro é claro em sua mensagem de que a guerra é inútil e Helena é capaz de imaginar os horrores da guerra (v.38-9, 109, 196-210, 362-74, 383-5), ela, nem por isso, hesita em conclamar o uso da violência para atingir seu objetivo. É Helena quem maquina o plano da batalha no mar, além de ser ela quem prepara Menelau para guerrear vestindo-o [ἐγὼ νιν ἐξήσκησα] e banhando-lhe o corpo [καὶ λουτροῖς χροῖα ἔδωκα].

¹⁹⁴ É certo que para voltar à pátria, Odisseu precisará, de alguma maneira, conquistar de seus anfitriões feácios o consentimento e que esse consentimento, portanto, será o resultado de alguns enfrentamentos indiretos, já que o Laertíade é alvo da desconfiança do povo de Alcínoo, sendo, no limite, insultado por Euríalo (*Od.*, VIII, 140-164). Mas não ocorre na Esquéria nenhum enfrentamento direto que se aproxime do que se dá no Egito na peça de Eurípides.

Helena participa de seu renascimento para o embate contra os egípcios, o qual vai atualizar a Guerra de Troia, dando para a nova guerra um motivo real.

Pois as armas que ele devia lançar ao mar,
seu braço valente empunhando a correia do escudo
e a lança segura na mão direita, ele próprio as leva,
como se cooperasse nas honras a prestar ao morto.
E, oportunamente, para o combate com armas se equipou
para poder, com seu braço, sobre inúmeros bárbaros obter
troféus, quando embarcarmos no madeiro munido de remos.
Dando-lhe peplos em troca de farrapos de naufrago,
eu própria lhe dei as vestes, lhe fiz lavar o corpo,
banho de água fresca do rio que há muito não sentia.
(*Helena*, 1375-84)¹⁹⁵

Tendo o plano de Helena dado certo (a fuga do palácio de Teoclímeno, sob alegação de que apenas prestariam homenagens a Menelau morto e retornariam), após imolar o touro já em alto-mar, o filho de Atreu conclama seus companheiros à batalha final: "Que esperais, ó fina-flor da terra da Hélade,/ para matar, massacrar os bárbaros e do alto do navio/ atirá-los ao mar?" (v. 1593-5). Helena os incita: "Onde a vossa glória troiana?/ Mostrai-a a estes homens bárbaros" (v. 1603-4). Dessa vez, ela está definitivamente ao lado dos gregos contra os inimigos, e nem Helena nem Menelau parecem fazer referência à guerra de Troia de forma ambígua. Ao contrário, a glória de Troia é lembrada de forma orgulhosa, em clara referência ao código heroico (MELTZER, 1994).¹⁹⁶ Menelau diz: "Não desonrarei a glória adquirida em Troia" (v. 845).

A ideia de um sacrifício que permita o retorno não é uma inovação euripideana. Na *Odisseia*, o preço que os feácios pagam por transportarem Odisseu é a petrificação da nau que o leva a Ítaca. Em Heródoto, Menelau, para deixar o Egito, sacrifica duas crianças de lá a fim de fazer os ventos soprarem a seu favor (HERÓDOTO, II, 119). A batalha final em Eurípides transforma o sacrifício em barbárie, atualizando o passado glorioso. Helena não tinha ido a Troia, ela jamais fugira com Páris nem assistira à guerra

¹⁹⁵ Texto original: {Ελ.} ἄ γὰρ καθήσειν ὅπλ' ἔμελλεν εἰς ἄλα,/ ταῦτ' ἐμβαλὼν πόρπακι γενναίαν χέρα/
αὐτὸς κομίζει δόρυ τε δεξιᾷ λαβὼν,/ ὡς τῶι θανόντι χάριτα δὴ συνεκπονῶν./ προύργου δ' ἐς ἀλκίην σῶμ'
ὄπλοις ἠσκίσατο,/ ὡς βαρβάρων τροπαῖα μυρίων χειρὶ/ θήσων, ὅταν κωπήρες ἐσβῶμεν σκάφος./ πέπλους δ'
ἀμείψασ' ἀντὶ ναυφθόρου στολῆς/ ἐγὼ νιν ἐξήσκησα καὶ λουτροῖς χροῶ/ ἔδωκα, χρόνια νίπτρα ποταμίας
δρόσου.

¹⁹⁶ MELTZER, Gary S. Where Is the Glory of Troy? Kleos in Euripides' "Helen". *Classical Antiquity*, Vol. 13, No. 2 (Oct., 1994), p. 234-55.

de dentro da muralha. Isso não significou, ao menos em sua peça, que ela não tenha vivido a guerra nem a ocasionado. Curiosamente, para Anne N. Pippin (1960), o enredo mostraria a violência sendo frustrada e a inocência triunfando, numa análise que se ancora na postura de Teónoe.¹⁹⁷ Não obstante a importância de Teónoe para a execução do plano de Helena, não é possível aceitar que, nessa peça, em que a guerra é a solução, a violência seja frustrada. Nela, fica evidente que uma nova guerra justifica a antiga, mesmo que esta, haja vista a história do *eídōlon*, tenha sido esvaziada de sentido. Helena, ao lado de Menelau, finalmente vive sua guerra dentro do navio. E nessa guerra o horror do massacre não é menor, sendo, tal como fora em Troia, levado a cabo precisamente no mundo bárbaro (BOLLACK, 1997).¹⁹⁸

IV.III - A guerra covarde de Menelau: a ordem é degolar [σφάζειν], assassinar [φονεύειν], atirar às ondas [ρίπτειν ἐς οἶδμα] os bárbaros desarmados

A relação com a guerra e com o retorno não é a mesma para todos na peça. Se para Helena e Menelau é preciso recuperar a glória na guerra, testando sua capacidade de ser atualizada, tendo em vista a guerra que a precede, o Coro, as personagens e a peça enquanto conjunto parecem repetir para Helena a pergunta que ela própria faz à tropa: "onde está a glória de Troia?" [Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος;] (v. 1603). Para alguns, a guerra fora inútil, deplorável, de modo que mesmo a glória de seus maiores guerreiros havia se transformado em glória também inútil e deplorável. Teucro, sem nem mesmo saber da história do *eídōlon* de Helena, é um desses. A guerra, pelo resgate de Helena e pela honra de Menelau, resulta no suicídio do irmão e em seu próprio exílio de Salamina. Ao colaborar na destruição de Ílion, ele mesmo se perde (*Helena*, 106). Teucro fala de si como vítima e não como herói de guerra, ele condena a guerra recusando sua condição heroica (*Helena*, 72-7, 81, 162-3), sem poder distinguir entre os que foram vencedores e

¹⁹⁷ PIPPIN, Anne Newton. Euripides' "Helen": A Comedy of Ideas. *Classical Philology*, Vol. 55, No. 3 (Jul., 1960), p. 151-63.

¹⁹⁸ BOLLACK, Jean et Mayotte. Introduction. In: EURIPIDES. *Hélène*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.

os que foram vencidos: “ao colaborar na sua destruição, eu próprio me perdi” (*Helena*, 106-10).

Eurípides estabelece um evidente contraste entre o destino reservado aos heróis e aos guerreiros anônimos, uma vez que a Guerra de Troia, levada a cabo por um propósito vazio, um *eídōlon*, resulta na morte de milhares de gregos e troianos, “a tal ponto que nem vestígios seguros existem das muralhas” (*Helena*, 103) de Ílion, enquanto para Helena e Menelau os deuses preservam um final feliz, de retorno à pátria. Desde o prólogo, enfim, vê-se o terreno ser preparado para tornar evidente a discrepância entre o herói, que se revela um herói covarde no fim da peça, e o melhor dos melhores da Hélade [θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος]), bem como entre esse herói e a massa, a grande multidão de mortais [ὄχλου βροτῶν πλήθους]:

[...] Os desígnios de Zeus
outra coisa determinaram com os seguintes males:
trouxe a guerra à terra dos helenos
e aos infelizes frígios, para da grande
multidão de mortais aliviar a mãe terra
e para tornar famoso o mais valente herói da Hélade.
(*Helena*, 36-41)¹⁹⁹

Na peça, a guerra continua a ser vista como o caminho para a aquisição da glória heroica e como a solução para os males, a despeito dos versos do Coro: não é à toa que Helena, Menelau e seus companheiros poderão retornar à Hélade. Por outro lado, há uma completa condenação da Guerra de Troia, uma empreitada, no fim das contas, inútil e arrasadora; condenação indicada por Teucro, pelos guerreiros anônimos que vão à guerra sem transformarem-se em heróis, bem como pelo servo-mensageiro, que diz a Menelau: “inúmeras fadigas sofreste em vão” (v. 603); ou ainda, que se pergunta depois de saber o que se passara: “Por uma simples nuvem tantos males suportamos?” (*Helena*, v. 706). Aí, aliás, no encontro do mensageiro com Menelau e, conseqüentemente, com Helena, trata-se, tal como argumenta Kannicht (1969), de nova cena de reconhecimento. Ao reconhecer Helena, o mensageiro reconhece, por conseguinte, a futilidade da guerra e personifica, assim, toda a massa de guerreiros anônimos sobreviventes cujas vidas foram

¹⁹⁹ Texto original : τὰ δ' αὖ Διὸς/ βουλευμάτων' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς-/ πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ/ καὶ Φρυγῆι δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν/ πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα/ γνωτὸν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.

arruinadas pela guerra. A reação do mensageiro, tão diferente da reação de Menelau, diante do reconhecimento ajuda a perceber o contraste entre o sofrimento do herói ignavo, que é recompensado, e o sofrimento da multidão, que, ao contrário, não recebe nenhuma paga.²⁰⁰

Assim se farão as coisas, ó rei. Mas agora vejo como a arte dos adivinhos é falsa e cheia de mentiras.
[Nada há de verdadeiro na chama que arde, nem nas vozes dos seres alados. É ingenuidade pensar que as aves sirvam de ajuda aos mortais.]
Pois Calcas nada disse nem comunicou ao exército, ele que, por uma nuvem, via morrerem os companheiros. Também Heleno o não fez, e a cidade foi destruída em vão.
[Poder-se-á dizer que um deus assim o quis. Que interessa então consultar os oráculos? Aos deuses convém sacrificar, implorando os seus benefícios, e deixarmo-nos de profecias. São pura invenção a servir de isca à existência e ninguém, sem trabalhar, enriqueceu com as chamas dos sacrifícios. A razão e a prudência são a melhor profecia.]
(*Helena*, 744-57)²⁰¹

Também a batalha final põe em xeque a glória dos heróis e a dos inocentes, fazendo sobressair a primeira e apagando, como de costume, a segunda. A ferocidade da batalha vencida por Menelau contra seus inimigos desarmados adequa-se perfeitamente a seu caráter de herói iliádico, da força bruta, bem como serve à ironia do poeta da qual é vítima: Menelau retoma sua glória troica massacrando remadores desarmados. Sua ordem é clara: degolar [σφάζειν], assassinar [φονεύειν], atirar às ondas [ρίπτειν ἐς οἶδμα] os bárbaros [βαρβάρους]. Ele fala como grande guerreiro, herói de grande fama; a ação, porém, nada tem de heroica. Menelau é covarde e a descrição do ato realça sua covardia.

"Que esperais, ó fina-flor da terra da Hélade, para matar, massacrar os bárbaros e do alto do navio atirá-los ao mar?" Aos teus marinheiros, por seu lado, o chefe dos remadores gritou ordem contrária:
"Eia, rápido! Não agarrarás um a ponta de um pau,

²⁰⁰ KANNICHT, R. *Euripides, Helena*. Heidelberg: Winter, 1969.

²⁰¹ Texto original: {Θε.} ἔσται τάδ', ὄναξ, ἀλλά τοι τὰ μάντεων/ ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα./ [οὐδ' ἦν ἄρ' ὑγιᾶς οὐδὲν ἐμπύρου φλογός/ οὐδὲ περωτῶν φθέγματ'· εὐηθεὶς δέ τοι/ τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς.]/ Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶν/ νεφέλης ὑπερθνήσκοντας εἰσορῶν φίλουσ'/ οὐδ' Ἔλενος, ἀλλὰ πόλις ἀνηπάσθη μάτην./ [εἰπίοις ἄν, οὐνεχ' ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο./ τί δῆτα μαντευόμεθα; τοῖς θεοῖσι χρὴ/ θύοντας αἰτεῖν ἀγαθά, μαντείας δ' ἐᾶν-/ βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ἠύρεθι τόδε./ κοῦδεὶς ἐπλούτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὦν-/ γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία.]

pega outro num banco, retira outro ainda o remo do encaixe e sangue não fará jorrar da cabeça destes estrangeiros, nossos inimigos?" Todos se ergueram e, de pé, pegaram com mãos ambas peças do navio, enquanto eles possuíam espada. Do barco manava sangue. E ouvia-se a exortação de Helena, postada à popa: "Onde a vossa glória troiana? Mostrai-a a estes homens bárbaros." Na fúria do combate, uns tombam por terra e levantam-se, veem-se outros que jazem mortos. Menelau, de armas postas, observava os locais onde os companheiros fraquejam e a esse ponto acorria, de espada na mão direita, de tal modo que nos obrigou a deixar a nau e esvaziou os bancos de teus nautas. Dirigindo-se então ao homem do leme, ordenou-lhe que apontasse a proa à Hélade. Içaram a vela, e favoráveis sopraram os ventos. (Helena, 1597-613)²⁰²

A cena é, nas palavras de Verral, intolerável: “seria repulsiva se não fosse tão ridícula” (VERRAL, 1905, p. 54).²⁰³ Como achar ridícula, contudo, uma cena que empreende a guerra como solução para o retorno, quando o Coro já havia avisado: “Insensatos de vós, quantos na guerra buscais/ glória, e nas lanças robustas, [...] o remédio para os males dos mortais”. A peça não estaria colocando em cena a insistência na guerra como caminho para a solução? Eurípides não estaria ali enfatizando a dificuldade de aquiescer ao chamado do Coro? Não haveria, por isso, não uma condenação da guerra em si, mas, mais do que isso, uma sugestão de que guerreiros, como Menelau, e, no limite, os anônimos, não saberiam definir seu destino senão por meio da guerra?

Quantos espectadores não devem ter enxergado na tentativa de Helena e Menelau escaparem do Egito uma relação gritante com todos aqueles que, tornados cativos na batalha da Sicília, buscavam então, em meio à guerra, encontrar uma forma de voltarem à pátria, uma vez que, ainda vivos, estavam retidos em terra estrangeira, sobretudo em Siracusa? Ou quantos ainda não podem ter enxergado na covardia da batalha uma réplica

²⁰² Texto original: Τί μέλλειτ', ὦ γῆς Ἑλλάδος λωτίσματα./ σφάζειν φονεύειν βαρβάρους νεὼς τ' ἄπο/ ῥίπτειν ἐς οἶδμα; ναυβάταις δὲ τοῖσι σοῖς/ βοᾷ κελουστῆς τὴν ἐναντίαν ὄπα· / οὐχ εἶ' ὁ μὲν τις λοῖσθον ἀρείται δόρυ./ ὁ δὲ ζῦγ' ἄξας, ὁ δ' ἀφελῶν σκαλμοῦ πλάτην/ καθαιματώσει κρᾶτα πολεμίων ξένων./ ὄρθοι δ' ἀνήϊζαν πάντες, οἱ μὲν ἐν χεροῖν/ κορμούς ἐχοντες ναυτικούς, οἱ δὲ ξίφη/ φόνωι δὲ ναῦς ἐρρείτο. παρακέλευσμα δ' ἦν/ πρύμνηθεν Ἑλένης· Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος./ δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους. σπουδῆς δ' ὕπο/ ἐπιπτον, οἱ δ' ὠρθοῦντο, τοὺς δὲ κειμένους/ νεκροὺς ἂν εἶδες. Μενέλεως δ' ἔχων ὄπλα./ ὄπηι νοσοῖεν ζῦμμαχοι κατασκοπῶν./ ταῦτη προσῆγε χειρὶ δεξιᾷ ξίφος./ ὥστ' ἐκκολυμῶν ναός, ἠρήμωσε δὲ/ σῶν ναυβατῶν ἐρέτμ'· ἐπ' οἰάκων δὲ βᾶς/ ἄνακτ' ἐς Ἑλλάδ' εἶπεν εὐθύνην δόρυ./ οἱ δ' ἰστὸν ἦραν, οὐρια δ' ἦκον πνοαί·

²⁰³ Texto original: [it] would be repulsive if it were not too silly.

da covardia dos siracusanos contra os atenienses no rio Assinaros? Como Helena e Menelau, que precisavam alcançar o mar, os atenienses e seus aliados precisaram alcançar o curso do rio, mas lá, não como Helena e Menelau (lacedemônios como os inimigos que os perseguiram), e sim como os remadores egípcios, eles são assassinados covardemente. Uns caem sobre os outros e se pisoteiam; alguns perecem ali mesmo, atravessados por seus próprios dardos; outros se prendem nas correias de suas armas, sendo levados pela força do rio; outros ainda são atingidos por flechas peloponésias ou degolados pelos lacedemônios, que se aproveitam da desordem para descer à beira do rio (TUCÍDIDES, VII, 84). Não é, aliás, além da matança, sobre a condição de ser cativa em terra estrangeira, que Helena fala?

Em seguida os deuses me exilaram da terra pátria:
levada para país bárbaro e privada dos amigos,
encontro-me retida como escrava [δούλη καθέστηκ'], eu que era livre,
pois todos os bárbaros são escravos, exceto um só.
(*Helena*, 273-6)²⁰⁴

Quantos, como Helena, ficam retidos como escravos em Siracusa? Quantos, como ela e Menelau, estão exilados da pátria? Ou quantos, como os remadores egípcios, morrem de forma indigna? Quantos deles retornam à pátria? E para quem retorna, vencido, como o servo egípcio que escapa ao massacre, ou vencedor, como Menelau, há alguma glória a ser evocada? Quantos da plateia enxergam nos seus os dramas da guerra dispersos na peça, de um lado e de outro?

Depois da batalha marítima, tem-se, pela intervenção dos Dióscuros, irmãos de Helena, que o resultado da batalha havia sido de acordo com a vontade dos deuses. Eles recordam que o evento resulta num grande número de vítimas inocentes, cujo sofrimento, porém, não interessa ao mundo divino. Do prólogo já se sabe que Zeus provocou a guerra para abater milhares de mortais e fazer de Aquiles o herói aclamado (*Helena*, 38-41). E do epílogo, então, aprendemos que os deuses não odeiam os bem-nascidos [τῶν εὐγενεῖς], mas que os que são feitos para sofrer compõem a massa de comuns mortais [τῶν δ' ἀναριθμῆτων] (*Helena*, 1678-9).

²⁰⁴ Texto original: ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς/ ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητωμένη/ δούλη καθέστηκ' οὗσ' ἐλευθέρων ἄπο-/ τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἑνός.

E quanto a Menelau, que andou errante, junto dos deuses
está determinado que habite a ilha dos Bem-Aventurados.
Pois às pessoas de nobre nascimento não as odeiam as divindades,
e padecem mais os que nascem para fazer número.
(*Helena*, 1676-9)²⁰⁵

V - Eurípides e a nova guerra: as palavras do Coro jogadas ao vento

Helena pode não ser uma tragédia como as outras. Há nela cenas cômicas, cenas irônicas, cenas estranhas. Há, contudo, uma qualidade trágica que perpassa a atmosfera de toda a peça. Nas palavras de C. Segal (1972), *Helena* é trágica na medida em que o poeta não nos deixa esquecer jamais que o abismo está logo diante de nós, sempre aberto e constituinte disso que chamamos realidade. Para Karl Reinhardt (1972), Eurípides apresenta uma evidente crise de sentido no mundo antigo. Sua obra é o lugar da dúvida, da evidência da perda de sentido, da busca de sentido e da ausência de resposta. Essa crise de sentido que caracteriza as peças eurípideanas é, por sua vez, um termômetro da crise mesma que marca o fim do século V em Atenas. Eurípides leva à cena não apenas batalhas como manobras da ilusão, paradoxos da psiquê. A alma humana aparece em sua ambiguidade, em sua fraqueza, em movimento e assustada, porque ela está justamente expatriada do universo dos deuses, universo que até então a submetia.²⁰⁶

Se Eurípides denuncia na paixão amorosa a pior das seduções, ele afirma a existência de instintos heroicos e generosos e até mesmo do amor, mas o amor desinteressado que nos liga ao esposo, ao irmão, ao amigo. Mas, como acontece com seus fundamentos, reais ou desejados, começa-se a vacilar, a moral, tantas vezes evocada, perde-se na zona perigosa da insensatez. E o juiz que se decide sobre os riscos do ateísmo não é outro senão o próprio poeta abandonado pelos deuses. (REINHARDT, 1972, p. 307)²⁰⁷

²⁰⁵ Texto original: καὶ τῷ πλανήτῃ Μενέλεωι θεῶν πάρα/μακάρων κατοικεῖν νῆσόν ἐστι μῶρσιμον·/τοὺς εὐγενεῖς γὰρ οὐ στυγοῦσι δαίμονες,/ τῶν δ' ἀναριθμητῶν μᾶλλον ἴεισιν οἱ πόνοι†.

²⁰⁶ REINHARDT, Karl. La crise du sens chez Euripide (1958). In: REINHARDT, Karl. *Eschyle; Euripide*. Trad. par Emmanuel Martineau. Paris, Gallimard, 1972.

²⁰⁷ Texto em francês: *Si Euripide dénonce dans la passion amoureuse la pire des séductions, il affirme l'existence d'instincts héroïques et généreux et même de l'amour, mais de l'amour désintéressé qui nous attache à l'époux, au frère, à l'ami. Mais comme ses assises, réelles ou souhaitées, ont commencé de chanceler, la morale, si souvent qu'on l'invoque, se perd elle-même dans la zone dangereuse de l'insensé.*

O mundo do qual trata Eurípides, onde reina a vingança e o castigo, não é o mundo da justiça e dos processos, é o mundo da guerra e da crueldade, cujas certezas morais estão abaladas em função da guerra e da peste - em parte, um mundo real na Atenas de 412 a. C., em parte apenas um *eídōlon* (SAÏD, 1978).²⁰⁸ Com os quase vinte anos de guerra contra Esparta e o recente desastre da Sicília, quando as pessoas estão se interrogando sobre a guerra, é ao mito de Helena, o motivo por excelência da guerra, que Eurípides recorre para propor sua reflexão. Com efeito, seu recurso nada tem de inédito. Em torno de 420, Górgias, em seu *Elogio de Helena*, investiga a figura de Helena para explorar os limites do discurso e, contra aqueles que propagavam falsidades [ψευδομένους] sobre a Tindárida, o sofista faz sua defesa.²⁰⁹ Cerca de 20 anos depois, Isócrates, a propósito do que escreve Górgias, responde: “podemos julgar que ela é a causa [Ἑλένην αἰτίαν εἶναι] de nós não termos nos tornado escravos dos bárbaros” (ISÓCRATES, 67)²¹⁰.

A linguagem, o enredo e a forma mesma de *Helena* de Eurípides expressam a tensão existente entre algo que é e algo que parece ser. Todas as personagens sofrem de alguma inapreensão da verdade (todos com exceção de Teónoe, que possui um entendimento e uma visão especiais). O Coro expressa sua ideia de verdade e falsidade, bem como Menelau e seu servo. Helena, mais que todos, sabe manipular as palavras, aproveitar-se da aparência. Ela ensina Menelau a mentir (*Helena*, 1049-84), sendo, de fato, sua habilidade com a imitação e a falsificação apresentada desde muito cedo na tradição, uma vez que, na *Odisseia*, como já citado, a Tindárida imita as vozes das esposas dos guerreiros aqueus a ponto de confundi-los (*Od.*, IV, 277). *Helena* é uma

Et le juge qui prononce sur les dangers de l'athéisme n'est autre que le poète lui-même déserté par les dieux.

²⁰⁸ SAÏD, Suzanne. Euripide ou la critique de la responsabilité mythique. In: SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris: Librairie François Maspero, 1978.

²⁰⁹ GORGIA. *Encomio di Elena*. Testo critico, introduzione, traduzione e note a cura di Francesco Donadi. Roma : L'Erma di Bretschneider, 1982.

²¹⁰ Texto original: δικαίως ἂν καὶ τοῦ μὴ δουλεῦειν ἡμᾶς τοῖς βαρβάροις Ἑλένην αἰτίαν εἶναι νομίζοιμεν. In: ISOCRATE. *Discours*. Tome I. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

peça, enfim, sobre o fingimento, a falsidade, a mentira, o erro, o engano, que guardam, não obstante, intenções e poder.

É certo que nas tragédias de Eurípides, os filhos continuam pagando o preço pelas faltas cometidas pelos pais e os exércitos continuam a pagar o preço pelas faltas e decisões de seus heróis. O poeta sublinha, assim, o castigo coletivo ou a violência da punição que não levam em conta nenhum elemento para além dos fatos e da lei da vingança, afinal, do ponto de vista da peça, nem Helena nem Menelau são considerados culpados pela Guerra de Troia. Eurípides enfatiza, com isso, o sofrimento do inocente (como se vê em *Helena*, não apenas através da protagonista, mas ainda da tropa e de Teucro), bem mais do que o sofrimento do culpado. Ele enfatiza a dureza da justiça divina, seu caráter impetuoso. E o que impressiona em Eurípides, como observa Suzanne Saïd (1978), não é que os inocentes continuem a pagar o preço da falta cometida pelos culpados (como se vê nos atos de violência contra inocentes e contra a cidade), mas que isso seja colocado junto de uma atitude crítica: o Coro euripideano dessa peça de 412 condena a guerra e, no entanto, o caminho que a história toma não é outro senão o de uma nova guerra. É como se o poeta apresentasse em suas peças não a justificativa trágica da guerra, mas sua inevitabilidade trágica.

A estratégia poética de Eurípides parece ter sido recorrer à falsidade, ao falso, ao negativo do mito, que é mito também, para justamente indagar a realidade naquilo em que ela não havia sido indagada por meio das narrativas mais comuns sobre Helena. Eurípides, para falar da guerra, do que a guerra faz, do sofrimento real que a guerra traz aos homens, dos seus homens e não dos seus heróis, vai precisar recorrer não à guerra, mas à mentira da guerra, à sua falsidade. Na peça, vê-se, por isso, o falso como valor, como um construto transformado em caminho narrativo, tal como sintetiza o poeta: “muito do que se diz com clareza vem envolto em mentira” [πόλλ' ἄν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ] (v. 309).

Capítulo III

***Filoctetes* (409 a. C.) de Sófocles:**

saudar o herói-hoplita e unir a *pólis* depois dos Quatrocentos

Formemos na partida *um bloco único!*
(*Filoctetes*, 1469, tradução de Trajano Vieira)²¹¹

I - *Filoctetes* de Sófocles, o vencedor das Grandes Dionísias de 409 a. C.

Filoctetes de Sófocles pergunta à *pólis*: o herói do passado pode coexistir com a cidade, consciente de que é um herói do passado (VIDAL-NAQUET, 2009)?²¹² Depois do Golpe Oligárquico dos Quatrocentos, de 411 a. C. (pelo qual vota o poeta), e do restabelecimento da democracia, com a deteriorada imagem da guerra, a peça de Sófocles renova o mito clamando pela unidade. Encenada e vitoriosa nas Grandes Dionísias de 409 a. C., *Filoctetes* apresenta respostas novas aos dilemas da cidade e às novidades da guerra que se vivia.

Filoctetes é o herói solitário no século de Péricles, no século em que a coletividade busca se firmar e se afirmar enquanto princípio. Ele é, porém, ao mesmo tempo, o herói que deve ser reintegrado vivo à *pólis*. Ao lado dele, Neoptólemo,

²¹¹ Para todas as citações, salvo informação contrária, a tradução da peça de Sófocles para o português utilizada será a de Trajano Vieira. In: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009. Também utilizou-se a tradução para o francês de Paul Mazon, cuja referência é a mesma que a do texto grego consultado e citado, qual seja: *Sophocle, vol. 3*. Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1960, Repr. 1967 (1st edn. rev.).

²¹² Quem faz a pergunta é Pierre Vidal-Naquet, embora o autor se pergunte a respeito de Ajax, um herói que, de forma análoga a *Filoctetes*, mas com um fim diferente, vai enfrentar a mesma dificuldade. In: VIDAL-NAQUET, Pierre. Ajax ou la mort du héros. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce ancienne*. III. Rites de passage et transgressions. Paris: Éditions Points, 2009.

personagem que modifica consideravelmente o mito em Sófocles, transforma-se, à medida que a história se desenvolve, no novo guerreiro aqueu, o qual aprende a reconhecer o valor da *phília* e o valor da unidade, mas que não o faz sem convidar os atenienses espectadores a refletirem sobre os juramentos cívicos e sobre a unidade que tais ritos buscavam consumir.

I.I - *Filoctetes* de Sófocles e seus heróis: a união da *pólis* e as forças que a ameaçam

A solidão e o isolamento dos heróis constituem um grande tema sofocliano e é bem evidente que ao insistir nisso o poeta aproxima seus heróis uns dos outros. Suas histórias, contudo, garantem a individualidade de cada um deles. As fórmulas mesmas do herói ou da heroína intransigentes de Sófocles, que refutam apaixonadamente abrir mão de seus valores e das regras que seguem, variam de personagem para personagem. Isto é, Sófocles cria personagens que, apesar da intransigência em comum, não são previsíveis. Em geral, vê-se um fenômeno dinâmico em que ação e discurso nem sempre coincidem. Odisseu, por exemplo, em *Filoctetes*, ameaça deixar o herói novamente na ilha, contrariando o vaticínio de Heleno. Sua fala pode ser apreendida tanto como ameaça real quanto como apenas um blefe, uma tentativa extrema de forçar Filoctetes a mudar de ideia e seguir para Troia, “mas o ponto importante é que Sófocles cria uma situação - como ocorre na vida real - em que ambas as interpretações são plausíveis” (EASTERLING, 1977, p. 126)²¹³ e assim dá profundidade a suas personagens.

Tal uso da ambiguidade com proveito para a individualidade da personagem também pode ser apreendido na construção da personagem de Neoptólemo na peça *Filoctetes*. Sua atuação, de forma geral, pode ser interpretada de duas formas. Para P. Easterling (1977), quase tudo o que Neoptólemo fala com Filoctetes pode ser apreendido no sentido de enganar Filoctetes bem como de refutar sua própria participação na armadilha orquestrada por Odisseu para conseguir o retorno à guerra do herói,

²¹³ Texto original: *but the important point is that Sophocles creates a situation - as in life - in which both interpretations are plausible.* In: EASTERLING, P. E. Character in Sophocles. In: *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 24, No. 2 (Oct., 1977), p. 121-129.

acompanhado do arco imprescindível à vitória aqueia. Ainda no primeiro diálogo com Filoctetes, o filho de Aquiles atua conforme a recomendação de Odisseu, mas o público não pode deixar de enxergar na fala algo de verdadeiro imiscuído à mentira.

Sou testemunha de que falas só
verdade, pois sofri nas mãos dos pústulas
atridas e do ríspido Odisseu.
(*Filoctetes*, 319-21)²¹⁴

Neoptólemo profere esses três versos, depois da longa narrativa de Filoctetes sobre seu abandono em Lemnos, sua vida de solidão e dor na ilha. O público que assiste à peça no ano de 409 a. C. sabe que, por ser filho de Aquiles, cabe a Neoptólemo refutar o uso do engano, da trapaça e que ele, assim, de alguma forma, compartilha com Filoctetes, mais do que com Odisseu, os valores heroicos pelos quais seu pai havia lutado por preservar. O filho de Aquiles, encarregado de executar o plano de Odisseu, qual seja o de obter o retorno de Filoctetes a Troia, é, no entanto, jovem e vive, então, aquela que seria sua primeira missão na guerra, como defende Bernard Knox (1964),²¹⁵ ou seu rito de passagem, como defende Vidal-Naquet (2009).²¹⁶ Sua filiação, por isso mesmo, não é capaz de apagar a ambiguidade interpretativa que seus versos geram, como de costume fazem as grandes personagens sofocianas, pois, por outro lado, Neoptólemo destaca-se do conjunto trágico de Sófocles justamente por ser o único exemplo em que se observa a transformação de um herói trágico.

Em *Filoctetes*, vê-se, além da transformação da personagem trágica, o modo pelo qual o desenvolvimento do enredo e seu resultado dependem absolutamente da interação entre as personagens com Neoptólemo, sobretudo da influência que Filoctetes e Odisseu

²¹⁴ Texto original: {NE.} Ἐγὼ δὲ καὶ τὸς τοῖσδε μάρτυς ἐν λόγοις, / ὡς εἶσ' ἀληθεῖς οἶδα, συντυχῶν κακῶν / ἀνδρῶν Ἀτρειδῶν τῆς τ' Ὀδυσσεῶς βίας.

²¹⁵ KNOX, Bernard. Chapter 5: Philoctetes. In: KNOX, Bernard. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1964.

²¹⁶ VIDAL-NAQUET, Pierre. Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie. In: VERNANT, Jean-Pierre, Vernant; VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce Ancienne*. III. Rites de passage et transgressions. Paris: Éditions Points, 2009.

exercem sobre ele e um sobre o outro (KIRKWOOD, 1967).²¹⁷ Na peça de 409 a. C., essa interação entre as personagens, a qual também pode ser pensada na perspectiva do embate, do *ágōn*, é levada ao limite. Sófocles põe em cena a divisão da *pólis* ou, mais precisamente, por meio da interação das personagens, põe em cena uma alusão às forças que se opõem no universo interno da *pólis* - Filoctetes de um lado e Odisseu de outro.

Com efeito, dois anos antes da apresentação de 409 a. C., o poder ateniense havia se transformado num “monstro bicéfalo” (JOUANNA, 2007, p. 61),²¹⁸ do qual uma cabeça estava em Atenas, pois os Quatrocentos haviam dissolvido a Assembleia e se esforçavam por anular as instituições democráticas, e a outra em Samos, onde os estrategos democratas faziam a guerra a favor da democracia. Tucídides conta-nos que, após terem se reunido na Assembleia em Colono (e não na Pnyx como era o uso democrático), os Quatrocentos se estabelecem na sala do antigo Conselho e enfrentam, a partir de então, a resistência dos hoplitas organizados no Pireu, além da ameaça das forças que se rebelam em Samos.

No dia seguinte os Quatrocentos, embora muito perturbados, reuniram-se apesar de tudo no recinto do Conselho. Os hoplitas do Pireu, todavia, depois de libertarem Alêxicles, que haviam detido, completaram a demolição da fortificação, foram para o teatro de Diônisos em Muniquia e, pondo as armas no chão, reuniram-se em assembléia; puseram-se em marcha para a cidade, logo após deliberarem e votarem uma moção neste sentido, parando daquela vez no Anácion. Certas pessoas, entretanto, foram encontrá-los lá, mandadas pelos Quatrocentos como seus delegados, e se dirigiram separadamente a cada um deles, argumentando e instando todos os moderados que viam a ficar quietos e ajudá-los a conter os restantes; disseram que divulgariam os nomes dos Cinco Mil, e que entre estes seriam escolhidos em rodízio os Quatrocentos, da forma julgada mais conveniente pelos Cinco Mil; até que estas medidas fossem efetivadas, acrescentaram eles, os hoplitas nada deveriam fazer que pudesse levar a cidade à ruína ou lançá-la nos braços do inimigo. Finalmente, após exortações de muitos a muitos, todo o corpo de hoplitas estava mais calmo que antes, passando a demonstrar preocupação acerca da sobrevivência da própria cidade como um todo. Chegaram a um acordo no sentido de realizar, num dia predeterminado, uma assembléia no santuário de Diônisos visando à reconciliação. (TUCÍDIDES, VIII, 93)

²¹⁷ KIRKWOOD, G. M. Chapter III - Character Portrayal. In: KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1967. E também: CAMPBELL, Lewis. *Sophocles, Plays and Fragments, II*. Oxford, 1881.

²¹⁸ No texto original: *La puissance athénienne était devenue un monstre bicéphale, chaque tête (Samos et Athènes) prenant ses propres décisions* (JOUANNA, 2007, p. 61). In: JOUANNA, Jacques. *Sophocle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2007.

Conforme o cenário descrito por Tucídides, os hoplitas exercem importante papel: por um lado, eles resistem no Pireu, ainda que apresentem um caráter mais conciliatório do que os hoplitas e marinheiros que, noutra parte, precisamente acampados em Samos, resistem de maneira mais exacerbada às mudanças orquestradas pelos Quatrocentos. As duas frentes demonstram a atitude política dos guerreiros, além da conexão profunda do *dêmos* com o regime democrático, embora se saiba que o fim do regime oligárquico dos Quatrocentos se dê mais por meio de uma harmonização entre as forças, diante da ameaça lacedemônica sobre Salamina, do que pela vitória da democracia (TUCÍDIDES, VIII, 68, 4).²¹⁹ As medidas tomadas, a partir de então, não obstante a derrubada oligárquica, misturam, sabiamente para Tucídides, a oligarquia com a democracia.

Na peça de Sófocles, existem duas forças básicas: de um lado, Odisseu; de outro, Filoctetes. Ambas tentam agir sobre uma nova força, que recebe, avalia, refuta e incorpora as influências: Neoptólemo. Seria a mistura dessas forças, ou uma tentativa de harmonizá-las, o que se vê esboçar em *Filoctetes*? O conflito entre as personagens aponta de forma inegável para as inimizades que existem dentro de uma mesma comunidade e que a dividem, enfraquecendo-a. Tal como ocorre na história de Atenas, na tragédia de Sófocles, o elemento externo (a guerra de Troia) suplanta o conflito interno, forçando a unificar as partes, uma vez que, ao fim da peça, Filoctetes e Neoptólemo seguem para a guerra junto com Odisseu, até então o maior inimigo do herói abandonado. Neoptólemo, que busca se formar, estabelece como que uma ponte entre as duas forças já constituídas: entre a intransigência de Filoctetes, consequência de sua fidelidade extrema ao código heroico, e a autoridade de Odisseu, que, ao contrário daquele, sabe abandonar suas convicções para dançar conforme a música. Em *Filoctetes*, Odisseu é, além disso, o homem das palavras, muito mais do que dos feitos. São as palavras que o guiam:

Quando eu era rapazote, eu também tinha
a mão ativa e a língua preguiçosa [*γλῶσσαν μὲν ἀργόν*].
Mais calejado, vejo que é a língua [*τὴν γλῶσσαν*],
e não a ação, o que se imprõe [*ἡγουμένην*] aos homens.

²¹⁹ A fim de conter o avanço lacedemônico em Salamina, os Quatrocentos decidem enviar uma frota ateniense, que, não obstante, sofre uma derrota desastrosa. A derrota propicia a derrocada dos oligarcas atenienses, já que, após o desastre, os atenienses decidem-se reunirem na Pnyx, lugar em que haviam deixado de se reunir depois do golpe, para darem fim o regime golpista.

(*Filoctetes*, 96-9)²²⁰

Com sua habilidade, Odisseu, sabendo que deve enfrentar a hesitação de Neoptólemo (“Me aperta o peito ouvir tua fala; anula-me/ imaginar-me executando-a: não/ fui feito para leviandades [κακῆς]”, v. 86-8), trata de, por meio das palavras, tornar a trapaça mais palatável, a fim de que o filho de Aquiles consinta, conseguindo levá-la a cabo. Para o Laertíade, a vitória vale o sacrifício da virtude e é isso o que tenta ensinar ao jovem filho de Aquiles; a vitória vale tudo (“Nasci com sede de vencer em tudo [Νικῶν γε μέντοι πανταχοῦ χηρῆζων ἔφυν]”, v. 1052). O *philónikos*, este que ama a vitória, é um tipo popular para o público ateniense do séc. V a. C., a julgar pelas ocorrências do termo nos autores coevos. Platão faz várias menções a ele. No *Protágoras* (336), é Alcebíades o *philónikos* [Ἀλκιβιάδης δὲ ἀεὶ φιλόνικός];²²¹ Aristóteles o descreve na *Retórica* (I, 6) [οἷόν οἱ φιλόνικοι εἰ νίκη ἔσται].²²² Tucídides, Isócrates e Xenofonte conhecem-no também. Em *Filoctetes*, Odisseu “tem apenas uma causa; ele representa a vontade e a autoridade do exército” (KIRKWOOD, 1967, p. 145).²²³ Para ele, só a vitória pode dar a glória, e a justiça não é mais importante do que vencer, pois a justiça pode ser feita depois (ou pode, até mesmo ser esquecida, como vai ser ao fim da peça):

Sei bem que fuge ao teu feitio, menino,
falar coisas assim, urdir ardis,
mas como conquistar vitória é doce,
coragem! *Noutra vez, seremos justos!* [δίκαιοι δ' αὖθις ἐκφανόμεθα.]
Cede à impostura por um dia único,
[νῦν δ' εἰς ἀναιδὲς ἡμέρας μέρος βραχὺ]
doa-te a mim, pois há tempo de sobra
para escutares: "Eis um jovem probo!"
(*Filoctetes*, 79-85)²²⁴

²²⁰ Texto original: {ΟΔ.} Ἐσθλοῦ πατρὸς παῖ, καὶ τὸς ὦν νέος ποτὲ/ γλῶσσαν μὲν ἄργον, χεῖρα δ' εἶχον ἐργάτιν·/ νῦν δ' εἰς ἔλεγχον ἐξιὼν ὀρῶ βροτοῖς/ τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ τᾶργα, πάνθ' ἡγουμένην.

²²¹ *Platonis opera*, vol. 3. Ed. Burnet, J. Oxford: Clarendon Press, 1903, Repr. 1968.

²²² *Ars Rhetorica*.. Aristotle. W. D. Ross. Oxford. Clarendon Press. 1959.

²²³ Texto original: *has just a cause; he represents the will and the authority of the army.*

²²⁴ Texto original: Ἐξοῖδα καὶ φύσει σε μὴ πεφυκότα/ τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά·/ ἀλλ' ἡδὺ γάρ τοι κτῆμα τῆς νίκης λαβεῖν·/ τόλμα· δίκαιοι δ' αὖθις ἐκφανόμεθα·/ νῦν δ' εἰς ἀναιδὲς ἡμέρας μέρος βραχὺ/ δὸς μοι σεαυτὸν, κᾶτα τὸν λοιπὸν χρόνον/ κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν.

Odisseu tem ainda outro argumento para convencer Neoptólemo, para além do sabor doce da vitória. O jovem deve pôr em prática o valor da lealdade ao exército, deve estar sempre ao lado dos seus, executando as ações que lhe forem designadas. Por isso, Odisseu faz Neoptólemo sentir o peso de sua responsabilidade: se ele falhar na execução do plano, ele arruinará todo o exército (“Tua discordância/ dizimaria o contingente argivo [εἰ δ' ἐργάση/ μὴ ταῦτα, λύπην πᾶσιν Ἀργείοις βαλεῖς]”, v. 66-7). E, de fato, a lealdade ao exército, é um elemento que pesa na consciência de Neoptólemo. Ele diz: “Reafirmo o compromisso, temo a pecha/ de traidor [Πεμφθείς γε μέντοι σοὶ ξυνεργάτης ὀκνῶ/ προδότης καλεῖσθαι.]” (v.93-4), sublinhando saber o valor de seu compromisso para a comunidade (o que se confirma pelo prefixo da palavra escolhida ξυνεργάτης). Desde o princípio, porém, o Aquileu refuta o dolo, desqualificando-o. Ele pergunta a Odisseu: “Não vês na farsa um golpe que rebaixa?” (v.108), enxergando a desonra [αἰσχρὸν] em se aproveitar do falso [τὸ ψευδῆ λέγειν]. Neoptólemo não parece compartilhar os valores de Odisseu e envergonha-se do que faz (“Enganei um *herói* com truques baixos [Ἀπάταισιν αἰσχροῖς ἄνδρα καὶ δόλοισ ἐλών]”, v. 1228).

Neoptólemo, enfim, ainda que cumpra as ordens de Odisseu, não se identifica com ele. Ao contrário, ele se reconhece em Filoctetes, com quem compartilha a visão que tem do Laertíade. Ao perguntar sobre o pior dos homens que fora a Troia, Filoctetes faz Neoptólemo demonstrar a imagem ruim que tem de Odisseu. É verdade que Odisseu o desobriga de ter pejo para falar dele, pois, de fato, o que importa é o sucesso da ação (“Solta os cachorros contra mim, sem pejo [θέλης καθ' ἡμῶν ἔσχατ' ἐσχάτων κακά.]”, v. 65). Neoptólemo advinha Odisseu na pérfida descrição de Filoctetes, quando este, referindo-se a Tersites, pergunta-lhe:

De fato, e é por isso que eu te indago
que fim levou o tipo infame, exímio
falastrão, se ainda vive ou faleceu.
(*Filoctetes*, 438-40)²²⁵

Ao qualificar Tersites, Filoctetes explora a mesma ambiguidade que Homero, na *Iliada*, havia explorado [γλώσση δὲ δεινοῦ καὶ σοφοῦ]. Detentores de uma língua afiada e

²²⁵ Texto original: {ΦΙ.} Ξυμμαρτυρῶ σοι· καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτό γε/ ἀναξίου μὲν φωτὸς ἐξερήσομαι./ γλώσση δὲ δεινοῦ καὶ σοφοῦ, τί νῦν κυρεῖ.

perspicaz: é assim que tanto Tersites quanto Odisseu são igualmente qualificados no diálogo entre Neoptólemo e Filoctetes. Terríveis na fala, Tersites e Odisseu confundem-se no trecho. De fato, para Neoptólemo, Odisseu representa, além da autoridade do exército, a malícia, a astúcia e a frouxidão moral. Odisseu já havia lhe sugerido que a moral seria uma espécie de máscara passível de ser vestida e tirada conforme a contingência (“Noutra vez, seremos justos!”, v. 82). Não sendo possível vesti-la hoje, não haveria razão para sofrer. Odisseu, como Filoctetes, enxerga a nobreza [γενναῖός] do filho de Aquiles, mas ele sabe que sua virtude não é útil para a execução do plano do qual depende a vitória aqueia na guerra (“tua nobreza [γενναῖός]/ pode pôr a perder o bom desfecho!”, v. 1068-9).

Gordon Kirkwood (1967) vê em Odisseu o símbolo do Estado. Odisseu, nesse sentido, não seria o vilão da história, nem ofereceria ao público a imagem oposta da virtude de Filoctetes, ao menos não o seu contrário numa perspectiva maniqueísta. Odisseu é a força da *pólis*, do princípio coletivo que deve prevalecer sobre a virtude individual. Segundo Bernard Knox (1964), todavia, Filoctetes e Odisseu funcionam, sim, como um par que revela ao público dois tipos ideais de homem e que demanda do próprio público uma sorte de escolha.²²⁶

O Odisseu homérico é, sem sombra de dúvida, um homem de estratagemas e de palavras certas. Diferentemente de Aquiles, ele devota-se à vida, não à morte gloriosa, mas não hesita em arriscá-la para defender a honra: na ilha de Circe, por exemplo, quando Euríloco retorna como único sobrevivente, Odisseu não foge para salvar a própria pele (*Odisseia*, X, 273), conforme um código que segue. O Odisseu sofocliano, em *Ájax*, também tem sua nobreza; uma nobreza distinta da nobreza de Ájax, posto que flexível e maleável às vicissitudes do mundo, mas ainda assim uma nobreza admirável, sendo apenas em função dela que a nobreza de Ájax permanece preservada como memória. O Odisseu sofocliano em *Filoctetes*, por sua vez, a quem só importa a vitória, mais se parece com o Odisseu euripídiano (KNOX, 1964).

²²⁶ KNOX, Bernard. Chapter 5: Philoctetes. In: KNOX, Bernard. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1964.

Em *Filoctetes* de Eurípides, segundo Dion Crisóstomo (52; 59)²²⁷ Odisseu aparece na pele de um homem que, além de extremamente astuto, é urbano, pertence à *pólis*. O estrangeiro anônimo (Odisseu antes de se revelar) anuncia as grandes perdas na guerra a Filoctetes, em particular a morte de Agamêmnon e a desgraça do próprio Laertiade, como que buscando abrir caminho para a aderência do herói solitário à ideia de retornar à guerra (52, 10). O plano de Odisseu, na peça de Eurípides, conforme a apresentação de Dion Crisóstomo, assim, parece ser o de encorajar o retorno de Filoctetes, ganhando sua cumplicidade, a partir da informação de que os dois tinham exatamente os mesmos inimigos e de que tais inimigos estavam mortos. A partir do que se presume ser o prólogo da peça *Filoctetes* de Eurípides, sabe-se, conforme o que ele mesmo diz, que seus aliados consideram-no o melhor e o mais prudente dos aqueus [ὡς ἀρίστου δὴ καὶ σοφωτάτου τῶν Ἑλλήνων]. E ele pergunta-se que tipo de inteligência seria esta, a que faz quem trabalha mais do que os outros ter que dividir com eles a salvação e a vitória [σωτηρίας καὶ νίκης]. É por amor à glória [φιλοτιμίας] que esse Odisseu vai a Lemnos em busca de Filoctetes (DION CRISÓSTOMO, LIX, 1).²²⁸

O Laertiade de Eurípides, na peça em questão, é, para Dion Crisóstomo, um patife. O Odisseu de Sófocles, por sua vez, estaria a meio caminho, entre o herói nobre e simples de Ésquilo, que preserva as qualidades dos heróis de outros tempos, e o herói velhaco e sem escrúpulos de Eurípides (LII, 15). O Laertiade sofocliano teria dignidade, nobreza, e seria mais gentil e mais franco do que seu homólogo euripideano (LII, 16).

Diferentemente do que pensou Dion Crisóstomo, para Douglas Olson (1991), o Odisseu sofocliano seria aquele que cede à patifaria, revelando-se “um canalha completo, um depravado amoral do início ao fim” (OLSON, 1991, p. 282).²²⁹ Sófocles, e não Eurípides, teria transformado a história de Filoctetes na história da vileza moral de Odisseu, em que ele denunciaria, por meio da sua própria degradação, a degradação do

²²⁷ Antes de Sófocles, tanto Ésquilo quanto Eurípides apresentaram, cada um, sua peça *Filoctetes*, das quais não nos restam mais do que alguns fragmentos e os comentários de Dion Crisóstomo. Ver: DIO CHRYSOSTOM. *Discourses* - IV (in five volumes). Transl. H. Lamar Crosby. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

²²⁸ “Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia, vols. 1–2, 2nd edn.”, Ed. von Arnim, J. Berlin: Weidmann, 1:1893; 2:1896, Repr. 1962.

²²⁹ Texto original: a *complete scoundrel, amoral reprobate from start to finish*. In: OLSON, Douglas. Politics and the Lost Euripidean Philoctetes. In: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 60, No. 2 (Apr. - Jun., 1991), p. 269-83.

homem político, afinal: “do começo ao fim, ele é sem dúvida o vilão, embora as opiniões possam variar sobre o grau de sua vilania; cada etapa na peça revela uma nova depravação em seu caráter” (STANFORD, 1954, p. 107).²³⁰ Nesse sentido, o Odisseu da peça *Filoctetes* de Sófocles, merece, segundo B. Knox (1964), os títulos que recebe injustamente em *Ájax*: filho de Sísifo, o enganador, o trapaceiro arquetípico. Também para Knox, ele não respeita, sequer minimamente, o código heroico; nenhum princípio guia sua conduta, a não ser o desejo de vitória, para o qual se volta com todos os seus esforços. Esse Odisseu sofocliano de *Filoctetes* é *alguém que faz de tudo* [πανούργος] no sentido extremo: ele aceita fazer qualquer coisa para obter a vitória, não há valor que o impeça. Ele é aquele que não se permite afetar pela fúria nem se deixa guiar pela força do corpo; é o homem cuja inteligência e astúcia controlam as ações. O Odisseu sofocliano de *Filoctetes*, é, assim, para boa parte da crítica, um tipo totalmente degenerado do homérico.

Muito teria a refutar, se o tempo
 não premissa; por isso sintetizo:
eu danço - um camaleão - conforme a música.
 [Οὐ γὰρ τοιούτων δεῖ, τοιοῦτός εἰμ' ἐγώ·]
 Num teste por alguém correto e bom,
 não há quem me anteceda em escrúpulo,
Nasci com sede de vencer em tudo
 [Νικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζων ἔφην]
 (*Filoctetes*, 1047-1052, tradução de Trajano Vieira)²³¹

Longe de ser um tipo egoísta, Odisseu poderia, contudo, ser visto pela plateia que assistia à peça, em 409 a. C, como o democrata radical que pensa no grupo e que não hesita em fazer pagar o preço que precisa ser pago para o benefício do grupo (na história em questão, os guerreiros em Troia). Para Winnington-Ingram (1980),²³² cuja leitura discorda da análise de B. Knox e D. Olson, Odisseu representa esse homem político, um

²³⁰ Texto original: *from beginning to end he is undoubtedly the villain, though opinions may vary about the degree of his villainy. Each development in the play reveals a fresh depravity in his character.* In: STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

²³¹ Texto original: {ΟΔ.} Πόλλ' ἂν λέγειν ἔχομι πρὸς τὰ τοῦδ' ἔπη./ εἴ μοι παρείκοι· νῦν δ' ἐνὸς κρατῶ λόγου./ Οὐ γὰρ τοιούτων δεῖ, τοιοῦτός εἰμ' ἐγώ· / χῶπου δίκαιων κάγαθῶν ἀνδρῶν κρίσις./ οὐκ ἂν λάβοις μου μᾶλλον οὐδέν' εὐσεβῆ./ Νικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζων ἔφην.

²³² WINNINGTON-INGRAM, R. P. Chapter 12. "Philoctetes". In: WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles: an interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

tipo bastante reconhecível para o público. Ele está chefiando a missão em Lemnos como o enviado responsável pelo exército aqueu, que representa o exército, seus líderes e, portanto, a *pólis*. Odisseu se reconhece como uma peça que integra o exército (“O contingente [Ξύμμας]; entre eles, eu [ἐν δὲ τοῖς ἐγώ]”, v. 1243). Na peça de Sófocles, ele também pode ser interpretado como um homem prudente, que não titubeia com relação aos propósitos de sua ação e que reconhece nela seu pertencimento à coletividade, sabendo que não cumprir a missão é se colocar contra o exército, contra a *pólis*. Diferentemente de Neoptólemo, a quem faz a pergunta, Odisseu não parece imaginar-se capaz de abandonar ou refutar um desígnio do grupo que integra: “Não temes [οὐ φοβῆ - φοβέω] o confronto com o exército?” (v. 1250).

Seria de se pensar que, do ponto de vista democrático, de fato, esse Odisseu, tal como o descreve Winnington-Ingram, seria o ideal, o escolhido pelo público. Nele, versatilidade, adaptação (qualidade fundamental do ateniense, como elogia Péricles na “Oração Fúnebre” de Tucídides), habilidade diplomática, curiosidade intelectual combinam-se a fim de aproximá-lo da vitória. Do ponto de vista aristocrático, porém, os heróis da força são preferíveis ao herói das palavras, tanto mais se for este um Odisseu antes afeito ao dolo e às mentiras do que à ação impetuosa, como o Odisseu homérico. É a escolha que se vê em Píndaro: Ajax, e não Odisseu, é “o mais valente, depois de Aquiles” [ὄν κράτιστον Ἀχιλῆος ἄτερ] (PÍNDARO, *Nemeias*, VII, 26).²³³ Diferentemente da escolha da *pólis*, do ponto de vista aristocrático, a preferência entre os dois heróis que se apresentam na peça de Sófocles (Odisseu e Filoctetes) recai, sem sombra de dúvida, sobre o herói da força: Filoctetes, aquele que confirma, indiretamente, o tipo heroico de Aquiles. Sófocles, portanto, participa do debate sobre o maior dos dois grandes heróis, do qual também participam poetas e sofistas, continuando a disputa que se vê iniciar desde a *Iliada* e a *Odisseia*. A escolha do poeta, no entanto, não parece, de forma alguma, ingênua a ponto de identificar num dos heróis o caminho admirável e no outro o caminho perverso. Sua escolha sugere uma problematização das forças que então atuam sobre a

²³³ Para o texto grego: *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1, 5th edn., Ed. Maehler, H. (post B. Snell) Leipzig: Teubner, 1971. Tradução consultada: PINDARE, Tome III. *Néméennes*. Texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris, Les Belles Lettres, 1967.

pólis e que, embora reunidas após o golpe dos Quatrocentos, não consolidam, senão artificialmente,²³⁴ essa união.

II - O código heroico e a (in)decisão de Neoptólemo

A construção da escolha de Neoptólemo entre os dois tipos de herói e as dificuldades que atravessam o caminho dessa escolha parecem ser demonstradas pela evolução mesma de sua transformação, já que ele próprio precisa escolher entre dois códigos e dois heróis para poder, enfim, experimentar a guerra, qualquer que seja ela - a guerra interna, aquela que divide a *pólis*, em que Odisseu está de um lado e Filoctetes de outro, ou a guerra externa, cuja vitória pelo exército aqueu só pode ser assegurada pelas flechas do arco de Filoctetes. Odisseu e Filoctetes (que evoca Aquiles, uma referência constante na peça) apresentam dois paradigmas ao jovem Neoptólemo. Sua decisão em concordar ou não com o plano de Odisseu de resgate da arma de Filoctetes revela uma escolha ética da mesma forma que delineia sua relação com o código heroico ao qual servem heróis como Ajax, Filoctetes e também Aquiles. Concordando com o plano de Odisseu, Neoptólemo ajudaria o Laertiáde a levar aos aqueus que guerreiam em Troia (e também a si próprio) a salvação e o prazer da vitória (v. 81; 109). Em Troia, segundo a tradição, Neoptólemo mataria Príamo e ainda tomaria Andrômaca, a esposa do morto Heitor, para si.²³⁵ Aparentemente, cumprindo seu papel no plano, Neoptólemo estaria

²³⁴ Adiante, o estudo busca discutir a ideia de que a vitória democrática sobre os Quatrocentos busca, a partir de 411 a. C., afirmar-se filiando-se ao passado democrático da *pólis* e apagando as marcas do golpe dos Quatrocentos. Não obstante, a tragédia é uma das frentes que nos permite apreender não apenas a vontade política do momento mas a fragilidade dessas medidas democráticas.

²³⁵ Segundo o resumo de Proclo do *Saque de Ílion* [Τοῦ αὐτοῦ περὶ Ἰλίου πέρσιδος] (255-270). Para a tradução dos resumos de Proclo em português: PROCLO. *A Crestomatia de Proclo*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. 155f. Dissertação de Ícaro Gatti (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012. Também utiliza-se: PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003. Para o texto grego: PROCLUS, *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

ajudando os amigos e “ajudar os amigos [τούς μὲν φίλους εὐποιεῖν]” é parte estruturante do código heroico (BLUNDELL, 1989).²³⁶

II.I - Por uma breve genealogia do código heroico: "aos amigos fazer o bem, aos inimigos o mal"

A tragédia retoma o código heroico [τούς μὲν φίλους εὐποιεῖν καί ἐκθρούς κακῶς], como se quisesse colocá-lo à prova: examina sua história para enxergar a que ponto ele pode chegar. Enraizado na épica, esse código ajuda a entender o que levam os heróis homéricos a regozijarem-se sobre suas vítimas. A morte em batalha é o pagamento pelas mortes provocadas. Nesse sentido, o que sofre não merece piedade, posto que ele tem no sofrimento o preço justo a pagar. Tal como acontece com os heróis épicos, apenas um princípio guia a conduta do Filoctetes sofocliano, e é por sua fidelidade a ele que o herói o repete: “aos amigos fazer o bem, aos inimigos o mal”.

Mesmo Odisseu, herói que em Sófocles se destaca por ser um herói flexível, adaptável aos novos tempos, compatível com o que a *pólis* espera de um herói, confirma o pensamento na *Odisseia*, quando na Esquéria, por exemplo, diz a Nausícaa:

"Essa coisa excelente! Pois nada há de melhor ou mais valioso do que quando, sintonizados nos seus pensamentos numa casa habitam um homem e uma mulher. Inveja causam aos inimigos E alegrias a quem os estima. [...]"
(*Odisseia*, VI, 182-5, tradução de Frederico Lourenço)

A felicidade de um casal provoca, segundo Odisseu, aos inimigos muitas dores [πόλλ' ἄλγεια], aos amigos, alegrias [χάρματα].²³⁷

Na genealogia desse código, um fragmento de Arquíloco sugere sua presença no século VII. Nele o poeta afirma “sei algo grande [ἔν δ' ἐπίσταμαι μέγα]: ao que mal me faz [τὸν κακῶς <μ'> ἔρδοντα], devolver terríveis males [δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς]

²³⁶ BLUNDELL, Mary Whitlock. *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

²³⁷ *Homeri Odyssea*, Ed. von der Mühlh, P. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.

(ARQUÍLOCO, *Fr. 126*)²³⁸.” Píndaro confirma a tradição (*Nemeias*, VIII, 35-45).²³⁹ E, se o código tem, senão seu início na épica, o que seria pouco provável, ao menos tem a partir dela seus registros, os quais, tais como em Arquíloco e em Píndaro, apontam para um afluxo que desagua no século V, de modo que mesmo na *pólis* democrática tal pensamento orientará, embora não sem conflito, a conduta cidadã (BLUNDELL, 1989). Conforme o código, o que quer que aconteça com o homem odiado gera no homem que odeia o sentimento contrário: o sucesso do inimigo é doloroso para ele, bem como a queda do inimigo lhe gera prazer.

No século V, o pensamento parece, aliás, conservar um teor banal. O discurso de Gilipo às tropas espartanas e siracusanas apela, de fato, ao senso comum: a vingança contra os inimigos, como diz o provérbio [τὸ λεγόμενόν], é o mais doce dos prazeres (TUCÍDIDES, VII, 68). Tucídides, ademais, parece aceitá-lo. Para citar apenas outra passagem, contra a morte dos prisioneiros espartanos pelos atenienses, que jogaram em seguida os cadáveres em desfiladeiros, o historiador justifica o ato pelo princípio: é justo prejudicar o inimigo, utilizando o método mesmo dele (TUCÍDIDES, II, 67). Heródoto, antes dele, também testemunha o código nas histórias que conhece. Para citar apenas uma passagem, mas bastante significativa, o historiador conta como um inimigo será prejudicado por aquele que outrora prejudicara. Hermôtimos, para executar a vingança contra aquele que lhe tornara eunuco, sendo bárbaro, assevera a regra - como de costume em Heródoto, a diferença do costume estrangeiro sendo realçada por meio do código comum:

De todos os homens que conhecemos esse Hermôtimos foi o autor da vingança mais cruel em face de uma injúria sofrida. Aprisionado pelos inimigos e posto à venda quando jovem, ele fora comprado por um certo Paniônios de Quios, que havia escolhido como meio de vida os lucros da mais nefanda de todas as profissões: após comprar rapazes de boa aparência ele os castrava e levava a Sárdis ou a Éfesos para vendê-los a um preço elevado (entre os bárbaros os eunucos são realmente mais valiosos que os outros escravos, em face da confiança total que merecem). Então Paniônios, que ganhava assim a sua vida, tinha castrado muitos rapazes, e entre eles o mencionado pouco acima. Hermôtimos, que não tinha sido infeliz em tudo, havia chegado de Sárdis para

²³⁸ *Iambi et elegi Graeci*. Vol. 1, Ed. West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1971.

²³⁹ *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1, 5th edn., Ed. Maehler, H. (post B. Snell). Leipzig: Teubner, 1971.

ser entregue ao Rei entre outros presentes; passado algum tempo ele se tornou o eunuco preferido por Xerxes entre todos os seus.

Ora, enquanto o Rei estava em Sárdis preparando-se para levar as forças persas contra Atenas, Hermôtimos foi mandado em uma missão a certo lugar da Mísia, habitado por quianos e chamado Atarneus, e lá encontrou Paniônios. [...] Depois de apostrofá-lo, Hermôtimos mandou avançarem os filhos de Paniônios e obrigou-o a castrar os próprios filhos, que eram quatro; cedendo à compulsão, Paniônios obedeceu, e depois de castrados seus filhos foram também constringidos a castrá-lo. Assim Paniônios foi colhido pelo castigo e Hermôtimos vingou-se. (HERÓDOTO, VIII, 105-106)²⁴⁰

Xenofonte também sabe dar sua contribuição. Num diálogo entre Sócrates e Critóbulo, o primeiro fala sobre a amizade e a inimizade, seguindo a mesma regra. Sócrates diz a Critóbulo serem os homens naturalmente inclinados à amizade [φύσει γὰρ ἔχουσιν οἱ ἄνθρωποι τὰ μὲν φιλικά]. Apiedam-se, colaboram entre si, ficam gratos uns para com os outros. Entretanto, eles são também dados à inimizade [τὰ δὲ πολεμικά]: ao considerarem as mesmas coisas belas e agradáveis, competem entre si, e, ao divergirem de opinião, entram em conflito. Sua inimizade nasce também da vingança e do ódio [πολεμικὸν δὲ καὶ ἔρις καὶ ὀργή] (XENOFONTE, *Memorabilia*, II, 6, 21).²⁴¹

Na tragédia, em geral, não apenas em Sófocles, o código é levado à cena. Em Eurípidés, para citar apenas passagens rápidas:

Porque que é normal homem nobre fazer justiça e fazer sempre o mal pros que são maus, de qualquer jeito!
(EURÍPIDES, *Hécuba*, 844-5)

Que tudo dê certo! Por que isso é igual para todos, para cada um e para cidade: que quem é ruim sofra algo ruim; e quem é bom, seja feliz!
(EURÍPIDES, *Hécuba*, 905)

Mas eu não tenho que me divertir? Se me vinguei!
(EURÍPIDES, *Hécuba*, 1258)²⁴²

²⁴⁰ HERÓDOTO. *História*. Tradução do grego, Introdução e Nots de Mário da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília, 1985. Utilizou-se também: HÉRODOTE. *Histoire d'Hérodote*. Trad. du grec par Larcher; avec des notes de Bochar, Wesseling, Scaliger. Paris: Charpentier, 1850. (Pour le texte grec: ed. A. D. Godley. Cambridge 1920). E também: HÉRODOTE. *L'Enquête*. Édition d'Andrée Barguet. Paris: Gallimard, 1990.

²⁴¹ *Xenophon's opera omnia*, vol. 2, 2nd edn., Ed. Marchant, E.C. Oxford: Clarendon Press, 1921, Repr. 1971. Ver também: XÉNOPHON. *Mémorables*. Texte établi par Michele Bandini. Traduit et annoté par Louis-André Dorion. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

²⁴² As três passagens de Hécuba correspondem à tradução de Andreza Caetano. In: MOREIRA, Andreza Sara Caetano de Avelar. *Hécuba, De Eurípidés: Uma Perspectiva De Tradução*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Programa de Pós Graduação

O século V, nesse sentido, mostra aceitar o código, portador de uma concepção própria de justiça, mas outros registros coevos não deixam, por outro lado, de revelar possíveis exceções e até mesmo de questioná-lo. De fato, a possibilidade de não seguir a orientação de prejudicar o inimigo em função da regra da hospitalidade parece apresentar-se tão antiga quanto o próprio código. Na *Ilíada*, tem-se um exemplo em meio à guerra: Glauco reconhece-se anfitrião e hóspede [ξένοϛ] vendo em Diomedes, do campo inimigo, ξένοϛ também, e Diomedes reconhece-se ξένοϛ vendo em Glauco ξένοϛ também (*Ilíada*, VI, 119-236). Na *Odisseia*, os exemplos são ainda mais numerosos. Na história ateniense, vê-se um caso similar: Péricles teria poupado um dos inimigos de Atenas, em função também da relação de ξενία estabelecida noutra época. O filho de Xantipo, vendo a invasão inimiga aproximar-se da Ática, suspeitou que Arquidamos, a quem antigos laços de hospitalidade o uniam, poderia poupar suas terras. Hóspede e inimigo ao mesmo tempo, mesmo que Arquidamos não devastasse suas terras e sua casa como as dos outros seriam devastadas, ele as abandonaria de qualquer modo (TUCÍDIDES, II, 13).

O código heroico anuncia, por sua natureza mesma, atritos com a *pólis*. A multiplicação de laços, gerada pelas amizades e pelas inimizades, leva à proliferação de lealdades, e esse quadro de lealdades guarda grandes chances de entrar em conflito com determinações que não olham para as relações pessoais, mas para a cidade como um todo, como um corpo só.

II.II - O filho de Aquiles quer servir ao código heroico

Na peça de 409 a. C., é Filoctetes quem, em primeiro lugar, indica ter sido seu abandono na ilha uma grave violação do código heroico. Ele percebe, ainda, haver entre Odisseu e os Atridas uma tentativa de se eximirem da responsabilidade, culpando-se uns aos outros, como diz a Odisseu: “tu culpando a dupla e vice-versa” (v. 1026-8), de quem

ouve ter agido sob ordens (“Executei as ordens/ dos líderes helenos” [ταχθεῖς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὑπο], v. 6-7). Odisseu tenta justificar o abandono do amigo apelando à piedade; segundo o Laertíade, o choro de dor de Filoctetes interferia então nos sacrifícios, impedindo sua realização. Mas Filoctetes sabe que a justificativa é falsa, uma vez que ela não impedira o retorno de seus inimigos no momento em que sua presença (ou de seu arco) na guerra havia-se mostrado inadiável.

Na peça de 409 a. C., Odisseu parece mostrar-se liberto do código heroico que rege a atitude de Filoctetes. Ele não dá mostras de querer fazer o bem aos amigos [τοὺς φίλους δεῖ εὐποιεῖν]. Odisseu preocupa-se com a vitória do grupo, ainda que nesse grupo, amigos e inimigos precisem conviver. Mesmo na linguagem que emprega para convencer o filho de Aquiles a realizar o dolo, percebe-se a profunda ausência de palavras prefixadas por *phil-* (BLUNDELL, 1989), o que sugere que ele, de fato, não enxergue como amigos seus companheiros de guerra. Ao pressionar Neoptólemo, Odisseu não fala do exército aqueu em termos de amizade, o que ele busca é realçar a ameaça no caso do não cumprimento do trato (“Pois no lugar de Troia te enfrentamos”, v. 1254), bem como realçar seu poder de vingança (“Parto, para deixar nosso tropel/ a par de tudo: aguarde a punição! [ὄς σε τιμωρήσεται]”, v.1257-8). A escolha vocabular de Odisseu explica-se: ele não pode defender sua conduta apelando ao código heroico sem admitir que, no passado, ele o havia violado. Se a motivação deste Odisseu fosse ajudar aos amigos, então seu tratamento (bem como o dos Atridas) com relação a Filoctetes, seria repreensível, afinal, Filoctetes era um *philos* e a obrigação da *philia* é quebrada assim que eles o abandonam na ilha.

O dilema de Neoptólemo é, enfim, evidente: seguir ou não seguir o código heroico? Por um lado, ele quer ser leal a Odisseu e ao exército, formado por seus *philoí*, por outro, deseja não fazer o que considera *kakós* (usar do dolo e da mentira) contra alguém que, em princípio, seria um desses *philoí*, Filoctetes.

Me aperta o peito ouvir tua fala; anula-me
imaginar-me executando-a: não
fui feito para leviandades - dizem
que até nisso pareço com Aquiles.
Trarei à força o herói, se for preciso,
mas casa mal comigo o subterfúgio.
Um pé pode ameaçar o grão-tropel?

Reafirmo o compromisso, temo a pecha
de traidor. Antes cair jogando
limpo, a tornar-me um porco vencedor!
(*Filoctetes*, 86-95)²⁴³

Em *Filoctetes* de Sófocles, observa-se que apenas três métodos podem ser empregados contra a vontade do herói: a força [βία], a persuasão [πειθώ] e o dolo [δόλος] (é verdade que a força e a persuasão são desaconselhadas por Odisseu logo no princípio da peça, pois ele bem sabe que Filoctetes não seria nunca persuadido e a força seria inútil contra os inescapáveis arcos de Hércules: “Não se persuade, e perdes dele em força”, v. 103; “Seus dardos são certos e mortíferos”, v. 105).²⁴⁴ É no dolo, por fim, que Odisseu deposita sua confiança e o dolo não dispensa a mentira. Ao contrário de Odisseu, Neoptólemo (como Aquiles) não acha que a justiça possa ficar para depois, mas, a despeito de sua herança heroica, o jovem é, inicialmente, convencido por Odisseu a aplicar o plano, sabendo que, para fazê-lo, terá que pôr de lado seus valores: (“Sepulto o escrúpulo!” [πᾶσαν αἰσχύνην ἀφείς], v. 120). Ele sabe que riscará sua honra desde o momento em que, dizendo a Filoctetes uma verdade (ser o filho de Aquiles), apresentar a maior contradição de todas, qual seja, a de que o filho de Aquiles não poderia mentir sendo o filho de Aquiles.

Mesmo em conflito com os valores do pai, Neoptólemo executa bem o plano, vive a mentira maior e conta todas as outras, conforme a orientação de Odisseu. Porém, sem suportar a última delas, concernente ao destino da embarcação, revela a Filoctetes todo o plano, admitindo a direção de Troia: “Nada te escondo [Οὐδέν σε κρύψω]: debes navegar/ comigo a Ílion, para a armada atrida” (v. 915).²⁴⁵ No momento em que conta a verdade a Filoctetes, desistindo do dolo, Neoptólemo já tem o arco da vitória sobre Troia

²⁴³ Texto original: {NE.} Ἐγὼ μὲν οὖς ἂν τῶν λόγων ἀλγῶ κλύων./ Λαερτίου παῖ, τούσδε καὶ πράσσειν στυγῶ-/ ἔφυν γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς./ οὐτ' αὐτὸς οὔθ', ὡς φασιν, οὐκφύσας ἐμέ./ Ἄλλ' εἴμ' ἔτοιμος πρὸς βίαν τὸν ἄνδρ' ἄγειν/ καὶ μὴ δόλοισιν· οὐ γὰρ ἐξ ἑνὸς ποδὸς/ ἡμᾶς τοσοῦσδε πρὸς βίαν χειρώσεται./ Πειμφθεὶς γε μέντοι σοὶ ξυνεργάτης ὀκνῶ/ προδότης καλεῖσθαι· βούλομαι δ', ἄναξ, καλῶς/ ὄρων ἐξαμαρτεῖν μᾶλλον ἢ νικᾶν κακῶς.

²⁴⁴ Texto original: {ΟΔ.} Οὐ μὴ πίθηται· πρὸς βίαν δ' οὐκ ἂν λάβοις. E também: {ΟΔ.} Ἴουσι ἀφύκτους καὶ προπέμποντας φόνον.

²⁴⁵ Há críticos que, como William Calder, enxergam em Neoptólemo, não em Odisseu, o mentiroso por excelência: *Briefly, I believe that the play has been fundamentally misunderstood because the character of Neoptolemus has been fundamentally misunderstood. He, I shall argue, rather than Odysseus, is the archdeceiver.* (CALDER, p. 154). In: CALDER, William M. III. *Sophoclean Apologia: Philoctetes. Roman and Byzantine Studies*. Summer 1971; 12, 2, p. 153-74.

em mãos, o que demonstra ter sido positivo o resultado do plano. Apesar dos resultados práticos, Neoptólemo não aguenta desviar-se dos valores heroicos e, por isso, cede, buscando, então, contar a Filoctetes a verdade (KIRKWOOD, 1994; 1967).²⁴⁶ Ele percebe, então, que só poderá desfazer seu erro, retomar sua honra - em relação aos seus próprios valores, não em relação aos valores de Odisseu - se entregar de volta o arco a Filoctetes. Ao fazê-lo, o filho de Aquiles rompe não apenas com Odisseu mas com todo o exército aqueu, sobretudo com seus líderes, desafiando a todos, tal como fizera seu pai, quando colocou-se em posição de defender sua honra e seus valores. Também ao fazê-lo, Neoptólemo dá um primeiro passo para fundar sua própria relação com o código heroico, uma vez que, até agora, ele havia agido impulsionado pela relação dos outros com esse mesmo código (seja Odisseu, liberto dele; seja seu pai e Filoctetes, atados a ele).

Concordo, fazes jus à tua cepa;
Aquiles é teu ancestral, não Sísifo:
a fama de teu pai era magnífica
em vida; ela perdura em seu pós-morte!
(*Filoctetes*, 1310-3)²⁴⁷

III - Neoptólemo: um órfão de guerra entre seus pares em 409 a. C.

Em *Filoctetes* de Sófocles, vê-se que Neoptólemo não apenas é testado para poder estrear na guerra, como se sabe que ele é também um órfão de guerra, pois “a moira fatal havia dobrado Aquiles” (v. 331).²⁴⁸ É na ausência do pai, portanto, que o jovem presta-se a descobrir que caminho seguir, que homem ser, que guerreiro tornar-se, como faz Telêmaco. Nas Grandes Dionísias de 409 a. C., tal como Neoptólemo, outros órfãos de guerra devem ter sido, pouco antes da apresentação de *Filoctetes* de Sófocles, também

²⁴⁶ KIRKWOOD, Gordon M. Persuasion and Allusion in Sophocles' *Philoctetes*. In: *Hermes*, 122. Bd., H. 4 (1994), p. 425-436. E também novamente: KIRKWOOD, G. M. Chapter III - Character Portrayal. In: KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1967. E também: CAMPBELL, Lewis. *Sophocles, Plays and Fragments*, II, Oxford, 1881.

²⁴⁷ Texto original: ΦΙ.} Εὐμφορημι, τὴν φύσιν δ' ἔδειξας, ὃ τέκνον,/ ἐξ ἧς ἔβλαστες, οὐχὶ Σισύφου πατρός,/ ἀλλ' ἐξ Ἀχιλλέως, ὃς μετὰ ζώντων ὄτ' ἦν/ ἦκου' ἄριστα, νῦν δὲ τῶν τεθνηκότων.

²⁴⁸ Texto original: ἔσχε μοῖρ' Ἀχιλλέα θανεῖν.

eles, exibidos à plateia. Segundo Ésquino, no momento em que as tragédias iam ser representadas, o arauto apresentava à cidade os órfãos dos quais os pais haviam conhecido seu fim na guerra [τοὺς ὀρφανούς, ὧν οἱ πατέρες ἦσαν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότε]. Eles eram ali oficialmente apresentados como crianças da *pólis*, crianças que haviam sido cuidadas e educadas pela *pólis*, e recebiam, naquele momento, a panóplia do *dêmos* [νεανίσκους πανοπλία κεκοσμημένους], para, então, prestarem seu juramento (para Ésquino, a mais bela proclamação [τὸ κάλλιστον κήρυγμα]).

O *dêmos* cuidou destes jovens, cujos pais morreram em guerra como *grandes guerreiros* [ἄνδρες ἀγαθοὶ], até sua adolescência; e agora ele os arma com sua *panóplia* [τῆ πανοπλία], ele os deixa ir atrás de sua sorte, e os convida a ocupar os primeiros assentos. (ÉSCHINO, *Contra Ctésiphon*, 154)²⁴⁹

Os jovens, órfãos de pais mortos na guerra e tornados heróis [ὧν οἱ πατέρες ἐτελεύτησαν ἐν τῷ πολέμῳ ἄνδρες ἀγαθοὶ γενόμενοι], educados sob a responsabilidade e às expensas da cidade, recebiam então também do povo [ὁ δῆμος], no momento da festividade, porque haviam chegado ao fim da infância, a panóplia de guerra [τῆ πανοπλία]. Armados, esse jovens estariam aptos a buscar a sorte. Eles também recebiam naquele dia assentos especiais no teatro para assistirem a outros ritos bem como às peças de teatro. Segundo Ésquino, assim, naquele momento das Grandes Dionísias, o arauto declarava, fazendo uso da gramática ambivalente do rito, por um lado, o que a cidade havia feito pelos seus órfãos de guerra, por outro, o que ela esperava deles em contrapartida, uma vez que os consagrava ali cidadãos-guerreiros.

Chama a atenção tanto o fato de que o povo [ὁ δῆμος], como unidade, passe a ser encarregado dessa responsabilidade, quanto os termos da descrição recebida, em Ésquino, pelos pais mortos na guerra: ἄνδρες ἀγαθοὶ, expressão que evoca não apenas os grandes guerreiros da tradição, mas, além disso, os Tiranícidias homenageados com a coroa de ouro naquele edição das Grandes Dionísias e recompensados financeiramente (outro rito que compõe a série de ritos cívicos),²⁵⁰ os quais, como todo bom cidadão alguns dias

²⁴⁹ Texto original: ὅτι τοῦσδε τοὺς νεανίσκους, ὧν οἱ πατέρες ἐτελεύτησαν ἐν τῷ πολέμῳ ἄνδρες ἀγαθοὶ γενόμενοι, μέχρι μὲν ἡβῆς ὁ δῆμος ἔτρεφε, νυνὶ δὲ καθοπλίσας τῆδε τῆ πανοπλία, ἀφίησιν ἀγαθῆ τύχῃ τρέπεσθαι ἐπὶ τὰ ἑαυτῶν, καὶ καλεῖ εἰς προεδρίαν. In: ÉSCHINE. *Discours*, vol. 2. Ed. Martin, V., de Budé, G. Paris: Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1962.

²⁵⁰ Em 409 a. C., aliás, Trasíbulo da Caledônia receberá a coroa de ouro por ter assassinado o oligarca Frínico (IG I, 102, 6-8; IG I, 102, 8-10).

antes de assistir à peça de Sófocles, haviam jurado assassinar o traidor que ameaçasse a democracia (o primeiro rito que antecede o festival).

O uso da força a favor da coletividade e a herança das armas do pai são temas, portanto, que interessam não apenas à tragédia e à épica, mas à cidade. Na peça de Sófocles, diferentemente dos jovens apresentados à plateia, que recebiam da *pólis* sua panóplia de guerra, Neoptólemo não recebe, nem do pai, nem da *pólis*, o armamento devido. A informação é dada na peça por Odisseu, quando este instrui aquele sobre o que deve dizer a Filoctetes:

Se Filoctetes
tiver curiosidade em conhecer
quem é teu pai, responde! O importante
é envolvê-lo na trama do argumento:
afirma que deixaste a esquadra acaia
sonhando com teu lar! Te rói a ira,
pois foram te buscar com litánias,
só assim - diziam - conquistariam Ílion,
mas na hora da partilha, *dão as armas*
do pés-velozes [τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων] a quem de direito?
Que nada! Frios, premiam Odisseu.
(*Filoctetes*, 54-64)²⁵¹

A informação é confirmada por Neoptólemo, quando ele fala a Filoctetes, como se relembresse a mentira:

Prostrei-me aos prantos sobre o corpo exânime
e sem delongas procurei os líderes,
amigos presumidos [ὡς εἰκὸς ἦν], lhes rogando
as armas que meu pai [τά θ' ὄπλα τοῦ πατρὸς] portara. Ouvi
esta resposta cínica: "Aquileu,
exceto as armas com que o herói lutava,
de hoje em diante nas mãos do Laertiáde,
terás direito ao que lhe pertencia."
(*Filoctetes*, 359-366)²⁵²

²⁵¹ Texto original: {ΟΔ.} Τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ/ ψυχὴν ὅπως λόγιοισιν ἐκκλέψεις λέγων./ Ὅταν σ' ἐρωτᾷ
τίς τε καὶ πόθεν πάρει./ λέγειν Ἀχιλλέως παῖς· τόδ' οὐχὶ κλεπτέον·/ πλεῖς δ' ὡς πρὸς οἶκον, ἐκλιπὼν τὸ
ναυτικὸν/ στράτευμ' Ἀχαιῶν, ἔχθος ἐχθήρας μέγα./ οἷ σ' ἐν λιταῖς στείλαντες ἐξ οἴκων μολεῖν./ μόνην
ἔχοντες τήνδ' ἄλωσιν Ἴλιου./ οὐκ ἠξίωσαν τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων/ ἐλθόντι δοῦναι κυρίως αἰτουμένω./ ἀλλ'
αὐτ' Ὀδυσσεῖ παρέδοσαν

²⁵² Texto original: Κεῖνος μὲν οὖν ἔκειτ'· ἐγὼ δ' ὁ δῦσμορος./ ἐπεὶ δ' ἀκρῦσα κείνων, οὐ μακρῷ χρόνῳ/
ἐλθὼν Ἀτρεΐδας προσφιλῶς, ὡς εἰκὸς ἦν./ τά θ' ὄπλ' ἀπῆτουν τοῦ πατρὸς τά τ' ἄλλ' ὅσ' ἦν./ Οἱ δ' εἶπον,
οἴμοι, τλημονέστατον λόγον· «ἽΩ σπέρμ' Ἀχιλλέως, τᾶλλα μὲν πάρεστί σου/ πατρῷ' ἐλέσθαι, τῶν δ' ὄπλων
κείνων ἀνὴρ/ ἄλλος κρατύνει νῦν, ὁ Λαέρτου γόνος.»

É preciso reconhecer que a informação compõe o dolo preparado por Odisseu para ser aplicado por Neoptólemo em Filoctetes. Odisseu planeja enganar Filoctetes e, para tanto, Neoptólemo deve mentir, pois, como se sabe, o plano não é feito nem de violência nem de persuasão, mas de mentiras. No entanto, conforme a tradição, ao menos em relação ao destino das armas de Aquiles, a instrução dada por Odisseu a Neoptólemo e a fala deste a Filoctetes não parecem ser novidade. No resumo de Proclo da *Etiópida*, somos informados de que uma disputa se dá entre Odisseu e Ájax pelas armas de Aquiles (*Etiópida*, 202-3).²⁵³ Da *Pequena Ilíada*, tem-se que a panóplia de Aquiles é dada a Odisseu, que a entrega, por sua vez, a Neoptólemo, filho do grande herói (*Pequena Ilíada*, 217-218).²⁵⁴ O mesmo texto conta, porém, que Neoptólemo precisa ser trazido de Esquiro [ἐκ Σκύρου ἀγαγών] para receber as armas [τὰ ὄπλα] paternas. Apenas depois de trazido de Esquiro, em direção à guerra, é que o filho de Aquiles recebe as armas do pai, fato que parece ainda apontar para sua iniciação guerreira, confirmada pela informação de que ele, depois disso, no auge de sua bravura combativa, mata Eurípilo, aliado dos troianos.²⁵⁵

A obra de Sófocles, em geral, está interessada no tema dos órfãos de guerra. Além de Neoptólemo, filho de Aquiles, Sófocles, ao contar a história de Ájax, na peça homônima (de data desconhecida, mas muito provavelmente anterior à Guerra do Peloponeso), conta também a de seu filho, que se transforma, com o suicídio do pai, num órfão de guerra. Ájax, porém, antes de se matar, reserva a ele parte de suas armas:

E que minhas armas nenhum juiz de jogos
nem meu algoz ofereça em disputa aos aqueus!
Mas tu, filho, pega este teu epônimo,

²⁵³ Texto original: καὶ περὶ τῶν Ἀχιλλέως ὄπλων Ὀδυσσεὶ καὶ Αἴαντι στάσις/ ἐμπίπτει. (Τοῦ αὐτοῦ περὶ Αἰθιοπίδος, 191- 203). In: PROCLUS, *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963. E também: PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003; PROCLUS. *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

²⁵⁴ Texto original: καὶ Νεοπτόλεμον Ὀδυσσεὺς ἐκ Σκύρου ἀγαγὼν τὰ ὄπλα δίδωσι τὰ τοῦ πατρός. (Τοῦ αὐτοῦ περὶ Ἰλιάδος μικρᾶς, 217). In: Proclus Phil., *Chrestomathia*.

²⁵⁵ Texto original: Εὐρύπυλος δὲ ὁ Τηλέφου ἐπικουρος τοῖς Τρωσὶ παρα-/ γίνεται, καὶ ἀριστεύοντα αὐτὸν ἀποκτείνει Νεοπτόλεμος. (Τοῦ αὐτοῦ περὶ Ἰλιάδος μικρᾶς, 219-220). In: Proclus Phil., *Chrestomathia*.

Eurísaces, e, pela mui-cosida correia girando-o,
segura o inesgarçável escudo de sete couros!
As outras armas junto comigo serão sepultadas.
(*Ájax*, 572-7, tradução Flávio Ribeiro de Oliveira)²⁵⁶

É verdade que, da panóplia do guerreiro, Eurísaces, só deverá receber o escudo. Mas, de forma significativa, o poeta ressalta no escudo, pelo enredo e pelo vocabulário que escolhe, sua superioridade sobre as outras partes da panóplia, sobretudo em função de seu valor hoplítico. Em geral, na peça de Sófocles, o escudo, seja o de Ájax, sejam as armas disputadas de Aquiles, será denominado ὄπλον, termo do qual deriva, de fato, o nome do admirado soldado pesadamente armado no séc. V a. C. (ὀπλίτης - TUCÍDIDES, IV, 74; VI, 96; XENOFONTE, *Anabase*, II, 2, 3; III, 3, 7). Não obstante, nessa mesma literatura que nomeia o soldado pesadamente armado de hoplita, seu escudo será chamado não ὄπλον (do qual deriva seu nome), mas ἀσπίς - nome que, esse sim, indica especificamente o escudo do guerreiro hoplítico ateniense no séc. V a. C. A ἀσπίς passa a ser, enfim, o escudo que sinaliza a coletividade.

Ao fim de *Ájax*, o ὄπλον será também renomeado ἀσπίς. A ἀσπίς de Ájax (não o σάκος, nem o ὄπλον), justamente conforme a gramática hoplítica da *pólis*, é a única, de todas as suas armas, destinada a sobreviver para as futuras atividades bélicas de Eurísaces. Essa renomeação do escudo que se dá ao fim da peça, única menção direta ao escudo de Ájax como ἀσπίς, torna a escolha de Sófocles suspeita de alguma intenção²⁵⁷.

A ἀσπίς executa uma proteção que extravasa o plano individual, existindo e servindo simultaneamente para si e para o outro, já que seu portador, o hoplita, deve carregá-lo com o braço esquerdo, ficando com o destro livre para manejar a lança, embora, por causa disso, desprotegido desse lado, de modo que o escudo do companheiro da direita protege a parte que ele mesmo não pode proteger. A estratégia faz com que o

²⁵⁶ Texto original: Καὶ τὰ μὰ τεύχη μήτ' ἀγωνάρχαι τινὲς/ θήσουσ' Ἀχαιοῖς, μήθ' ὁ λυμεῶν ἐμός./ Ἄλλ' αὐτό μοι σύ, παῖ, λαβῶν ἐπόνυμον./ Εὐρύσακες, ἴσχε διὰ πολυρράφου στρέφων/ πόρπακος ἐπτάβοιον ἄρρηκτον σάκος-/ τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοῖν' ἐμοὶ τεθάψεται. In: "Sophocle, vol. 1", Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1955, Repr. 1967 (1st edn. rev.). Line 1346. Para todas as citações da tradução de Ájax para a língua portuguesa a referência é: SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

²⁵⁷ A título de exemplo, duas passagens em que o escudo é nomeado σάκος e ὄπλον, segundo Ájax: "Mas tu, filho, pega este teu epônimo,/ Eurísaces, e, pela mui-cosida correia girando-o, / segura o inesgarçável escudo [σάκος] de sete couros!/ As outras armas junto comigo serão sepultadas" (*Ájax*, v. 574-7); "Mortos, que agora arrebatem minhas armas (ὄπλα)" (*Ájax*, v. 100).

guerreiro, impedido de se proteger por inteiro, se una ao vizinho, gerando um bloco extremamente sólido e fechado em si. A imagem é descrita por Tucídides:

todos os exércitos tendem, quando se enfrentam, a desviar-se mais para a direita, e ambos os lados se estendem com sua ala direita além da ala esquerda de seus oponentes, porque devido ao temor cada homem leva o seu lado desprotegido tanto quanto possível para trás do escudo [ἀσπίδι] colocado imediatamente à sua direita, pensando que quanto mais juntos estiverem os escudos tanto maior será a sua proteção. (TUCÍDIDES, V, 71)

É verdade que o termo ἀσπίς já é conhecido e utilizado desde Homero, sendo empregado na *Ilíada* para descrever o escudo de Ajax (embora não seja o único termo adotado pelo poeta nem o predominante). Mas nem em Homero, nem no *Ciclo Épico*, tem-se informação da sobrevivência do escudo de Ajax, qualquer que seja sua denominação.²⁵⁸ Aliás, sabe-se que todos os elementos da armadura hoplítica já eram conhecidos e utilizados desde o período micênico. Apenas a empunhadura dupla da parte interior do escudo é a novidade técnica da ἀσπίς, o que sinaliza não apenas um aperfeiçoamento tecnológico (que, em si, é muito simples) mas também uma mudança na percepção da guerra e do grupo, uma vez que a posição do escudo em relação ao guerreiro e ao grupo, com esse aperfeiçoamento, é alterada de forma determinante (COURBIN, 1957).²⁵⁹

A escolha do poeta pelo termo ἀσπίς, na última menção da peça ao escudo de Ajax, sendo que a passagem em que o escudo é nomeado dessa forma trata-se justamente do sepultamento do herói não parece ter sido simples coincidência. É Teucro, saindo no cortejo com o Coro, quem dirá:

²⁵⁸ Os dados sobre frequência de σάκος; ὄπλον; ἀσπίς foram obtidos através do sistema de busca e contagem do Perseus (disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>). Para a *Ilíada*, o sistema conta σάκος 224 vezes; ὄπλον, 12 vezes; ἀσπίς, 93 vezes. Na *Odisseia*, tem-se que σάκος aparece 34 vezes; ὄπλον, 26 vezes; ἀσπίς, 3 vezes. Por fim, em *Ajax*, observa-se que σάκος aparece 4 vezes; ὄπλον, 20 vezes; ἀσπίς, 1 vez. É preciso, claro, reconhecer que a busca pode não ser totalmente confiável, já que seria possível dizer, por exemplo, que em Ajax ἀσπίς aparece mais de uma vez, se considerarmos a presença da palavra aglutinada no adjetivo (ἀσπιστήρες) que qualifica os homens de Salamina. Ainda assim, os dados obtidos podem ajudar a pensar o caso.

²⁵⁹ É sobretudo a descoberta do túmulo de Argos, datado do século IX a.C, que permite verificar que a composição da armadura do guerreiro já é completa em relação à armadura do hoplita, embora o escudo de dupla empunhadura só venha a ser introduzido dois séculos depois. Ver: COURBIN, Paul. Une tombe géométrique d'Argos (planches I-V). *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 81, 1957. p. 322-386.

[...] Uma companhia
de homens traga da barraca as armas
que o escudo cobria [τὸν ὑπασπίδιον]!
(*Ájax*, 406-8)²⁶⁰

Seguindo a orientação dada por *Ájax*, pouco antes de seu suicídio, Teucro manda serem buscadas, na tenda do herói, todas as armas, com exceção do escudo. A *ἀσπίς* de *Ájax* (que não é chamada *σάκος* nem *ὄπλον*), em conformidade com a gramática hoplítica da *pólis*, é a única de todas as armas do herói morto a não ser sepultada com ele. E o escudo sobreviverá, sendo aludido por uma linguagem que se opõe à linguagem utilizada para descrevê-lo ao longo da peça, enquanto *Ájax* estava vivo. Morto o herói, sua *ἀσπίς* será um dos somente dois elementos que sobreviverão na (e à) *pólis*: o primeiro, a memória de quem foi *Ájax*, herói do passado, assegurada pelo mito e pelo culto; e o segundo, o escudo a ser utilizado por seu filho, metonímia possível do exército hoplita. Em *Filoctetes*, ao contrário de Eurísaces, Neoptólemo, não pode contar com as armas do pai que perecera em Troia, mas, a despeito disso, sua preparação e seu desenvolvimento na peça (o que aponta para as influências que ele recebe no decorrer da peça e para as escolhas que faz) também põem em cena os desafios que os órfãos de guerra devem enfrentar (SHEAR, 2011).²⁶¹

IV - A transformação de Neoptólemo e os juramentos da *pólis*

Não é possível ter certeza sobre a relação entre o desfile de órfãos de guerra, durante as Grandes Dionísias, quando, segundo *Ésquino*, o povo os vestia para a guerra, lançando-os à própria sorte, e a efebria, prática atestada no século IV, que, para alguns teria existido no século V, para outros teria florescido exatamente com o desaparecimento do desfile dos órfãos de guerra. Transformados em novos guerreiros pela fala do arauto citado por *Ésquino*, os órfãos de guerra são consagrados ao serviço da *pólis*, que se apropria deles. É a cidade quem alimenta seus filhos, forma-os para a vida e para a

²⁶⁰ Texto original: [...] μία δ' ἐκ κλισίας/ ἀνδρῶν ἴλη τὸν ὑπασπίδιον/ κόσμον φερέτω.

²⁶¹ SHEAR, Julia L. *Polis and Revolution: responding to Oligarchy in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2011.

guerra. Esses novos cidadãos, cujos pais morreram na guerra, encontram na *pólis* um novo lar e, no momento em que se tornam homens devem, como os pais mortos um dia fizeram, seguir para a guerra. Deixar de ser criança [παῖς], para ser cidadão [πολίτης], implica, pois, necessariamente em se tornar homem guerreiro [ἄνθρωπος], como acontece com Neoptólemo. Da mesma maneira que a apresentação dos órfãos de guerra mostra à *pólis* seus novos guerreiros, coroando sua entrada no mundo adulto, a transição efébrica promove a mudança de uma classe para outra: é preciso ser efebo para, somente assim, sair da infância e entrar no mundo da cidadania e da guerra.

Ao longo da peça de Sófocles apresentada em 409 a. C., o filho de Aquiles é chamado criança [παῖς] ou filho [τέκνον] sessenta e oito vezes, seja por Odisseu, pelo Coro, pelo mercador ou por Filoctetes, que, repetindo-se quase como num refrão, chama-o παῖς ou τέκνον, dessas sessenta e oito, cinquenta e duas vezes (AVERY, 1965).²⁶² É, assim, como *filho*, que Filoctetes refere-se três vezes (duas vezes, τέκνον, e uma vez, παῖς, sendo esta omitida pelo tradutor) a Neoptólemo ao lhe fazer o importante pedido de levá-lo da ilha de volta à pátria. O pedido de Filoctetes, bem como o de Odisseu, é a prova pela qual Neoptólemo passará. Antes dela, o filho de Aquiles é apenas uma criança; passando por ela, ele mudará seu status social, transformando-se em ἄνθρωπος.

Apelo, *filho* [ὦ τέκνον], aos teus antepassados,
 apelo ao mais sagrado no teu lar,
 mais que apelar, imploro: não relegues
 à solidude quem sucumbe ao mal,
 não só ao mal que vês, ao mal que ouviste
 dizer que me contrista. Vai! Acolhe
 um peso morto! Sei o estorvo enorme
 que é embarcar um fardo assim, contudo
 embarca! A pequenez constrange o nobre,
 que se perfaz na generosidade.
 A omissão carece de beleza.
 Os prêmios hão de estar à tua altura, [ὦ παῖ,]
 se com vida eu chegar ao solo éteo!
 A náusea dura um dia. Aceito um canto,
 sentina, proa, popa, onde eu estorve
 ao mínimo a equipagem nas manobras.
 Concede, *filho* [τέκνον], pelo protetor
 que invoco agora: Zeus! Me ajoelho tal
 qual permite a limitação de um coxo.
 (*Filoctetes*, 468-86)²⁶³

²⁶² AVERY, Harry C. Heracles, Philoctetes, Neoptolemus. *Hermes*, 93. Bd., H. 3 (1965), p. 279-97.

²⁶³ Texto original: {ΦΙ.} Πρὸς νύν σε πατρός, πρὸς τε μητρός, ὦ τέκνον,/ πρὸς τ' εἴ τί σοι κατ' οἶκόν ἐστι
 προσφιλές,/ ἰκέτης ἰκνοῦμαι, μὴ λίπης μ' οὕτω μόνον,/ ἔρημον ἐν κακοῖσι τοῖσδ' οἷσις ὄρᾳς/ ὅσοισι τ'
 ἐξήκουσας ἐνναίοντά με· ἀλλ' ἐν παρέργῳ θεοῦ με. Δυσχέρεια μὲν,/ ἔξοιδα, πολλὴ τοῦδε τοῦ φορήματος·/

Filoctetes ao propor ao filho de Aquiles o teste, evoca a família, o espaço ao qual ainda pertencia Neoptólemo: junto ao pai e à mãe [πρός νύν σε πατρός, προς τε μητρός] (v. 468), junto a todos de seu sagrado lar [πρός τ' εἶ τί σοι κατ' οἶκόν] (v. 469). É desse espaço que Neoptólemo precisa se separar para entrar, justamente, no espaço não frequentado pela criança, porque apenas frequentado pelo homem de guerra. Por outro lado, quando Neoptólemo, promete, mentindo, levar o herói de volta para casa (dando mostras, assim, de ser capaz de passar no teste do herói), Filoctetes deixa de chamá-lo “criança” [παῖς] ou “filho” [τέκνον], para chamá-lo “homem” [άνήρ]: “Ó dia tão sonhado! Que homem íntegro!” [Ἔ φίλτατον μὲν ἡμᾶρ, ἡδιστος δ' άνήρ] (v. 530). Da mesma maneira, quando, depois disso, Neoptólemo está prestes a confessar o plano e sua mentira, decidindo-se por seus valores e chegando cada vez mais próximo do fim da prova que lhe propusera Odisseu, ele é chamado novamente “homem” por Filoctetes: “Este homem, se não desatino, vai/ me atraiçoar, me recusando o mar!” (v. 910-1).²⁶⁴ Ao revelar o dolo a Filoctetes e tendo consciência de que a difícil prova se aproximava do fim, o jovem acena para a ideia de que gostaria de pertencer ainda à família, de onde não queria ter saído, no lugar de pertencer à *pólis*: “Como agirei? Quisera nunca ter/ deixado Ciro! [μήποτ' ὄφελον λιπεῖν/ τήν Σκῦρον] Quanto isso me oprime!” (v. 969-70).²⁶⁵ Nas duas passagens, enfim, em que Neoptólemo deixa de ser chamado “criança” para ser nomeado “homem”, o que está em jogo é passar no teste, realizando (ou não) tanto a prova que lhe fora incumbida pelo exército aqueu quanto o pedido que o herói abandonado lhe fizera.

A mudança lexical indica a mudança da personagem. Neoptólemo está em vias de mudar de estatuto. Ele deixa de ser criança na peça e isso o autoriza a lutar na guerra. Para Vidal-Naquet (2009), essa mudança indica que Neoptólemo atravessa, ao longo da

ὄμως δὲ τλήθι· τοῖσι γενναίοισι τοι/ τό τ' αἰσχρὸν ἐχθρὸν καὶ τὸ χρηστὸν εὐκλεές./ Σοὶ δ', ἐκλιπόντι τοῦτ', ὄνειδος οὐ καλόν./ δράσαντι δ', ὃ παῖ, πλείστον εὐκλείας γέρας./ ἐὰν μὲν γὰρ ζῶν πρὸς Οἰταίαν χθόνα./ Ἴθ', ἡμέρας τοι μόχθος οὐχ ὄλης μιᾶς./ τόλμησον, ἐμβαλοῦ μ' ὅπη θέλεις ἄγων./ εἰς ἀντίαν, εἰς πρῶραν, εἰς πρύμνην, ὅποι/ ἦκιστα μέλλω τοὺς ξυνόοντας ἀλγυνεῖν./ Νεῦσον, πρὸς αὐτοῦ Ζηνὸς Ἴκεσίου, τέκνον./ πείσθητι· προσπίτνω σε γόνασι, καίπερ ὄν/ ἀκράτωρ ὁ τλήμων, χωλός.

²⁶⁴ Texto original: {ΦΙ.} Ἄνήρ ὄδ', εἰ μὴ γὰρ κακὸς γνώμην ἔφυν./ προδοῦς μ' ἔοικεν κάκλιπὼν τὸν πλοῦν στελεῖν.

²⁶⁵ Texto original: {NE.} Οἶμοι, τί δράσω; μήποτ' ὄφελον λιπεῖν/ τήν Σκῦρον· οὕτω τοῖς παροῦσιν ἄχθομαι.

peça, exatamente a iniciação pela qual, ao fim da infância, os meninos gregos têm que passar, para então, depois de dois anos, transformarem-se em homens e estarem prontos para a guerra.²⁶⁶ Outro elemento endossa a análise. Odisseu diz que Neoptólemo não havia ainda prestado juramento. Sófocles faz, provavelmente, alusão ao juramento que prestaram os aqueus antes de partirem para Troia, mas, nesse contexto de iniciação, é possível que a menção a um juramento “prévio” e “necessário” evoque, também, o juramento que transformava o efebo em hoplita. Odisseu diz ao filho de Aquiles:

Só devastas os planos dardaneus
em posse do arco desse herói. Não posso
estreitar relações com Filoctetes,
mas podes, e eis por quê: não navegaste
nem a) *por juramento prévio*, nem [οὐτ' ἔνορκος οὐδενί]
b) *prevido* [οὐτ' ἐξ ἀνάγκης], nem c) como ex-colega -
itens nos quais me enquadro.
(*Filoctetes*, 68-74)²⁶⁷

Licurgo, em seu *Contra Leócrates* (LXXVII),²⁶⁸ confirma a existência do juramento [ὄρκος] que o efebo devia prestar à cidade, quando de sua consagração. Em busca de sobrepesar o crime cometido contra a cidade, Licurgo argumenta que Leócrates havia quebrado “o juramento”. A gravidade do ato reside na ideia, exposta por ele mesmo, de que “o juramento é o que sustenta a democracia” [τὸ συνέχον τὴν δημοκρατίαν ὄρκος ἐστί]; o juramento é o que liga cada tipo de cidadão, seja ele o magistrado, o juiz ou o indivíduo, à cidade, isto é, o juramento é o que faz com que cada cidadão seja uma parte da cidade. Prestando-o, o efebo jura viver de acordo com a moral coletiva hoplítica, própria ao combate da falange contra falange, ao combate leal e

²⁶⁶ VIDAL-NAQUET, Pierre. Le "Philoctète de Sophocle et l'éphébie" e "La tradition de l'hoplite athénien". In: VERNANT, Jean-Pierre, Vernant; VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce Ancienne. III. Rites de passage et transgressions*. Paris: Éditions Points, 2009.

²⁶⁷ Texto original: {ΟΔ.} οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνου πέδον./ Ὡς δ' ἔστ' ἐμοὶ μὲν οὐχί, σοὶ δ' ὀμίλια/ πρὸς τόνδε πιστὴ καὶ βέβαιος, ἔκμαθε./ σὺ μὲν πέπλευκας οὐτ' ἔνορκος οὐδενί/ οὐτ' ἐξ ἀνάγκης οὔτε τοῦ πρώτου στόλου./ ἐμοὶ δὲ τούτων οὐδέν ἐστ' ἀρνήσιμον.

²⁶⁸ LYCURGUE. *Contre Léocrate*. Fragments. Texte établi et traduit par F Durrbach. Paris: Les Belles Lettres, 1932. E também: *Lycurgi oratio in Leocratem*. Ed. Conomis, N.C. (post C. Scheibe & F. Blass). Leipzig: Teubner, 1970.

solidário, como cita Licurgo: “Eu não abandonarei meu vizinho quando eu estiver a seu lado na batalha” [οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στ<ο>ιχῆσω].²⁶⁹

A julgar pelo registro de Licurgo, o juramento teria sido instituído, ao menos, desde a segunda metade do quarto século. O uso de termos arcaizantes, todavia, aponta para a possibilidade de que o texto fosse a cópia de algum documento mais antigo, do qual se veem possíveis referências em registros do século V, como em Tucídides (I, 144; II, 37), em Sófocles (*Antígona*, v.663), e, o mais antigo, em Ésquilo (*Os Persas*, 956-962).²⁷⁰

Para Simon Goldhill (1987), não seria preciso ter provas da efebria no quinto século, para entendê-la como característica do quinto século.²⁷¹ O certo é que os órfãos de guerra são apresentados nas Grandes Dionísias e recebem da *pólis* não apenas sua educação, para o exercício da cidadania na *pólis* e na guerra, como recebem da *pólis* sua panóplia. Neoptólemo é, não há dúvida, um órfão de guerra, que diferentemente de Eurísaces, não dá mostra alguma de ter recebido as armas do pai, e que está às vésperas de sua estreia na guerra, refletindo sobre o tipo de guerreiro que quer ser, e, conseqüentemente, sobre o voto que deverá prestar para transformar-se em ἀνὴρ. Neoptólemo está em vias de inaugurar, enfim, seu compromisso de morrer pela *pólis* se for preciso, tal como os órfãos de guerra ou os efebos no momento em que são consagrados.

²⁶⁹ Uma tradução mais precisa seria: “Eu não abandonarei meu vizinho quando eu estiver a seu lado na linha de batalha”, uma vez que a falange hoplítica é constituída por fileiras, umas atrás das outras, de guerreiros, combatendo lado a lado a cada fileira. O juramento efébio, conforme a alusão de Licurgo, é: <ΟΡΚΟΣ/ Οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερὰ ὄπλα οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην/ ὅπου ἂν στ<ο>ιχῆσω· ἀμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ/ ὁσίων καὶ ο<ὐ>κ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδα, πλείω/ δὲ καὶ ἀρείω κατὰ τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ πάντων· καὶ/ εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κραινόντων ἐμφρόνως καὶ τῶν θεσμῶν/ τῶν ἰδρυμένων καὶ οὐς ἂν τὸ λοιπὸν ἰδρῦσονται ἐμφρό-/ νως· ἔὰν δὲ τις ἀναιρεῖ, οὐκ ἐπιτρέψω κατὰ τε ἑμαυτὸν/ καὶ μετὰ πάντων, καὶ τιμῆσω ἱερὰ τὰ πάτρια. Ἱστορες/ θεοὶ Ἄγλαυρος, Ἐστία, Ἐνυώ, Ἐνυάλιος Ἄρης καὶ Ἀθηνᾶ/ Ἀρεία, Ζεὺς, Θαλλώ, Αὐξώ, Ἥγεμόνη, Ἡρακλῆς, ὄροι/ τῆς πατρίδος πυροί, κριθαί, ἄμπελοι, ἐλάαι, συκαῖ.> In: *Lycurgi oratio in Leocratem*. O juramento é também transmitido por Póllux (VIII, 105f), Estobeu (iv 1.8) e por uma inscrição ática do *dêmos* dos Acarnienses.

²⁷⁰ Se as referências são mesmo referências ao juramento, então o juramento deveria ser bastante familiar aos atenienses, uma vez que em Ésquilo, ele é aludido por Xerxes, o imperador persa. Ver: SIEWERT, P. The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 97 (1977), p. 102-11. E também: WILSON, John Taylor. The Athenian Ephebic Oath. *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 7 (Apr., 1918), p. 495-501.

²⁷¹ GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107 (1987), p. 58-76.

A peça, com efeito, faz muitas referências ao juramento. Há o voto que Neoptólemo não faz antes de partir de Ciro. Além dele, depois de contar que Odisseu havia jurado aos Atridas retirar Filoctetes de Lemnos, o mercador recebe de Filoctetes a seguinte resposta:

A encarnação da perniciosidade
prometeu [ᾠμοσεν] convencer-me a retornar?
Do mesmo modo, morto, aceitarei
voltar, qual Sísifo, seu pai, do Hades!
(*Filoctetes*, 622-5)²⁷²

Filoctetes escolhe o verbo ὄμνυμι, que quer dizer, justamente, jurar ou confirmar por juramento, para descrever a promessa do Laertiáde. Ademais, ao ser acometido por uma nova crise, mesmo reconhecendo a compaixão de Neoptólemo, Filoctetes faz o filho de Aquiles prestar um tipo de juramento [ἔνορκος] que reforça a *philía*. Esse voto implica, tal como o voto do efebo, em não abandonar o companheiro.

FILOCTETES
Coragem, filho, pois a crise aguda,
assim como desponta, some rápido!
Não permitas que eu fique aqui sozinho!
NEOPTÓLEMO
Não temas: nós ficamos!
FILOCTETES
Posso confiar?
NEOPTÓLEMO
Não tenhas dúvida!
FILOCTETES
Obrigarte a jurar seria injusto.
[Οὐ μὴν σ' ἔνορκόν γ' ἄξιῶ θέσθαι, τέκνον.]
NEOPTÓLEMO
Seria um erro eu zarpar sozinho.
FILOCTETES
Promete, mão a frente!
NEOPTÓLEMO
Estendo-a: ficarei!
(*Filoctetes*, 807-13)²⁷³

²⁷² Texto original: {ΦΙ.} Οἴμοι τάλας· ἢ κεῖνος, ἢ πᾶσα βλάβη./ ἔμ' εἰς Ἀχαιοὺς ᾠμοσεν πείσας στελεῖν./ πεισθήσομαι γὰρ ὧδε κάξ' Ἄιδου θανῶν/ πρὸς φῶς ἀνελεθεῖν, ὥσπερ οὐκείνου πατήρ.

²⁷³ Texto original: {ΦΙ.} Ἄλλ', ὦ τέκνον, καὶ θάρσος ἴσχυ'· ὡς ἦδε μοι/ ὀξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ' ἀπέρχεται./ Ἄλλ' ἀντιάζω, μὴ με καταλίπης μόνον./ {ΝΕ.} Θάρσει, μενοῦμεν./ {ΦΙ.} Ἥ μενεῖς./ {ΝΕ.} Σαφῶς φρόνει./ {ΦΙ.} Οὐ μὴν σ' ἔνορκόν γ' ἄξιῶ θέσθαι, τέκνον./ {ΝΕ.} Ὡς οὐ θέμις γ' ἐμοί 'στί σοῦ μολεῖν ἄτερ./ {ΦΙ.} Ἐμβαλλε χειρὸς πίστιν./ {ΝΕ.} Ἐμβάλλω μενεῖν.

Se Neoptólemo, diante do pedido feito, estende a mão (v. 803) e jura a Filoctetes permanecer ali, para confirmar sua lealdade, demonstrando compaixão e cumplicidade, tal qual um *phílos*, ou mesmo um hoplita, cenas antes ele havia descoberto na missão a ser executada, uma captura pela caça (“Se o caso é esse, urge persegui-lo” [Θηρατέ], v. 116). O vocabulário de caça [θηράσιμος] não é mais do que metafórico, mas remete ao vocabulário efébio, uma vez que o efebo depende de ter sucesso na caça ritualística de consagração para demonstrar estar preparado para a guerra (VIDAL-NAQUET, 2009). Além disso, Filoctetes, ao ser informado por Neoptólemo do plano de Odisseu, utiliza novamente o verbo ὄμνυμι e alude ao pacto selado entre os dois, quando o herói, acometido pelo ataque da dor, recebera a sua palavra de compromisso: “Jurou [ὀμόσας] levar-me ao lar, conduz-me a Troia. Selou comigo um pacto [προσθείς τε χεῖρα δεξιάν]” (*Filoctetes*, 941-2).²⁷⁴ Filoctetes, aliás, tanto acusa Neoptólemo de ter quebrado o juramento, ao sentir-se traído, quanto implora-lhe para honrá-lo, quando ele, após devolver-lhe o arco, tenta convencê-lo a seguir para a guerra. Por sua vez, em busca de persuadi-lo, o filho de Aquiles, já tendo tomado sua decisão, qual seja, a de permanecer ao lado de Filoctetes e ser-lhe fiel, tendo terminado, portanto, as provas às quais se submetera (a prova de Odisseu e a prova de Filoctetes)²⁷⁵, evoca não outro deus mas Zeus Hórkios [Ζῆνα δ' ὄρκιον], aquele que zela pelos votos e juramentos:

Não calo mesmo assim, e invoco Zeus:
inscreve no teu íntimo esta fala!
O mal de que padeces tem origem
divina. [...]
(*Filoctetes*, 1324-6)²⁷⁶

Filoctetes, intransigente, mesmo vendo a decisão final tomada por Neoptólemo, cobra dele o cumprimento de seu juramento, aludido novamente pelo verbo ὄμνυμι, dessa vez acrescido do sufixo συν-, o que reforça a ideia de que o juramento estabelece um compromisso compartilhado entre homens.

²⁷⁴ Texto original: ὀμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει-/ προσθείς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου.

²⁷⁵ Acreditando-se, pois, no que Neoptólemo diz no v. 1270 (E não se pode mais mudar de ideia? [Οὐκουν ἔνεστι καὶ μεταγνῶναι πάλιν;]).

²⁷⁶ Texto original: Ὅμως δὲ λέξω· Ζῆνα δ' ὄρκιον καλῶ-/ καὶ ταῦτ' ἐπίστω, καὶ γράφου φρενῶν ἔσω./ Σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλλος ἐκ θείας τύχης,

[...] E ainda queres
ser sócio deles e obrigar-me ao mesmo?
Não posso concordar! Cumpre tua jura [ἄ μοι ξυνώμοσας]:
leva-me para casa e fica em Ciro!
(*Filoctetes*, 1365-8)²⁷⁷

Antes disso, porém, Neoptólemo dá sinais numerosos de que hesita entre ser fiel a Odisseu ou cumprir o que prometera a Filoctetes. Ele demonstra, em seu percurso para cumprir as provas, não estar seguro acerca do lado a que pertence. Neoptólemo, assim, não simplesmente representa ou reflete o século V a.C, mas, de forma mais complexa, questiona sua consagração à guerra bem como o juramento que seus análogos deviam prestar. Face à unidade e à harmonia que os ritos das Grandes Dionísias constroem, a tragédia põe em cena a ambiguidade, a dúvida, a desconfiança, o medo. Mais do que simplesmente refletir os valores culturais de um público do século V, mais do que simplesmente oferecer mensagens didáticas dos poetas da cidade para os cidadãos, a tragédia problematiza os valores que o discurso cívico pressupõe como dados. Com essa força desconcertante é que os trágicos recusam qualquer aceitação do simples, do dado, do pressuposto (GOLDHILL, 1987).

É evidente que *Filoctetes* explora de forma muito insistente o juramento, o que conecta a peça, com muita força, ao ano de sua apresentação. As Grandes Dionísias de 409 a. C., que Sófocles vence, são, não apenas o primeiro festival depois da retomada do poder pelo povo, mas um festival em que esse poder é imensamente afirmado, seja por meio da repetição de ritos já conhecidos do festival (retomando a ligação da cidade com seu passado democrático), seja por meio da instituição de novos ritos (reforçando essa ligação): um deles consiste exatamente no Juramento de Demofanto, segundo o qual todo cidadão ateniense se compromete a matar possíveis tiranos (SHEAR, 2011). “No ano da pritania de Aiantis” [Αἰαντὶς ἐπρυτάνευε], donde se conclui tratar-se do ano de 410-9, a Boulé institui o decreto que, contém, por sua vez, este novo juramento a ser prestado pelos cidadãos:

²⁷⁷ Texto original: (...) εἶτα τοῖσδε σὺν/ εἶ ξυμμαχίσεων κάμ' ἀναγκάζεις τόδε;/ Μὴ δῆτα, τέκνον· ἀλλ', ἄ μοι ξυνώμοσας,/ πέμψον πρὸς οἴκους, καὺτὸς ἐν Σκύρω μένων.

"Matarei, por palavra, por feito, por voto, por minha própria mão, se eu puder, qualquer um que derrube a democracia em Atenas, e qualquer um que, tendo a democracia sido derrubada, ocupe algum cargo. Matarei qualquer um que se estabeleça para ser o tirano ou que ajude qualquer um a se estabelecer. Julgarei piedoso, à luz dos deuses e dos espíritos, qualquer um que o matar, por matar um inimigo dos atenienses. Venderei todos os bens do morto e dou uma metade ao assassino, sem deixar nada para trás. E se alguém morrer ao matar ou ao tentar matar esse tipo de homem, tomarei conta dele e de seus filhos, assim como de Harmódio e Aristogíton e seus descendentes. Todos os juramentos jurados contra o povo de Atenas, em Atenas, em campanha, ou onde quer que tenha sido, declaro nulos e sem efeito" (ANDÓCIDES, *Mistérios*, I, 96)²⁷⁸

Segundo o juramento citado por Andócides, o mau cidadão passa a ser um inimigo da cidade. O texto declara que qualquer um que derrube a democracia ou assuma um cargo fora do regime democrático torna-se inimigo [πολέμιος] público dos atenienses, devendo por isso ser morto, ao passo que o bom cidadão, seu assassino (bem como os cúmplices do assassinato, caso haja algum) deve ser considerado piedoso [εὐαγής]. O decreto de Demofanto é um dos elementos que permite apreender o teor do processo de retomada e afirmação do passado democrático decorrente da deposição dos Quatrocentos. A preocupação do decreto com a democracia é explícita: qualquer ameaça deve ser extirpada de forma extrema. Mas a nova lei é apenas uma parte de um grupo heterogêneo de leis, que buscam a proteção máxima do regime do povo. Trata-se de fazer cada cidadão sentir-se parte ativa e responsável pela democracia, dando a ela o aspecto de uma unidade, que teria sido quebrada pelos Quatrocentos, mas que jamais deveria voltar a ser. Para tanto, Atenas, em primeiro lugar, promove um claro resgate do passado democrático, em segundo, elimina as marcas do recente golpe oligárquico, que não é mencionado nos novos documentos e tem suas estelas removidas da Ágora, em terceiro, cria novos ritos que, como o Juramento de Demofanto, filiam a democracia do presente ao

²⁷⁸ Texto original: “κτενῶκαί λόγῳ καί ἔργῳ καί ψήφῳ καί τῇ ἑμαυτοῦ χειρὶ, ἂν δυνατὸς ᾦ, ὃς ἀνκαταλύσῃ τὴν δημοκρατίαν τὴν Ἀθηνησί, καὶ ἔάν τις ἄρξῃ τιν’ ἀρχὴνκαταλελυμένης τῆς δημοκρατίας τὸ λοιπόν, καὶ ἔάν τις τυραννεῖν ἐπαναστῆ ἢ τὸν τύραννον συγκαταστήσῃ: καὶ ἔάν τις ἄλλος ἀποκτείνῃ, ὅσιον αὐτὸν νομῶ εἶναι καὶ πρὸς θεῶν καὶ δαιμόνων, ὡς πολέμιον κτείναντα τὸν Ἀθηναίων, καὶ τὰ κτήματα τοῦ ἀποθανόντος πάντα ἀποδόμενος ἀποδώσω τὰ ἡμίσεια τῷ ἀποκτείναντι, καὶ οὐκ ἀποστερήσω οὐδέν. ἔάν δέ τις κτείνῳ τινὰ τούτων ἀποθάνῃ ἢ ἐπιχειρῶν, εὖ ποιήσω αὐτὸν τεκαὶ τοὺς παῖδας τοὺς ἐκείνου καθάπερ Ἀρμόδιόν τε καὶ Ἀριστογείτονα καὶ τοὺς ἀπογόνους αὐτῶν. ὅποσοι δὲ ὅρκοι ὁμώνονται Ἀθήνησιν ἢ ἐν τῷ στρατοπέδῳ ἢ ἄλλοθί που ἐναντίοι τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων, λύω καὶ ἀφήμι.” In: ANDOCIDES. *Minor Attic Orators in two volumes*: 1, Antiphon, Andocides, with an English translation by K. J. Maidment. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1968.

passado democrático.²⁷⁹ Coletivamente, as novas e as velhas inscrições, os novos e os velhos ritos trabalham para redefinir e reformar o espaço público, funcionando como memoriais, celebrando a democracia e servindo ainda como manuais de ação contra qualquer força contrária ao regime (SHEAR, 2011). Dessa forma, o Juramento de Demofanto é apenas um dos elementos utilizados pela *pólis* para fortalecer esse sentimento de unidade em torno da democracia, uma unidade que se faz ver durante as Grandes Dionísias. Os ritos do festival - o voto de Demofanto, as libações dos generais, a apresentação do tributo, dos órfãos de guerra e o anúncio dos ganhadores da coroa de ouro - buscam, enfim, confirmar de forma repetitiva o poder da democracia, unindo todos os cidadãos em torno dela, a fim de que, assentados lado a lado, formem um só corpo, partilhem os mesmos ritos e homenageiem os mesmos deuses.

Não obstante, esse esforço político será diretamente questionado por uma das peças que integram a trilogia vencedora do ano de 409 a. C., uma vez que *Filoctetes* de Sófocles sugere as dificuldades a serem enfrentadas para que a oligarquia seja sobrepujada. Ao contrário do que fazem pensar os juramentos e os outros ritos, esse combate não há de ser nada fácil. A peça de Sófocles coloca em cena exatamente as dificuldades que existem na criação dessa unidade, elemento tão necessário à defesa da democracia.

V - A imagem do hoplita *versus* a Guerra do Peloponeso

Ao prestar o juramento, o efebo jura viver de acordo com a moral coletiva hoplítica, própria ao combate da falange contra falange, ao combate leal e solidário: “Eu não abandonarei meu vizinho quando eu estiver a seu lado na batalha.” Mas o efebo se

²⁷⁹ A *pólis* assiste, pouco tempo depois do golpe dos Quatrocentos, a um intenso exercício de reprodução de leis já conhecidas (como a lei de Drácon, que segundo Andócides, inspira o decreto de Demofanto), as quais, inscritas em estelas sobretudo no Bouleutérion e na Ágora, tornam concretamente visíveis os signos da história da democracia enquanto unidade. Drácon, Sólon, Clístenes, ao lado dos novos democratas, unem-se numa imagem só, que exclui e não tolera interferências oligárquicas nem tirânicas, como as do passado recente.

transforma em hoplita de forma ambígua. Na *Constituição de Atenas* (XLII, 5),²⁸⁰ Aristóteles registra que o jovem ateniense, ao fazer dezoito anos, passa por um exame comprobatório de sua idade, de sua condição livre e de seu nascimento legítimo (pai e mãe atenienses). Com a comprovação dessas condições, o jovem ateniense deixa a família para aprender a guerra, tal como Neoptólemo deixa Ciro para cumprir seu rito de passagem em Lemnos. Ademais, cada tribo elege um *sōphronistēs*, para cuidar dos efebos daquela tribo, bem como um *kosmētēs* para ser o chefe de todos os efebos. Somam-se a eles professores especiais, eleitos pelo povo para ensinarem os jovens a “combater como hoplitas” [ὄπλομαχεῖν], “atirar com o arco” [τοξεύειν], “lançar o dardo” [ἀκοντίζειν] e “manobrar a catapulta” [καταπάλτην ἀφιέναι]. Passados os dois anos de treinamento, a *pólis* dá então aos efebos, “um escudo redondo e uma lança” [ἀσπίδα καὶ δόρυ], tornando-os cidadãos prontos para a guerra. O ritual acontecia, acredita-se, durante as Apatúrias, quando, portanto, os efebos, consagrando-se guerreiros, recebiam seu armamento hoplítico, tal como os órfãos de guerra o recebiam durante as Grandes Dionísias.

Em *Filoctetes*, para além da evolução da personagem de Neoptólemo, um jovem que se transforma em guerreiro, a escolha do deus que finaliza a peça e o teor do que diz não podem senão confirmar a importância da moral hoplítica para o enredo. O Hércules que surge no *deus ex machina* ao fim da peça não é o deus arqueiro nem o deus caçador, mas o guerreiro do broquel, o deus hoplita, cujo escudo revela-se o maior dos símbolos. Hércules, o deus-herói, é quem faz Filoctetes e Neoptólemo seguirem para a guerra, onde devem lutar juntos, um protegendo o outro, como dois leões, como dois heróis, como dois hoplitas, tal como quem diz “[e]u não abandonarei meu vizinho quando eu estiver a seu lado na batalha”, pois o deus ordena o seguinte:

Não é distinto o que deves sofrer:
do múltiplo sofrer aflora a glória.
Tomando a direção da pólis troica,
darás um fim à agrura de tua úlcera,
te tornas o ás do exército por mérito.
A Páris, causador de males múltiplos,

²⁸⁰ Para o texto grego: *Aristotelis Athēnaíōn politeía*. Ed. Oppermann, H. Leipzig: Teubner, 1928, Repr. 1968. Para a tradução: ARISTOTE. *Constitution d'Athènes*. Traduit et établi par Georges Mathieu et Bernard Haussoulier. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

anulas, alanceando-o com *meus dardos* [τόξοισι τοῖς ἐμοῖσι].
 Devassas Ílion e o butim que o exército
 te reserva, o melhor, envias ao lar,
 ao pai Poianto, ao Eta, altiplano.
 Põe na pira uma parte, por *meu arco* [τόξων ἐμῶν]!
 Eis o que te aconselho, Aquileu:
 a tomada de Troia, belo campo,
 dependerá da *mútua confiança* [οὔθ' οὔτος σέθεν],
qual dupla de leões que caçam juntos
 [ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον],
ele contigo, tu com ele [οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ']. [...] ²⁸¹
 (*Filoctetes*, 1421-36)

É verdade que, além de ter no arco seu próprio símbolo, Filoctetes fará dele também um símbolo da derrota de Páris e, portanto, da vitória dos aqueus na guerra de Troia. O público da peça tem consciência de que o seu arco é a arma da morte de Páris, sem que seja possível extrair disso algo que confirme a moral hoplítica. Mas, conforme anunciado pelo deus, com a vitória aqueia, Filoctetes tem duas partes do butim. Uma é para si, por seu valor para a vitória, e a outra é pelo arco de Hércules, meio imprescindível à execução de seus atos. Na verdade, o deus-herói deixa claro, ao fim da peça, que a arma da vitória é sua; são seus tanto o arco quanto os dardos. O deus hoplita do escudo de bronze reivindica para si o renome de suas armas. O Filoctetes arqueiro, o que usa a arma do deus para conquistar a vitória aqueia, é, nesse sentido, separado do Filoctetes hoplita, exatamente no momento em que jura estar ao lado de seu companheiro, formando os dois [οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ'] uma dupla de leões [ἀλλ' ὡς λέοντε]. Neoptólemo, por sua vez, também segundo o deus-hoplita, inicia sua carreira hoplítica. De Hércules, o jovem vai ouvir que deve permanecer junto, não do arco propriamente, mas de Filoctetes: ele contigo, tu com ele [οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ']. “Assim, o homem selvagem reintegrou enfim a cidade, o efebo tornou-se hoplita” (VIDAL-NAQUET, 2009, p. 170).²⁸² O símile dos dois leões, que devem estar juntos no combate, cuidando um do outro (como no juramento que presta o efebo: “Eu não abandonarei meu

²⁸¹ Texto original: καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν,/ ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον./ Ἐλθὼν δὲ σὺν τῷδ' ἀνδρὶ πρὸς τὸ Τρωϊκὸν/ πόλισμα, πρῶτον μὲν νόσου παύσῃ λυγρᾶς,/ ἀρετῇ τε πρῶτος ἐκκριθεὶς στρατεύματος,/ Πάριν μὲν, ὃς τῶνδ' αἴτιος κακῶν ἔφυ./ τόξοισι τοῖς ἐμοῖσι νοσφιεῖς βίου,/ πέρσεις τε Τροίαν, σκῦλά τ' εἰς μέλαθρα σὰ/ πέμψεις, ἀριστεῖ ἐκλαβὼν στρατεύματος,/ Ποίαντι πατρὶ πρὸς πάτρας Οἴτης πλάκα./ Ἄ δ' ἂν λάβῃς σὺ σκῦλα τοῦδε τοῦ στρατοῦ/ τόξων ἐμῶν μνημεῖα πρὸς πυρὰν ἐμῆν/ κόμιζε. Καὶ σοὶ ταῦτ', Ἀχιλλέως τέκνον,/ παρήγεσ'· οὔτε γὰρ σὺ τοῦδ' ἄτερ σθένης/ ἔλειν τὸ Τροίας πεδίον οὔθ' οὔτος σέθεν· ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον/ οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ' [...].

²⁸² Texto original: *l'homme sauvage a donc réintégré la cité, l'éphébe est devenu hoplite.*

vizinho quando estiver a seu lado na batalha”), só reforça a moral hoplítica que parece desenvolver-se na peça por oposição à τέχνη na guerra defendida por Odisseu.

Falar em hoplita é evocar Maratona. Maratona foi, ao longo do século V, o modelo de guerra hoplítica ideal. Ela é o exemplo maior para os atenienses. A batalha fornece a imagem da guerra justa, digna, gloriosa, grandiosa e, finalmente, atual. Maratona é a guerra de um passado próximo que faz com que não seja mais preciso aos atenienses curvarem-se à guerra homérica. É sobretudo o prestígio da batalha que faz com que ela perdure e atravesse o século como a batalha ideal, o combate que faz frente à guerra homérica, a favor de suas particularidades: sua justiça, sua organização, sua ética, sua relação com o inimigo, com os prisioneiros derrotados, com a *pólis* e, até mesmo, com a morte - que, à sua maneira, saberá ser bela. “Entretanto, o prestígio dos hoplitas no imaginário coletivo grego parece não ter se sustentado sobre nada de racional” (HANSON, 2010, p. 216),²⁸³ afinal, Maratona atravessa o século como o exemplo que não será repetido.

É verdade que a falange hoplítica nada tem de novidade no século V a.C, como é verdade que a importância do papel do hoplita se faz reconhecer por distintas evidências. No vocabulário, por exemplo, é possível observar a sofisticação não apenas para qualificar a ação desse guerreiro, como para marcar sua relação de responsabilidade em relação à *pólis*. O mau hoplita, sobretudo, destaca-se. Aquele que deixa tombar seu escudo, sua ἀσπίς, faz cair por terra sua função e desobedece o juramento prestado à cidade. Esse hoplita, o que priva tanto a si próprio quanto a seu companheiro durante a batalha da proteção de seu escudo, é ῥίψασπις, ou ainda ἀποβολιμαῖος, o que joga fora o escudo.²⁸⁴ O bom cidadão, ao contrário, é o ἀσπιδεφόρος, aquele que tem sempre seu escudo à mão firme, que preserva seu lugar na falange, compondo-a e protegendo-a, mesmo que jamais tenha experimentado de fato situações de guerra. A relação do homem

²⁸³ Texto original: *Pourtant, ce prestige des hoplites dans l'imaginaire populaire grec semble n'avoir reposé sur rien de rationnel.* In: HANSON, Victor Davis. Chap. 5 - La cuirasse: les batailles d'hoplites. In : HANSON, Victor Davis. *La guerre du Péloponnèse.* Trad. Jean-Pierre Ricard. Paris: Flammarion, 2010.

²⁸⁴ A atitude já era considerada desprezível desde os primeiros tempos de desenvolvimento do combate hoplítico, tal como se deixa depreender, por exemplo, pelo Fr. 5W de Arquíloco: ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνωι./ ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων./ αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;/ ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω. In: *Iambi et elegi Graeci*, vol. 1. Ed. West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1971.

com o escudo, a ἀσπίς, enfim, indica sua relação com a *pólis*. Sabendo de que forma ele agiu em situações de guerra com o escudo - que protege a si, ao hoplita do lado e ao exército como um todo -, a comunidade sabe de que forma ele se porta com relação ao todo, sendo capaz de qualificá-lo como bom cidadão por associação com o seu bom comportamento durante os combates.

Durante a Guerra do Peloponeso, em que há pouquíssimas batalhas hoplíticas, os hoplitas são, ainda assim, peças importantes do discurso sobre a guerra. Para Tucídides, os hoplitas são a fina flor, suas batalhas as mais valorosas e suas perdas as mais trágicas. No entanto, é possível contar em seu texto oitenta e três conflitos, segundo Victor Hanson (2010), compreensíveis como algo diverso da batalha hoplítica tradicional, mas aproximável de combates com armamentos leves, cavalaria ou arco. Peter Krentz (2000) contabiliza trinta e sete casos de ataques-surpresa, na maioria noturnos, por combatentes que não eram hoplitas. W. K. Pritchett (1974), por sua vez, cita quarenta e três exemplos de ataques noturnos, por oposição à guerra tradicional em que os enfrentamentos evitam a surpresa ou a escuridão da noite, mas acontecem de forma acordada e diurna.²⁸⁵ Não obstante, na história, na propaganda política, no teatro, em tom de crítica ou não, a guerra e o guerreiro são igualmente referidos como guerra e guerreiro hoplíticos. As questões sobre a guerra tomam como referência a imagem do hoplita. As personagens pacifistas das comédias de Aristófanes falam do desejo de se livrarem das couraças e das lanças e, sobretudo, do escudo, ao passo que as tragédias designam a coragem do guerreiro nos termos da coragem hoplítica.

A Guerra do Peloponeso mostra, porém, que Atenas e Esparta, apesar de seus exércitos hoplíticos e sua estima pela guerra hoplítica, evitarão esse tipo de enfrentamento. O combate hoplítico de peso entre as duas potências tem lugar, pela primeira vez, apenas em 424 (sete anos, portanto, após o início da guerra), em Délio. E a batalha hoplítica de Délio, definitivamente, não confirma aos olhos do povo a permanência do esplendor de Maratona. O triunfo da coragem de outrora cede à derrota, questionando a confiança que a memória coletiva depositava no hoplita, tal como, antes da batalha, o estrategista ateniense Hipócrates, dirigindo-se aos sete mil hoplitas já

²⁸⁵ KRENTZ, Paul. Deception in Archaic and Classical Greek Warfare. In: VAN WEES, H. (dir.). *War and violence in Ancient Greece*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 2000. E também: PRITCHETT, William Kendrick. *The Greek State at War*. Berkeley: University of California Press, 1974.

alinhados, valentes guerreiros [τοὺς ἀγαθοὺς ἄνδρας] faz questão de sublinhar. Segundo o estrategista, aos guerreiros cabia lembrar [ὑπόμνησιν] que eles não apenas deviam garantir a vitória, fazendo a guerra conforme seu código, mas garantir a atualização do passado, pois em Délio os hoplitas lutavam a fim de se mostrarem dignos da pátria [ἀξίως ἐς αὐτοὺς τῆς τε πόλεως], mas também de seus pais [καὶ τῶν πατέρων], que antes haviam lutado e conquistado a Beócia. Os guerreiros, ouvindo seu líder, sabiam que ali lutavam também por todas as batalhas do passado.

"Minha exortação não será longa, atenienses, mas significará muito para homens bravos e será mais um lembrete que um apelo. Nenhum de vós deverá pensar que, por estarmos em território estrangeiro, iremos correr este grande perigo sem um bom motivo. Embora o confronto seja na terra deles, estaremos defendendo a nossa terra, e se vencermos, os peloponésios, privados da cavalaria beócia, nunca mais invadirão o vosso território, e numa única batalha não somente estareis conquistando esta terra como também tornareis mais segura a liberdade da vossa. Avançai para combatê-los com ânimo digno de vossa cidade - a maior da Hélade, que cada um de vós se orgulha de proclamar sua pátria, e de vossos pais que sob o comando de Mirônides venceram estes homens em Enofita e passaram a ser os senhores da Beócia". (TUCÍDIDES, IV, 95)

A imagem da guerra fica ainda pior com o que sucede à batalha: os atenienses cometem o crime de se refugiarem no santuário dos beócios consagrado a Apolo e, por isso, recebem como punição a interdição de recolherem os cadáveres de seus companheiros, destinados, assim, a se decomporem ao ar livre. Apenas depois de dezessete dias os atenienses podem finalmente resgatar seus mortos e já não haverá muito a ser recolhido. Além de Délio, poucas são as batalhas hoplíticas da Guerra do Peloponeso: Mantinéia, em 418 a. C., e Siracusa, de 415 a. C., sendo que nenhuma delas pôde fazer os atenienses e aliados ou os espartanos e aliados aproximarem-se de seu objetivo estratégico ou da vitória. Além das três, tebanos e espartanos também se confrontam em outras poucas batalhas hoplíticas, como em Nemeia, Coroneia e Leuctra. Há ainda menções de outros eventos menores, nos quais se dá o encontro frontal de duas falanges, mas são combates limitados e sem grandes consequências para a guerra. Assim, apesar de enraizado na memória coletiva, o hoplita é colocado em xeque pelos resultados mesmos que obtém na guerra e pelas consequências dessa mesma guerra.

Durante e depois da Guerra do Peloponeso, os gregos reconheceram que algo havia se tornado incontrolável e havia levado a massacres anteriormente inimagináveis. Essa apreensão do horror pode ser comparada ao que resulta da Primeira Guerra Mundial, que logo se mostrou muito diferente da Guerra Franco-Prussiana de 1870, a qual era ainda uma guerra de batalhas curtas e decisivas. (HANSON, 2010, p. 234)²⁸⁶

Plutarco, na *Vida de Péricles* (XXXIV, 3), descreve o sentimento que se apoderava dos gregos de que se uma guerra estourasse, entre espartanos e atenienses, tal como se suspeitava, ela não teria a mesma cara das outras guerras. De fato, a eclosão da guerra e sua maneira de ser confirmariam o sentimento: desde a primeira fase da Guerra do Peloponeso, mercenários fazem exatamente aquilo que generais e almirantes tradicionalmente não estavam autorizados a fazer com o inimigo. Os gregos adquirem, ao longo da Guerra do Peloponeso, a consciência de estarem vivendo uma revolução militar. Até 431, Atenas não organizava formalmente nenhum corpo de combatentes de armas leves, já que, por um lado, todos os homens pobres eram indispensáveis para formar o enorme corpo naval da frota ateniense e, por outro, Atenas, para os confrontos terrestres, contava com um corpo organizado de hoplitas e de cavaleiros (HANSON, 2010). É a Guerra do Peloponeso que vai mudar essa disposição, sobretudo com a terrível derrota na batalha hoplítica de Délio, embora mesmo antes dela mercenários contratados por Atenas tenham desempenhado papel fundamental na vitória contra Esparta em Esfactéria, em 425 (um ano antes da derrota de Délio). Com efeito, tal como Délio fizera com a imagem dos hoplitas atenienses, Esfactéria, com seus mercenários, afeta a ideia da resiliência dos hoplitas espartanos. Em Esfactéria, os invulneráveis espartanos são derrotados por combatentes que se utilizam de flechas, e, não bastasse a desonra, eles preferem render-se a lutar até o fim.

De todos os eventos desta guerra este foi o mais inesperado para os helenos. Com efeito, ninguém poderia imaginar que os lacedemônios jamais fossem compelidos pela fome ou por qualquer outra necessidade a entregar as armas; pensava-se que eles as conservariam até a morte, lutando enquanto pudessem, e ninguém podia acreditar que os que se renderam fossem tão bravos quanto os

²⁸⁶ Texto original: *Pendant et après la guerre du Péloponnèse, les Grecs reconnurent que quelque chose était devenu incontrôlable et avait mené à des massacres qui auraient été auparavant inimaginables. Ce dégoût peut être rapproché de celui que suscita la Première Guerre Mondiale, qui se révéla rapidement très différente de la guerre franco-prussienne de 1870, laquelle était encore une guerre de batailles brèves et décisives.* In: HANSON, Victor Davis. Chap. 4 - La terreur: la guerre de l'ombre. *La guerre du Péloponnèse*. Trad. Jean-Pierre Ricard. Paris: Flammarion, 2010.

que morreram. Quando um dos aliados dos atenienses algum tempo depois perguntou acintosamente a um dos soldados capturados na ilha se os lacedemônios mortos eram verdadeiramente bravos, a resposta foi que o instrumento (querendo dizer a flecha) teria um enorme valor se pudesse distinguir os bravos, desejando deixar claro que as pedras ou os projéteis saídos dos arcos matavam indistintamente quem estivesse em sua frente. (TUCÍDIDES, IV, 40)

Tucídides, nessa passagem, descreve a imagem de coragem, garra e dignidade que os hoplitas tinham não apenas entre seus pares, mas também entre os outros combatentes, como os arqueiros, e a população em geral: os melhores [καλοὶ κἀγαθοί]. Há um tom de desprezo declarado com relação ao tipo de combate que os derrota: em primeiro lugar, o desprezo é evidenciado pelo termo que utilizam para se referir à flecha [ἄτρακτος]; em segundo, por descreverem-na como arma injusta, que faz seu serviço sem distinguir e sem se aproximar do inimigo, matando os bravos e os fracos indiferentemente e sem ter, para matar um e outro, mais ou menos trabalho. De fato, conforme a tradição, apenas uma arma desleal, como é a flecha de Páris, poderia ter matado Aquiles. É também apenas com uma flecha como essa, que Filoctetes pode dar fim à guerra, afinal “seu arco destruirá a cidadela [Αἰρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα]” (v. 113). Sófocles, por certo, não está desatento às novidades da guerra e à consequente ressignificação das armas e dos guerreiros.

Já durante os primeiros dez anos de guerra, Atenas recruta regularmente unidades de combatentes de armas leves e, não raro, os hoplitas mesmos guerreiam de forma alternativa à falange, transformando sua atuação na guerra e a própria guerra (RAWLINGS, 2000).²⁸⁷ Os novos combatentes, de armas leves, são chamados pelos gregos de ψιλοί [combatentes leves]; πελταστής [o que porta o pequeno escudo, chamado πέλις]; são também chamados de guerreiros nus [γυμνοί], uma vez que não portam a panóplia responsável por cobrir e proteger o hoplita, ou ainda de guerreiros sem armadura [ἄοπλοι; ἄνοπλοι]. Em geral, essas tropas leves são tidas como "as outras", tropas estrangeiras, pelo modo distinto de combater o inimigo em relação ao modo oficial da *pólis*. Mas os métodos não convencionais se aperfeiçoam ao longo da longa guerra e a prioridade da virtude no combate cede à prioridade da vitória, tal como explicita Odisseu

²⁸⁷ RAWLINGS, L. "Alternative Agonies. Hoplite Martial and Combat Experience Beyond the Phalanx". In: VAN WEES, H. (dir.). *War and violence in Ancient Greece*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 2000.

em certas cenas de *Filoctetes*. A maior parte dos combatentes gregos passa a adotar o equipamento e a tática dos peltastas trácios e os combatentes de armas leves ganham relevo na guerra e passam a atuar de forma mais determinante do que os hoplitas (TUCÍDIDES, IV, 28; 111).

No ano seguinte, os atenienses fortificaram Torico e Trasilo, depois de passar ao comando das naus aprovado por votação e mandar fabricar escudos para cinco mil de seus marinheiros, para que eles pudessem também servir como *peltastas*, seguiu no princípio do verão para Samos. Após ter ficado três dias, ele zarpu para Pigela. E então saqueava o povoado e atacava a muralha. Alguns vieram de Mileto para ajudar os habitantes de Pigelo e perseguiram as *tropas leves atenienses* que estavam dispersas. Mas os peltastas e os exércitos de hoplitas chegaram para socorrer a infantaria leve, mataram quase todas as gentes de Mileto, recolherem cerca de duzentos escudos e levantaram um troféu. No dia seguinte, zarparam para Notio e, a partir dali, uma vez equipados, puseram-se a caminho de Colofon. E os habitantes de Colofon cederam. Na noite seguinte, chegaram à Lídia, quando o trigo já estava bom, incendiaram muitas aldeias e se apoderaram do dinheiro, escravos e outras muitas coisas como butim. (XENOFONTE, *Helênicas*, I, 2, 5-1)²⁸⁸

Essas novas tropas não convencionais instituem novos costumes, mas, com isso, se sua participação crescente demonstra o enfraquecimento da atuação hoplítica, o ideal hoplítico, não obstante, só se fortalece. Até então, não se tem registro de civis mortos por hoplitas e tampouco parece ter sido hábito entre os hoplitas matar seus inimigos durante a fuga.²⁸⁹ Com os novos combatentes, esse código deixa de ser seguido e, portanto, não à

²⁸⁸ Texto original: Τῷ δὲ ἄλλῳ ἔτει [ᾧ ἦν Ὀλυμπιάς τρίτη καὶ ἐνενηκοστή, ἧ προστεθεῖσα ζωνωρίς ἐνίκα Εὐαγόρου Ἡλείου, τὸ δὲ στάδιον Εὐβώτας Κυρηναῖος, ἐπὶ ἐφόρου μὲν ὄντος ἐν Σπάρτῃ Εὐαρχίππου, ἄρχοντος δ' ἐν Ἀθήναις Εὐκτῆμονος] Ἀθηναῖοι μὲν Θορικὸν ἐτείχισαν, Θράσυλλος δὲ τὰ τε ψηφισθέντα πλοῖα λαβὼν καὶ πεντακισχίλιους τῶν ναυτῶν πελταστὰς ποιησάμενος, [ὡς ἅμα καὶ πελτασταῖς ἐσομένοις,] ἐξέπλευσεν ἀρχομένου τοῦ θέρους εἰς Σάμον. ἐκεῖ δὲ μείνας τρεῖς ἡμέρας ἐπλευσεν εἰς Πύγεια· καὶ ἐνταῦθα τὴν τε χώραν ἐδήου καὶ προσέβαλλε τῷ τείχει. ἐκ δὲ τῆς Μιλήτου βοηθήσαντές τινες τοῖς Πυγελεῦσι διεσπαρμένους τῶν Ἀθηναίων ὄντας τοὺς ψιλοὺς ἐδίωκον. οἱ δὲ πελτασταὶ καὶ τῶν ὀπλιτῶν δύο λόχοι βοηθήσαντες πρὸς τοὺς αὐτῶν ψιλοὺς ἀπέκτειναν ἅπαντας τοὺς ἐκ Μιλήτου ἐκτὸς ὀλίγων, καὶ ἀσπίδας ἔλαβον ὡς διακοσίας, καὶ τροπαῖον ἔστησαν. τῇ δὲ ὑστεραία ἐπλευσαν εἰς Νότιον, καὶ ἐντεῦθεν παρασκευασάμενοι ἐπορεύοντο εἰς Κολοφῶνα. Κολοφῶνιοι δὲ προσεχώρησαν. καὶ τῆς ἐπιούσης νυκτὸς ἐνέβαλον εἰς τὴν Λυδίαν ἀκμάζοντος τοῦ σίτου, καὶ κόμας τε πολλὰς ἐνέπρησαν καὶ χρήματα ἔλαβον καὶ ἀνδράποδα καὶ ἄλλην λείαν πολλήν. In: *Xenophontis opera omnia*, vol. 1. Ed. Marchant, E.C. Oxford: Clarendon Press, 1900, Repr. 1968. Ver também: XENOPHON. *Helléniques*, Tome I (Livres I-III). Texte établi et traduit par HATZFELD, J. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

²⁸⁹ Ainda que os gregos não pareçam ter conhecido nenhum código específico de leis de guerra, no sentido moderno do termo, os conflitos entre as cidades eram regidos conforme costumes que reduziam os direitos dos vencedores sobre os vencidos. As leis não escritas [ἄγραφοι νόμοι] recomendavam o respeito aos santuários, proibiam interromper com eventos da guerra as festas pan-helênicas, protegiam os atletas e os atores, prescreviam ritos relativos ao enterro dos mortos, e reconheciam a inviolabilidade das pessoas, sobretudo das que suplicavam e se colocavam sob a proteção dos deuses. Ver: ROMILLY, Jacqueline de.

toa, os registros que se seguem à Guerra do Peloponeso deploram a herança deixada por ela. Prisioneiros tornados escravos, cidades incendiadas, saques, mutilações: nenhuma dessas práticas constituíam a sequência dos fatos no caso do combate hoplítico e, no entanto, são elas que predominam na sequência dos novos combates. Por exemplo, com a guerra civil que dividia a Córçira, Atenas envia seus estrategos para juntarem forças com os democratas da ilha. Os opositores rendem-se e entram em acordo com as forças vencedoras. Os democratas da Córçira, não obstante, esquecem-se do combinado e tratam seus prisioneiros de maneira degradante:

Então os corcireus se apoderaram dos prisioneiros e os encerraram em um grande edifício; depois os retiraram de lá em grupos de vinte, obrigando-os a marchar *entre duas fileiras de hoplitas* [διὰ δυοῖν στοίχων ὀπλιτῶν] paradas uma em frente à outra; os prisioneiros, acorrentados uns aos outros, eram espancados e apunhalados pelos hoplitas se algum destes via entre aqueles um inimigo pessoal, e homens com açoites andavam ao lado deles para forçar os mais lentos a apressar o passo.

Desta maneira cerca de sessenta homens foram levados para fora e mortos sem o conhecimento dos que haviam ficado no edifício; estes supunham que seus companheiros estavam sendo tirados de lá a fim de serem transferidos para outro lugar qualquer. Quando perceberam o que estava acontecendo, ou alguém lhes contou, apelaram para os atenienses, pedindo-lhes que, se desejassem matá-los, fizessem-no com suas próprias mãos; a partir daí recusaram-se a sair do edifício e declararam que não deixariam qualquer outra pessoa entrar, se pudessem impedir. Os próprios corcireus não tinham a mínima intenção de tirá-los de lá; subiram ao topo do edifício e, fazendo uma abertura no telhado, lançaram as telhas sobre os prisioneiros e dispararam flechas de cima contra eles. Os homens no interior procuraram defender-se da melhor maneira possível, e a certa altura a maioria deles começou a matar-se espetando na garganta as flechas disparadas de cima, ou estrangulando-se com cordéis por acaso existentes em alguns leitos, ou com tiras feitas de suas próprias roupas. Durante a maior parte da noite subsequente ao dia daquela provação, eles pereceram de todas as maneiras, pondo fim à própria vida e atingidos pelos projéteis lançados do alto pelos homens que lá estavam. Quando raiou o dia seguinte os corcireus carregaram os cadáveres em carroças, dispendo-os longitudinal e transversalmente, e os levaram para fora da cidade; as mulheres capturadas no forte foram vendidas como escravas. (TUCÍDIDES, IV, 47-48)

A Guerra do Peloponeso, por sua duração e sobretudo por seu novo formato, faz com que não apenas os cidadãos-guerreiros, mas a cidade, para além de seus cidadãos-guerreiros, participe de forma mais intensa e mais próxima da expectativa das batalhas e

"Guerre et paix entre cités"; DUCREY, Pierre. "Aspects juridiques de la victoire et du traitement des vaincus". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

das batalhas propriamente ditas, sofrendo também as consequências negativas decorrentes disso. A guerra transforma-se numa guerra injusta, incapaz de distinguir o inimigo, transformando em inimigos todos aqueles que não se mostrem aliados. Não por acaso, quanto mais a guerra estende-se, mais Atenas toma consciência da guerra que promove, do tipo de sofrimento que inflige ao inimigo: cometendo uma injustiça [ἀδικέω] gerada pela desmedida [διὰ τὴν ὕβριν].

Os atenienses, cercados por terra e mar, estavam sem saída, sem nada a fazer, sem navios, aliados e trigo. Pensavam que não poderiam escapar do sofrimento que eles mesmos haviam causado às gentes das pequenas cidades, não por punição, mas por injustiça gerada pela desmedida, apenas porque essas gentes eram aliadas dos outros. (XENOFONTE, *Helênicas*, II, 2, 10)²⁹⁰

Ainda segundo Xenofonte (*Helênicas*, II, 3), na noite que antecede a chegada de Lisandro e, portanto, na véspera do fim da guerra, os atenienses não conseguiam dormir. Afligiam-lhes não apenas as notícias dos mortos, mas a certeza de que os lacedemônios fariam com eles exatamente aquilo que eles haviam feito com as gentes de Melos, de Torone, de Egina e outras. O grau de violência a que se assiste fora das batalhas, bem como nos novos tipos de combate, foge à guerra hoplítica e faz colar à nova guerra uma imagem de barbárie e vileza que se distancia do modelo ideal, reforçando, contudo, seu valor ideal, de modo a promover a aclamação do hoplita e da guerra que ele representa, com ecos que se fazem sentir em *Filoctetes*.

VI - Filoctetes: o herói de outrora e a unidade trágica

Filoctetes não é apenas o mais solitário dos heróis de Sófocles, o homem que viveu dez anos abandonado numa ilha deserta acometido pela grave ferida. Ele é ainda o

²⁹⁰ Texto original: Οἱ δ' Ἀθηναῖοι πολιορκούμενοι κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλατταν ἠπόρουν τί χρὴ ποιεῖν, οὔτε νεῶν οὔτε συμμάχων αὐτοῖς ὄντων οὔτε σίτου· ἐνόμιζον δὲ οὐδεμίαν εἶναι σωτηρίαν ἢ εἰ μὴ παθεῖν ἃ οὐ τιμωρούμενοι ἐποίησαν, ἀλλὰ διὰ τὴν ὕβριν ἠδίκουν ἀνθρώπους μικροπολίτας οὐδ' ἐπὶ μιᾷ αἰτίᾳ ἑτέρα ἢ ὅτι ἐκεῖνοις συνεμάχουν. In: *Xenophontis opera omnia*, vol. 1. Ed. Marchant, E.C. Oxford: Clarendon Press, 1900, Repr. 1968.

mais injustiçado de todos (KNOX, 1974):²⁹¹ seu abandono pelos companheiros de guerra não se deveu à desonra, à traição ou a qualquer outra justificativa legítima, mas à repugnância que os companheiros sentiam do cheiro que a ferida exalava e à inabilidade que demonstravam para lidar com sua dor:

[...] Pus manava-lhe
dos pés, gangrena corrosiva. Não
libávamos, ouvindo-lhe os queixumes,
as maldições ecoando em nossas tendas.
(*Filoctetes*, 7-10)²⁹²

Quando sua ajuda torna-se imprescindível é apenas sua recusa que se pode esperar, mas, na peça de 409 a. C., o herói não tem outra saída senão render-se, abandonando sua vontade e seu desejo de justiça. Filoctetes é intransigente até a última cena, quando a aparição de Hércules o impede de prosseguir. Em outras tragédias de Sófocles, o herói, para manter sua honra, falha; em *Filoctetes*, ao contrário, o herói, sem que ele mesmo o queira, tem sucesso. A despeito de sua vontade e de sua fidelidade ao código guerreiro, Filoctetes abandonará sua solidão para reintegrar-se à guerra, onde poderá obter a glória e despedir-se de seu sofrimento, com a promessa da cura por Asclépio (BOYASK, 2007).²⁹³ Nessa peça de Sófocles existe, portanto, a necessidade da reintegração do herói como parte fundamental da democracia e do equilíbrio político dessa operação. Filoctetes é, na peça, o herói de outrora, que precisa ser levado de volta à *pólis*. Ele é o herói sem o qual o exército não pode ganhar a guerra, ou seja, é o herói que falta à *pólis*.

É verdade que o retorno do herói ferido para a guerra não é uma invenção do século V. Filoctetes é mencionado em Homero, tanto no tocante à sua habilidade com o arco de Hércules (*Il.*, II, 718; *Od.*, VIII, 219-220), quanto no que diz respeito ao seu

²⁹¹ KNOX, Bernard. Chapter 5: Philoctetes. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1964.

²⁹² Texto original: νόσω καταστάζοντα διαβόρω πόδα./ ὄτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων/ παρῆν ἐκήλοισ προσθηεῖν, ἀλλ' ἀγρίαις/ κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις.

²⁹³ Na tragédia, Asclépio será o encarregado da cura de Filoctetes. Tornou deus em Atenas, Asclépio será homenageado com um templo ao lado do teatro de Dioniso. A construção acontece por volta de 420, quando a cidade precisava da proteção e da cura, haja vista a praga que lhe matava um quarto da população (acredita-se que a praga tenha sido uma espécie de febre tifoide). Ver: MITCHELL-BOYASK, R. The Athenian Aesklepion and the end of Philoctetes. In: *Transactions of the American Philological Association*, Volume 137, Number 1, Spring 2007, p. 85-114.

exílio em Lemnos e sua possível retomada da guerra (*Il.*, 721-725), além de ter o seu retorno seguro à pátria mencionado pela *Odisseia* (III, 190). Dessas referências, ao menos a que ocorre no Canto II da *Ilíada* parece esconder uma versão muito mais desenvolvida e conhecida pelo público, podendo, por isso, ter sido apenas aludida no Catálogo dos navios (OLSON, 1991).²⁹⁴ É preciso notar, contudo, que não há, nem na *Ilíada* nem na *Odisseia*, evidência alguma de que o abandono de Filoctetes na ilha de Lemnos, em virtude de sua ferida, tenha sido orquestrado pela vontade de qualquer outro que não ele mesmo. Além disso, não existe a sugestão de que Odisseu tenha tomado a frente da empresa para o seu resgate. A *Biblioteca de Apolodoro*, posterior à tragédia de Sófocles, confirma a instrução de Agamêmnon a Odisseu para deixar Filoctetes em Lemnos munido de seu arco,²⁹⁵ mas os resumos de Proclo não o endossam. As *Cíprias*²⁹⁶ explicam apenas que Filoctetes fora deixado na ilha em função do mau cheiro de sua ferida, ocasionada pela picada de uma serpente.

Aportam em Tênedo. Filoctetes, picado por uma cobra-d'água enquanto ceavam, é abandonado em Lemnos por causa do mau-cheiro. (PROCLO, *Cíprias*, 144-5, tradução de Ícaro Gatti.)²⁹⁷

Da *Pequena Ilíada*, tem-se que Filoctetes de fato volta a Troia, embora o retorno dele seja assegurado não pelo filho de Aquiles, Neoptólemo, mas por Diomedes. Ademais, sabe-se daí que Neoptólemo (o qual, nessa narrativa, em nada se associa ao retorno de Filoctetes a Troia) recebe das mãos de Odisseu as armas de seu pai.

Depois disso Odisseu captura Heleno em uma emboscada; após um oráculo

²⁹⁴ OLSON, Douglas. Politics and the Lost Euripidean Philoctetes. In: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 60, No. 2 (Apr. - Jun., 1991), p. 269-83.

²⁹⁵ PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003. E também: PROCLO. *Crestomatia*.

²⁹⁶ Para a tradução: Ícaro Francesconi Gatti. PROCLO. *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012. Para o texto em grego: PROCLUS, *Chrestomathia*. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

²⁹⁷ PROCLO. *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

deste a respeito da tomada da cidadela, Diomedes traz Filoctetes de volta de Lemnos. Curado por Macáon, ele mata Alexandre em um duelo. Os troianos sepultam o cadáver depois de reavê-lo desfigurado por Menelau. Depois disso Dêifobo toma Helena por esposa. Após trazer Neoptólemo de Esquiro, Odisseu lhe entrega as armas do pai. Aquiles aparece para ele. (PROCLO, *Pequena Ilíada*, v. 211 -218)

Se, contudo, o retorno de Filoctetes à guerra, não é uma novidade para a Atenas Clássica, Sófocles inova em vários aspectos. Ao tornar o isolamento de Filoctetes maior e mais explícito do que o isolamento de qualquer outro de seus outros heróis, bem como ao torná-lo maior e mais explícito do que o isolamento do Filoctetes de Eurípides e de Ésquilo, Sófocles aprofunda tanto a dificuldade quanto a necessidade da sua reintegração. A abertura da peça já é uma evidência disso:

Eis que se descortina o cabo que ôndulas
lêmniás circum-envolvem. Rastros de homem
não há, tampouco traços de morada.
(*Filoctetes*, 1-3)²⁹⁸

Filoctetes vive durante dez anos na ilha deserta de Lemnos. A possibilidade de seu retorno à guerra contrasta com esse ambiente em que poucos traços de civilização se apresentam: uma cumbuca, alguns panos fétidos, certos sinais de fogo. Sófocles parece querer enfatizar com a ausência de qualquer forma de coletividade, o isolamento agudo do herói:

ODISSEU
Há no interior sinais de que é um lar?
NEOPTÓLEMO
Será um leito o tufo de folhagem?
ODISSEU
Mas isso é tudo sob o teto? E o resto?
NEOPTÓLEMO
Há uma copa de pau, que um pobre artífice
fabricou, mais uns trochos para o fogo.
ODISSEU
Pareces indicar-me seu tesouro.
NEOPTÓLEMO
Oh, céus! Que nojo! Uns panos rotos cheios
de purulento pus secam ali!
(*Filoctetes*, 32 - 39)²⁹⁹

²⁹⁸ Texto original: Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς/ Λήμνου, βροτοῖς ἄστυπος οὐδ' οἰκουμένη,/ ἔνθ',
[...]

A solidão do herói, não somente no plano imagético, mas no plano vocabular, é enfatizada pela frequência com que aparece no texto a palavra que designa o solitário [ἐρημός]: v. 228, 265, 269, 471, 487, 1018. Da mesma maneira que o contraste lexical marca a passagem de Neoptólemo da infância para a vida de adulto e, portanto, para a guerra, ἐρημός confronta-se com a πόλις (v. 1018, 1213, 1424),³⁰⁰ num jogo que também indica a mudança da condição de uma personagem: Filoctetes passa de seu isolamento selvagem à reintegração social. Apesar de não dar mostras de hesitar com relação ao código que segue, e de abrir mão dele apenas a partir da ordem divina, para Charles Segal (1981),³⁰¹ antes de seguir a ordem do deus, Filoctetes precisa recobrar a confiança no homem. Ele quer, em outras palavras, poder sentir-se capaz de abandonar sua solidão antes de perceber que terá que se agregar, novamente, aos homens. E a comunicação entre os dois lados está, desde seu abandono, ameaçada, tornando-se possível apenas por meio de um jovem que se vê dividido: estando prestes a se tornar um guerreiro, ele deve fazer suas escolhas entre os dois tipos de heroísmo cujos paradigmas na peça são Filoctetes e Odisseu. Ele escolhe Filoctetes.

Neoptólemo percebe que seus valores e os valores de seu pai se reconhecem em Filoctetes. Com Neoptólemo, Filoctetes não apenas fará uma nova amizade, rompendo com seu isolamento, recobrando a confiança no homem, feito essencial para a transformação pela qual precisa passar (SEGAL, 1981), como vai, com isso, criar o laço que a coletividade não pode, aos olhos do herói, deixar de cultivar, a *philia*. Ao contrário de Odisseu, a fala de Filoctetes será marcada por palavras constituídas pelo radical *phil-* (BLUNDELL, 1989): προσφιλεστάτης ("adorável" - v. 224); κάφιλον, ("traste sem amigos" - v. 228); φίλτατος ("sutil", "propício", "receptivo" - v. 234; 237; 242).

²⁹⁹ Texto original: {ΟΔ.} Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;/ {NE.} Στιπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τω./ {ΟΔ.} Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κούδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;/ {NE.} Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαυρουργοῦ τινοσ/ τεχνήματα' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε./ {ΟΔ.} Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε./ {NE.} Ἴου ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται/ ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

³⁰⁰ Na fala de Filoctetes, a palavra também aparece, mas como que para confirmar seu isolamento: "apátrida" (v. 1018) e, depois, quando de sua reflexão sobre o suicídio como saída: "Ὁ πόλις, ὁ πόλις-πάτριά" (v. 1213). Por fim, a palavra é dita por Hércules em sua aparição ao fim da peça (v. 1423).

³⁰¹ SEGAL, Charles. Chapter 10. Philoctetes: Society, Language, Friendship. *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*. Harvard University Press, 1981.

Filoctetes e Neoptólemo, *phíloi*, vão, porém, precisar ceder um pouco. O deus do escudo hoplítico não tem outra função na peça senão impedir o conflito interno, a divisão. Ele, como a *pólis* em 411 a. C., por meio da intervenção dos hoplitas do Pireu, próximos a Atenas, e dos hoplitas e marinheiros de Samos, vai buscar instituir a unidade. O poeta põe em cena, assim, o desafio de recriar uma sociedade saudável capaz de curar a adoecida, seja ela representada por um Odisseu que não respeita a *phília*, seja por um Filoctetes abandonado que só quer punir seus inimigos. É o mesmo desafio que Atenas enfrenta - ao menos parece ser essa a opinião de Sófocles, quando responde por que votara no estabelecimento do regime oligárquico de 411 a. C.³⁰²

Sófocles, tendo-lhe perguntado Pisandro se ele não havia decidido, com os demais membros do Conselho, por estabelecer os Quatrocentos no poder, respondeu afirmativamente. Então disse Pisandro: "Como? Não te parece ter sido essa uma decisão terrível?" Sófocles confirmou. Pisandro: "Ousaste cometer essa terrível ação?" "Sim, respondeu o poeta, pois não havia outra solução melhor". (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1419a)³⁰³

Ao justificar o voto por falta de melhor opção, Sófocles não nega seu voto nos Quatrocentos, mas ao mesmo tempo refuta tanto os excessos da democracia de 411 a. C. quanto os excessos cometidos pelo regime que seria instaurado então, o qual se impôs pela força, reduzindo ao silêncio, enquanto lhe foi possível, os principais adversários com a prisão ou com a morte (TUCÍDIDES, VIII, 70, 2). Em 409 a. C., o poeta parece fazer um balanço do que restara dos anos de guerra e de turbulência política. O julgamento de

³⁰² Apesar de alguma resistência da crítica, não parece ser plausível que Aristóteles tenha se referido a outro Sófocles que não o poeta. Segundo Tucídides, em 413, os atenienses decidem, num último fôlego, não renunciar, mas equipar uma frota a fim de consolidar sua aliança sobretudo com a Eubeia, reduzindo algumas despesas públicas e, por fim, elegendo uma comissão de anciãos, encarregados de fazerem proposições sobre a situação vivida, que não tinha duração determinada (TUCÍDIDES, 8, 1, 3-4). Sófocles, já em idade adiantada, exerce então sua última função política. Essa última responsabilidade que os atenienses lhe confiaram foi exatamente num momento de crise da democracia, após o desastre da expedição da Sicília em 413. Sófocles e outros nove *próbouloi* são os encarregados de protegerem Atenas, discutindo sobre possíveis soluções para a crise. O grupo é responsável, porém, por votar a Revolução Oligárquica dos Quatrocentos em 411. E, com a implantação de fato do novo regime, os dez comissários veem seu poder reduzir-se, pois vinte outros *próbouloi* passam a integrar a comissão, tornando os dez anteriores minoria em trinta. O novo regime dissolve a Assembleia e várias outras instituições democráticas. Mas o golpe dura pouco.

³⁰³ Texto original: οἷον Σοφοκλῆς, ἐρωτώμενος ὑπὸ Πεισάνδρου εἰ ἔδοξεν αὐτῷ, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις προβούλοις, καταστῆσαι τοὺς τετρακοσίους, ἔφη "τί δέ; οὐ πονηρά σοι ταῦτα ἐδόκει εἶναι," ἔφη. "οὐκοῦν σὺ ταῦτα ἔπραξας τὰ πονηρά;" "ναί", ἔφη, "οὐ γὰρ ἦν ἄλλα βελτίω". In: "Aristotelis ars rhetorica", Ed. Ross, W.D. Oxford: Clarendon Press, 1959, Repr. 1964. Ver também: ARISTOTE. *Rhétorique*. Livre III. Texte établi et traduit par DUFOUR, M. et WARTELE, A. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

Neoptólemo, segundo o qual “na guerra os bons perecem, restam os maus” (v. 436-7 e que se confirma em v. 412, 417, 428, 446-450) ganha novos contornos ao fim da peça. O filho de Aquiles aprende que a melhor saída pode ser mesmo a de reintegrar o velho herói, ermo por tantos anos na ilha de Lemnos. O poeta, aliás, era, sem dúvida, tal como a plateia, consciente do laço que ligava Atenas a Lemnos. Tucídides registra como os líderes atenienses, em guerra para instaurar a democracia na ilha, tomaram como reféns dos sâmios cinquenta meninos e cinquenta homens, os quais, levados a Lemnos, terão que esperar por lá até serem resgatados por conterrâneos (TUCÍDIDES, I, 115).³⁰⁴

Filoctetes, o herói de outro tempo, também será resgatado na ilha onde havia sido deixado, pois, mesmo sendo o herói de outro tempo, ele deve ter seu espaço assegurado na *pólis*. Sófocles desconfia da unidade, mas, ainda assim, depois de 411 a. C., prefere a unidade à escolha de um dos lados. Por meio de Neoptólemo, o poeta reitera a atitude democrática do diálogo, do conviver, do viver junto, em contraponto à morte de um dos lados, como acontece em *Ájax*. O Coro de 409 a. C. de fato conclama a unidade: "Formemos na partida *um bloco único* [πάντες ἀολλεῖς] solícito às Nereidas oceânicas: zelai pelo retorno sem transtorno!" (*Filoctetes*, 1469-71)³⁰⁵.

Há, no entanto, um intervalo entre a reintegração do herói à *pólis* e sua reintegração efetiva, nas palavras de Julia Shear (2011), que Sófocles captura bem. Não há dúvida de que Filoctetes se curva à vontade do deus: ele vai retornar à guerra e vai se unir à *pólis*, mas sua reintegração não inclui o cumprimento da justiça que o herói reivindica, qual seja, a punição de seus inimigos (a mesma que já reivindicara *Ájax*). A peça torna, assim, as dificuldades para a criação de alguma unidade ainda mais evidentes do que elas são na realidade de uma multidão que repete lado a lado o voto de proteger o companheiro na guerra (“Eu não abandonarei meu vizinho quando eu estiver a seu lado na batalha”) ou de matar o inimigo da democracia (“Matarei, por palavra, por feito, por voto, por minha própria mão, se eu puder, qualquer um que derrube a democracia em Atenas”). Ao poeta interessou pôr em cena não o retorno do velho herói, determinante

³⁰⁴Os atenienses retiraram-se de Samos após a tomada do poder. Alguns sâmios, porém, não se conformam com a situação e fogem para o continente; depois, juntam forças com homens mais influentes que haviam ficado na ilha e reúnem tropas mercenárias antes de voltarem a Samos. Lá, instigam os habitantes contra os democratas, buscam os reféns deixados em Lemnos e se rebelam contra Atenas.

³⁰⁵Texto original: {XO.} Χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς/ Νύμφαις ἀλίαισιν ἐπευξάμενοι/ νόστου σωτήρας ἰκέσθαι.

para a vitória aqueia. Interessou-lhe explorar a limitação de seu retorno, posto que inevitável. Sófocles evidencia, com *Filoctetes*, justamente as dificuldades que a unidade da *pólis* não deixa transparecer em seus novos e velhos ritos democráticos. Afinal, nas Grandes Dionísias de 409 a. C., ao lado da vitória de Sófocles com sua peça *Filoctetes*, entra para a história também Trasíbulo de Cálidon. Trasíbulo ganha a coroa de ouro por ter assassinado o oligarca Frínico: um tirano em potencial, para quem não havia lugar no “bloco único”.³⁰⁶

³⁰⁶ Conforme as inscrições: IG I, 102, 6-8; IG I, 102, 8-10.

Argumento de transição

A (des)construção do herói: verdade *versus* esquecimento

*Como as folhas somos,
Que umas o vento as leva emurchecidas,
Outras brotam vernais e as cria a selva:
Tal nasce e tal acaba a gente humana
(Ilíada, VI, 146-149, tradução
de Odorico Mendes)³⁰⁷*

I - O herói na tragédia: a verdade e o esquecimento no século V a. C.

A tragédia do fim do século V a.C. mantém seus heróis e ainda conta histórias sobre eles, mas a intermediação que estabelece entre passado e presente se transforma totalmente. Por isso, o herói, tornado célebre pelo canto do poeta, permanece imortalizado por seu destino trágico. É ainda a fama que, se não define o herói trágico do século V, faz com que ele resista ao tempo. Ele incorpora os problemas do novo tempo ou passa a ser, ele mesmo, um dos problemas do novo tempo. Sua nova condição, no entanto, é uma resposta que se opõe à voz oficial da *pólis*. O herói trágico resiste ao anonimato e resiste, conseqüentemente, ao esquecimento, porque conhece bem o significado do esquecimento.

O Filoctetes de Sófocles (409 a.C.) desespera-se, diante da farsa de Neoptólemo, com seu suposto anonimato. Sabendo-se grande guerreiro, ele reconhece em seu esquecimento uma injustiça ainda maior que seu abandono na ilha de Lemnos. Esquecido, o herói não passa de uma mentira. Para ser herói, para ser verdade, ele precisa ser lembrado.

³⁰⁷ HOMERO, *Ilíada*: tradução Manuel Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso Sálvio Nienkötter. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2008.

FILOCTETES
 Ignoras, filho, quem teus olhos miram?
 NEOPTÓLEMO
 Como reconhecer quem *nunca vi* [εἶδον οὐδέποτε]?
 FILOCTETES
 Meu nome, *a fama do meu desalento* [τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος],
 nada sabes da ruína que me oprime?
 NEOPTÓLEMO
 Estejas certo de que nada sei!
 FILOCTETES
 Ó infeliz de mim! Cruéis deidades!
 Passo o que passo e sobre mim *notícia* [οὐ μὴδὲ κληδῶν]
alguma chega em casa, ao mundo grego?
 (*Filoctetes*, 249-59, tradução de Trajano Vieira)³⁰⁸

A tragédia, então, mesmo que não exista com o propósito de imortalizar os heróis, como faz a épica, mas de questioná-los, imortaliza-os também. É certo que ela os *falsifica*, apresenta-os, por vezes, como exemplos torpes de um ideal de outrora (Menelau não é o herói covarde que mata os remadores desarmados em *Helena*?). Falsificando-os, elas os deixa mais atuais, deixa-os mais verdadeiros, e, por isso, os faz, porque desvelados, não esquecidos.

II - Lembrar-se para se esquecer dos males, μνησικακεῖν

No fragmento elegíaco 1 de Calino, o poeta exorta os jovens guerreiros a terem coragem na guerra, discriminando o herói que morre pela pátria daquele que volta à casa, onde a morte vai encontrá-lo nalgum momento sem brilho:

³⁰⁸ Texto original: {FI.} Ἦ τέκνον, οὐ γὰρ οἶσθά μ' ὄντιν' εἰσορᾶς;/ {NE.} Πῶς γὰρ κάτοιδ' ὄν γ' εἶδον οὐδέποτε;/ {FI.} Οὐδ' οὔνομ' οὐδὲ τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος/ ἦσθου ποτ' οὐδέεν, οἷς ἐγὼ διωλλύμην;/ {NE.} Ὡς μὴδὲν εἰδὸτ' ἴσθι μ' ὧν ἀνιστορεῖς;/ {FI.} Ἦ πόλλ' ἐγὼ μοχθηρός, ὃ πικρὸς θεοῖς;/ οὐ μὴδὲ κληδῶν ὅδ' ἔχοντος οἴκαδε/ μὴδ' Ἑλλάδος γῆς μηδαμοῦ διῆλθέ που. Salvo informação contrária, a tradução utilizada da peça *Filoctetes* de Sófocles é a de Trajano Vieira. In: SÓFOCLES, *Filoctetes*. Trad., Trajano Vieira. Ensaio de E. Wilson. São Paulo: Editora 34, 2009. Também utilizou-se a tradução para o francês de Paul Mazon, cuja referência é a mesma que a do texto grego consultado e citado, qual seja: SOPHOCLE. *Sophocle*, vol. 3, Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1960, Repr. 1967 (1st edn. rev.).

Mas esse de modo algum pelo povo é *querido nem desejado*
[φίλος οὐδὲ ποθεινός];
e ao outro o pequeno e o grande *lamentam* [στενάχει],
se algo sofrer [τι πάθη].
(Frag. 1 - West, tradução de Christian Werner)³⁰⁹

Aquele que escapa à guerra não é querido nem desejado pelo povo, versa o poeta. Ao contrário, é querido e desejado pelo povo, que dele sente falta, o guerreiro que enfrenta o combate e tomba em campo de batalha; esse há de ser lembrado. Calino, que teria vivido no século VII a.C., parece insistir numa formação de herói fundada, ou ao menos consolidada, na épica.³¹⁰ É evidente o quanto tal relação estrutura diferentes manifestações daquilo que, posteriormente, poderá ser chamado de pensamento grego. Lembrar e esquecer, enfim, são questões da poesia, da elegia, do teatro, da política e da história, que aspira, desde seus primórdios, a lutar para que os eventos importantes “não fiquem sem glória” [ἀκλέα γένηται] (HERÓDOTO, I, 1).³¹¹ Essas questões, portanto, perpassam registros distintos, em momentos distintos, unificando-os de uma maneira particular.

O século V, dentro e fora da tragédia, estabelece uma relação própria, embebida da tradição épica, entre lembrar e esquecer. As peças retomam histórias conhecidas e, *falsificando-as*, sabem debater as questões que afetam a *pólis*. As tragédias funcionam, assim, um pouco à maneira das moedas falsas, que, sabidamente falsas, circulavam como verdadeiras. Como a moeda falsa que circulava de maneira autorizada e que tinha “a mesma efígie que a ateniense” - ou seja, não tinha a efígie ateniense, mas uma que era igual a ela -, o herói trágico vai ter *a mesma efígie que o herói do passado*, sem ter, exatamente, *a efígie* do herói do passado. Os heróis da tragédia, como as moedas falsas-verdadeiras, vão poder circular livremente por Atenas, mas, apenas por serem *como os*

³⁰⁹ Para o texto grego: Iambi et elegi Graeci, vol. 2, Ed. West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1972. Tradução disponível em: WERNER, Christian. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 2 (2013), p. 20-41.

³¹⁰ Não parece seguro pensar a relação entre a verdade e o esquecimento no universo grego desde sua origem. Em primeiro lugar, dá-se que a ideia mesma de origem é problemática para um universo que está à vontade com suas histórias variadas, seus μῦθοι, que se sobrepõem umas às outras, sem serem localizáveis no tempo. Em segundo, dá-se que a ideia de um universo grego, ou de um pensamento grego, pressupõe uma unificação que só se realizará bastante tempo depois do que se calcula ser o momento da criação dos poemas épicos, para os quais a relação entre verdade e esquecimento é decisiva enquanto tema de um registro.

³¹¹ HÉRODOTE. *Histoires*, 9 vols, Ed. Legrand, Ph.–E. Paris: Les Belles Lettres, 1932; 1968.

verdadeiros heróis - não eles mesmos - é que serão capazes de colocar o uso corrente do verdadeiro em questão.

Na política, a relação também se atualiza. Com a derrota na Guerra do Peloponeso em 404 a. C., Atenas é obrigada a aceitar o retorno dos oligarcas que, em 411 a.C., haviam sido exilados (não seria o exílio uma ação a favor do esquecimento?). Sob a proteção espartana, esses oligarcas tomam a *pólis* e formam uma comissão de trinta membros para a redação das novas leis. Não demora, a situação inverte-se e eles são, novamente, destituídos por forças democráticas. A queda dos Trinta, porém, não basta; sua passagem pelo poder também deve ser apagada da cidade, como indica o procedimento adotado em 409 a. C. para limpar o espaço público de todos os decretos e quaisquer referências aos Quatrocentos (SHEAR, 2011).³¹² Contra a lembrança dos Trinta, a principal medida é o decreto de 403 a.C. Citado indiretamente pela *Constituição dos Atenienses*³¹³ e diretamente por Andócides em *Sobre os mistérios*,³¹⁴ o decreto anistia todos os cidadãos atenienses, com exceção dos próprios oligarcas, em referência tanto aos Trinta, que formam a comissão em Atenas, quanto aos Dez, que a montam em Elêusis, e aos magistrados encarregados de prisões e de penas capitais:

"Eu não guardarei rancor [literalmente: eu não me lembrarei dos males] de nenhum cidadão, exceto os Trinta, os Dez e os Onze: eu ainda não guardarei rancor daquele dentre eles que quiser acertar as contas do poder que exerceu". (ANDÓCIDES, 90³¹⁵)

A anistia de 403 a.C. faz, assim, um duplo apelo ao esquecimento. O esquecimento figura na prescrição do decreto: há uma interdição, segundo Aristóteles de se lembrar dos males [τό μή μνησικακεῖν].³¹⁶ O esquecimento figura ainda no juramento

³¹² SHEAR, Julia L. *Polis and Revolution: responding to Oligarchy in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2011.

³¹³ Para o texto grego: Aristotelis Ἀθηναίων πολιτεία, Ed. Oppermann, H. Leipzig: Teubner, 1928, Repr. 1968.

³¹⁴ Para o texto grego: ANDOCIDE. *Discours*. Ed. Dalmeyda, G. Paris: Les Belles Lettres, 1930, Repr. 1966.

³¹⁵ Texto original: «καὶ οὐ μνησικακήσω τῶν πολιτῶν οὐδενὶ πλὴν τῶν τριάκοντα <καὶ τῶν δέκα> καὶ τῶν ἑνδεκα· οὐδὲ τούτων ὅς ἂν ἐθέλη εὐθύνας δίδοναι τῆς ἀρχῆς ἧς ἤρξεν»

³¹⁶ Precisamente, segundo a *Constituição dos Atenienses*: τῶν δὲ παρεληλυθότων μηδενὶ πρὸς μηδένα μνησικακεῖν ἐξεῖνα (XXXIX, 6).

a ser prestado por cada cidadão [οὗ μνησικακεῖν], tal como citado Andócides e por Xenofonte (*Helênicas*, livro 2, IV, 43).³¹⁷ A decisão da nova democracia é a de fazer uso de um perdão quase sem discriminação, cujo objetivo parece ter sido o de apagar de sua história uma passagem específica, impedindo os seus, por isso, de se lembrarem dos males [μνησικακεῖν] do passado.

Enquanto um dos radicais do verbo μνησικακεῖν (μνησι-) remete ao campo semântico ligado à noção de memória [μνημοσύνη] (tal como na ação de *lembrar*, μιμνήσκω), o outro radical que o acompanha (-κακεῖν) sintetiza os eventos desagradáveis do passado. O verbo μιμνήσκω (lembrar) pede um duplo acusativo, capaz de revelar tanto o conteúdo da lembrança (os eventos do passado - τά κακά), nesse caso, aglutinado ao próprio verbo (-κακεῖν), quanto as consciências que se lembram, ou que, mais precisamente, não devem se lembrar de tais males [μηδένα]. Por outro lado, o verbo parece reger também um dativo de hostilidade, que faz por precisar seu sentido: lembrar os males do passado é, precisamente, postar-se contra os males do passado, o que implica em vingar esses males. Por isso, como sugere Nicole Loraux (1997),³¹⁸ o verbo μνησικακεῖν trata menos da ação de “trazer à memória os males” (ou de “se lembrar dos males”) do que de “se lembrar contra os males”. A relação é evidente: para que esses males do passado deixem de ser imputáveis aos cidadãos (sempre tendo em vista as exceções) e a anistia se torne possível, é preciso que eles já não sejam lembrados como parte da história.

A ação de anistiar, aludida por mais de um autor e em mais de uma situação, parece ser, em si mesma, uma estratégia política da *pólis*. Mais do que isso, ela demonstra o quanto o próprio esquecimento é uma estratégia política de Atenas, cuja fundação mítica remonta a um ato de obliúvio. É Plutarco quem faz a associação entre a

³¹⁷ Xenofonte ao narrar a queda dos Trinta e a retomada democrática faz referência ao juramento duas vezes, citando-o na passagem final do capítulo: καὶ ὁμόσαντες ὄρκους ἢ μὴν μὴ μνησικακήσειν, ἔτι καὶ νῦν ὁμοῦ τε πολιτεύονται καὶ τοῖς ὄρκοις ἐμμένει ὁ δῆμος. Para o texto grego: *Xenophontis opera omnia*, vol. 1, Ed. Marchant, E.C. Oxford: Clarendon Press, 1900, Repr. 1968. Como Aristóteles e Xenofonte, Tucídides também faz uso do verbo para sinalizar a instituição de anistia. Numa das passagens, o historiador narra o que se dá em Samos, quando em Atenas os Quatrocentos estão em vias de estabelecer seu governo. Dá-se que, em Samos, os principais responsáveis pela conspiração são mortos, alguns exilados e os restantes são anistiados continuando a gozar da cidadania sob o regime democrático [τοῖς δ' ἄλλοις οὐ μνησικακοῦντες δημοκρατούμενοι τὸ λοιπὸν ξυνεπολίτευον].

³¹⁸ LORAUX, Nicole. *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.

anistia de 403 a.C. e outros esquecimentos da história ateniense [Ἑλλήνων διεξιόντα τοῖς νῦν ἠθοποιεῖν καὶ σωφρονίζειν] (*Moralia*, 814b).³¹⁹ O autor narra que, certa feita, tendo ocorrido uma querela entre a deusa Atena e o deus Posêidon pelo domínio da *pólis*, a deusa sai vitoriosa da disputa. Posêidon, porém, a despeito da derrota (em Atenas, para Atena; mas também em Delfos, para Apolo; em Argos, para Hera; em Égina, para Zeus; em Naxos, para Dioniso), vai se reconciliar com a cidade, suportando com leveza suas derrotas, sem se lembrar dos males [πρᾶον δὲ πανταχοῦ καὶ ἀμήνιτον ὄντα περὶ τὰς δυσημερίας] (*Moralia*, 741b).³²⁰ Para que a reconciliação aconteça de fato, ergue-se um altar para a deusa do Esquecimento, Léthē [καὶ βωμός ἐστιν Λήθης ἰδρυμένος], e se esquece, arbitrariamente, a data da disputa, suprimindo-a do calendário [τὴν δευτέραν τοῦ Βοηδρομιῶνος ἡμέραν]. No mito fundante de Atenas, o esquecimento ocupa, portanto, um lugar importante [ὁ μύθος δελοῖ ὅτι]: ele é a chave da reconciliação e de seu poder; é o jogo entre lembrar e esquecer que define, em princípio, a boa convivência (seja entre os deuses seja entre os cidadãos). Não é à toa que são muitas as histórias que mostram o quanto não esquecer é perigoso. Para dar apenas um exemplo: entidades da vingança em Ésquilo, as Erínias, não fazem mais do que lembrar os males [κακῶν μνήμονες] (*Eumênides*, 383).³²¹ Ora, Plutarco elogia Posêidon. Tendo sabido esquecer, o deus havia sido político; na verdade, ele havia sido mais político [πολιτικώτερος], do que Trasíbulo (o líder democrata que institui o esquecimento, mas que, ao contrário de Posêidon, havia vencido, e não sido vencido, na disputa). É político, pois, aquele que sabe esquecer.³²²

Ao jurar não se lembrar do passado, a cidade refunda sua sobrevivência e seu poder sobre o esquecimento. Esquecer os males [μνησικακεῖν] e os maus (como problematiza a personagem Filoctetes no trecho citado), esquecer, enfim, o mal político, como o herói ferido, o solitário, o covarde ou o tirano, é uma forma de escolher o que

³¹⁹ *Plutarch's moralia*, vol. 10. Ed. Fowler, H.N. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936, Repr. 1969.

³²⁰ *Plutarchi moralia*, vol. 4. Ed. Hubert, C. Leipzig: Teubner, 1938, Repr. 1971.

³²¹ *Aeschylus tragoediae*, 2nd edn.. Ed. Murray, G. Oxford: Clarendon Press, 1955, Repr. 1960.

³²² É certo que, embora seja uma solução em momentos de crise política, o esquecimento nem sempre será visto como a boa solução. Lísias, por exemplo, atenta para os perigos, dizendo não ser possível esquecer os eventos do passado. Ver: "Contre une proposition tendant à détruire à Athènes le gouvernement transmis par les ancêtres" (Lysias, Discours, Tome II, XXXIV, 2) e, sobretudo, "Contre Ératosthène" (85).

lembrar. A tragédia, no entanto, mostra-se atenta a essa memória da *pólis*, que busca ser conscientemente seletiva. Contra a confiança da *pólis* no esquecimento enquanto ação política, que preserva o passado e protege o futuro, uma voz dissonante emana da tragédia. A matéria do esquecimento permanece em cena. É como se os poetas estivessem dizendo: esquecer não é tão fácil. Os heróis de outrora, os covardes, os egoístas, os pouco queridos, os homens de renome, ainda têm, nas Grandes Dionísias, fama imorredoura.

II - O herói épico contra o silêncio da morte

Na Grécia Arcaica, o esquecimento, o silêncio, a ausência de renome, de glória representam a verdadeira morte, a morte total (DETIENNE, 2006).³²³ Através da fama, o herói inscreve-se na memória coletiva, permanece lembrado e, por isso, verdadeiro. Ao ser cantado assim, esse herói continua, de alguma forma, visível, revelado, presente às novas gerações. E tornando-se legendário, sua figura, associada às de outros heróis, associa-se à trama de uma tradição que se fortalece mais a cada geração, pois cada geração fornece a ela heróis mais atuais, tornando a dita trama ainda mais consistente.

A morte do herói, então, não tem sentido se não encontrar um registro que a narre, aproveitando dela o que ela oferece para escapar minimamente de si mesma, e esse registro é, por excelência, o canto épico. É somente por meio da transposição para o canto que a personagem heroica adquire sua estatura de herói, em que uma existência perene é justificada pelo rigor de um ideal e dos sacrifícios que tal ideal impõe. Apenas com o canto, enfim, é que o herói escapa minimamente da morte, do esquecimento, do falso, da mentira e passa a ter uma trajetória que, por ser cantada, pertence à vida, à memória, à verdade e ao real. Assim, ao ser transformado em herói pelo canto, o herói não apenas se transforma em verdadeiro, evitando que sua memória seja esquecida, como também passa a ser personagem de um canto verdadeiro. Afinal, é preciso lembrar que, numa cultura como a grega, a distinção entre a arte e a natureza, entre o artificial e o natural é peculiar.

³²³ DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Librairie Générale Française, 2006.

Na cultura grega antiga, como as moedas falsas aceitas como verdadeiras, o falso pode ser tão verdadeiro quanto o verdadeiro, e o artificial pode ser tão real quanto o natural, “o canto pode ser tão real quanto a vida real” (NAGY, 2013, p. 31),³²⁴ na medida em que um canto artificial, como a trajetória de um grande herói de guerra, seja na *Iliada* seja na *Odisseia*, pode ser tão real quanto um discurso sobre uma experiência realmente vivida. Nesse tipo de cultura, a história cantada pode ser real e verdadeira exatamente por ser cantada, uma vez que o canto é o ato capaz de instituir a verdade.

Não é à toa que, para se despedir do morto, os soluços e gemidos ajuntem-se ao som do canto do poeta, numa canção fúnebre [θρῆνος] (LORAUX, 1994).³²⁵ Nesse caso, faz-se uso do símbolo da vida, que é o som, para se despedir do morto, demarcando aquilo que ele deixa, porque morto, de possuir. É também por isso que Teógnis, evocando o futuro momento da morte, descreve o corpo que estará sob a terra, privado de vida, e “como a pedra privado de voz” [ὥστε λίθος ἄφθογγος].³²⁶ Há, ainda, as cerimônias funerárias que, como que respeitando o universo da morte, ao invés de inscreverem-se no universo da vida, proibem qualquer tipo de música ou barulho. Em Atenas, sabe-se de um grupo de sacerdotisas consagradas aos ritos funerários [Σεμναί], denominadas justamente *Silenciosas*, que executam seus ritos em completo silêncio (VERNANT, 1985).³²⁷

É, nesse sentido, que dar a vida a uma estátua de pedra ou de terra é dar a ela voz [φωνή], som, retirando-a do silêncio da morte. Hefesto, o famoso artífice de belos objetos, ao receber Tétis em sua casa, é amparado por duas estátuas com vida:

duas servas douradas, semelhantes a moças vivas.
Nelas há entendimento no espírito; são dotadas de voz
e de força e conhecem os trabalhos dos deuses imortais.
(*Iliada*, XVIII, 418-20)

³²⁴ Texto original: *in a song culture, the song can be just as real as life itself*.

³²⁵ É verdade que o comportamento dos vivos em relação aos mortos não será o mesmo na Grécia Arcaica e Clássica, mas permanece a ideia de que o morto está sempre de passagem para o mundo do silêncio e da escuridão. No cerimonial da Atenas democrática, como observa Nicole Loraux, as lamentações rituais são autorizadas, embora devam ajustar-se à nova ordem em que a lamentação excessiva não é bem vista. LORAUX. "A oração fúnebre na pólis democrática". In: LORAUX. *Invenção de Atenas*.

³²⁶ *Elegy and Iambus*. Volume I. J. M. Edmonds, Ed. Volume 1, text 11, section 2.

³²⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historiques*. Paris: La Découverte, 1985.

Conforme a descrição do poeta, as duas servas (forjadas por seu mestre, a quem ajudam a caminhar) são “semelhantes a moças vivas” [ζωῆσι νεήνισιν εἰοικυῖαι], o que, evidentemente, pela escolha do verbo ἔοικα faz pressupor que elas apresentem algo próximo a moças vivas, mas, em alguma medida, também diferentes de moças vivas.

A voz, o canto, porque atribuídos à vida e porque característicos do vivo, fazem com que o herói (ou, ao menos uma parte dele, precisamente sua lembrança) permaneça em associação com a vida, ludibriando o silêncio total que configura a morte. Também pelo que resulta do canto, o saber (e não apenas pelo que é seu código, o canto mesmo, o som, a música), o herói rompe, de alguma maneira, com aquela que seria uma segunda oposição entre o vivo e o morto. Ao ter sua glória cantada, o herói informa o ouvinte, fazendo-o ver sua história (segundo a fórmula bastante aludida: conhecer, οἶδα, é uma ação resultante da ação de ver, εἶδον - ὄραω). Por outro lado, a morte, o Hades [Ἅιδης] é precisamente o invisível [ἀϊδής], ao menos conforme o que se poderia chamar de etimologia popular. Usar a κυνῆ (uma espécie de capacete do Hades) torna o ser morto invisível. Vivo, ele habita o mundo iluminado e é visível. Morto, ele entra no universo da noite, veste-se de noite, deixando, assim, de ser visível. Um morto que é cantado, porém, resta, de alguma forma, capaz de ser visto. Seu ouvinte precisa ver sua gesta, seus feitos, sua vida, para conhecer. Para repetir o trecho de *Contra Leócrates*, Licurgo sabe que os cidadãos, para aprenderem o mais belo exemplo que são “as mais belas ações” [τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων], só precisam olhá-las, apreendê-las, "deixarem-se persuadir" [συμπείθουσιν]³²⁸. As ações dos grandes homens do passado e, nesse sentido, eles mesmos, através do canto, a despeito de sua morte, continuam capazes de ser vistos.

O canto é, por fim, uma força divina que luta contra todos os imperativos da morte. Ele não conta a verdade, mas quando resgata seu objeto da invisibilidade, do silêncio e do esquecimento, o canto instaura a própria verdade. A ἀλήθεια, privilégio do poeta, pode ser definida como uma força que se associa a outras forças de um mesmo sistema, as quais às vezes são solidárias a ela, às vezes contrárias. Enquanto força, ao contrário do que se espera daquilo que entendemos por verdade, a ἀλήθεια (alétheia) não se fia a um objeto que lhe é anterior e que determina sua existência. Ela deve ser entendida, isto sim, como uma força eficaz que institui, cria e faz instaurar a verdade,

³²⁸ *Lycurgi oratio in Leocratem*. Ed. Conomis, N.C. (post C. Scheibe & F. Blass). Leipzig: Teubner, 1970.

participando, dessa maneira, do jogo de forças que compõem e ordenam o mundo humano. Verdade e esquecimento, enfim, ao invés de se excluírem, são dois polos que se ligam e se complementam, de forma instável (DETIENNE, 2006).³²⁹ Cabe ao poeta resgatar aquilo que, antes de seu canto, permanecia escondido dos homens pelo silêncio e pela escuridão do Hades, e que permaneceria refém dessa mesma condição nulificante, não fosse o seu canto. Cantando a história do herói, o poeta retira uma história do esquecimento, produzindo o que é justamente chamado de ἀλήθεια e que é capaz de alterar o jogo entre as forças ordenadoras do passado.

Apenas os grande heróis, contudo, poderão ser lembrados pelas gerações seguintes. Em Homero, o herói é incontestável e ele se faz reconhecer porque destaca-se do grupo de combatentes. O grande guerreiro domina o campo de batalha e domina também a atenção do aedo, que, por sua vez, narra a guerra, personificando-a no herói. O nome de cada um dos grandes heróis será cantado, de modo que sua biografia (sobretudo naquilo que concerne à sua participação na guerra) há de tornar-se uma biografia conhecida, digna de ser ouvida e conhecida. Os guerreiros que sucumbem aos grandes heróis poderão ser, em função de sua morte, rapidamente aludidos pelo poeta, que, mais do que lhes prestar uma rápida homenagem, se vale de sua morte para agregar um feito a mais à biografia que realmente lhe interessa, pois os heróis, os grandes (que são poucos justamente por serem os melhores [ἄνδρες ἀγαθοί]), de fato devem ter grandes feitos narrados.

³²⁹ Na Grécia Arcaica, três são os detentores do privilégio da ἀλήθεια, privilégio inseparável de sua função institucional. Como mostrou M. Detienne, somente sacerdote, rei e aedo têm acesso a esse tipo de verdade [ἀλήθεια]. Como o sacerdote, o aedo, graças à força divina da Μνημοσύνη (Memória), acessa o mundo do invisível, onde tudo é silêncio, para, então, formular suas palavras de verdade - no caso do sacerdote, palavras proféticas que instauram o futuro, e no do aedo, palavras cantadas que seduzem e instruem a partir do passado. Ver: DETIENNE, Marcel. Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque. Librairie Générale Française, 2006.

III - O herói do romance francês pós-guerra: *não há mais bela morte no mundo*

Lembrar-se do herói transforma-se numa *permanência*. Mais de dois milênios depois, combatentes ilustres e combatentes anônimos insistem no vocabulário da glória, da honra, do valor nos registros da Grande Guerra (1914-1918). *Heróis*: assim, o jesuíta francês Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) caracteriza seus companheiros mortos na guerra.³³⁰ Os amigos caídos no *front* são merecedores, diz o teólogo, da “celeste glória” (CHARDIN, 1965, p. 389)³³¹. Em seu esquema teológico, o código heroico e o sacrifício combinam-se a favor de uma ideia de progresso, que antecede e excede a guerra, oferecendo, portanto, um sentido a ela.

Sou tomado pela lembrança de nossos mortos... Sob a rajada da guerra, *todos esses heróis* parecem-me escapar da Terra como as faíscas que o vento faz brotar de um braseiro. (CHARDIN, 1965, p. 388)³³²

Do lado alemão, um dos nomes mais conhecidos por seus registros de guerra, Ernst Jünger (1895-1998), insiste nas mesmas categorias.³³³ Os rascunhos de seu *In Stahlgewittern* [*Tempestades de aço*],³³⁴ publicado em 1920, remontam ao outono de 1914, quando Jünger, aos dezenove anos, experimenta uma paisagem em que, segundo o autor, a morte triunfa de forma inédita e, ao mesmo tempo, nasce um novo mundo. A

³³⁰ CHARDIN, Pierre Teilhard. *Écrits du temps de la guerre (1916-1919)*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1965.

³³¹ Texto original: *la céleste gloire*.

³³² Texto original: *Je me suis souvenu de nos morts... Sous le souffle de la guerre, tous ces héros me paraissaient s'échapper de la Terre comme les étincelles que le vent fait jaillir d'un brasier*.

³³³ Depois de servir como soldado, Ernst Jünger vai se tornar oficial, passando, em seguida a integrar uma das tropas estratégicas alemãs, os *Stosstruppen*, cuja formação e ideologia do homem brutalizado pelo combate renovam o espectro da ação do herói numa guerra que, não obstante, quanto mais progride, mais impede a ação individual. Segundo seus cálculos, Ernst Jünger afirma ter sido ferido quatorze vezes ao longo da guerra (desses ferimentos, cinco são por balas de fusil; dois por destroços de explosão de bomba; uma por bala de shrapnell, quatro por destroços de explosão de granada; e duas por destroços de balas de fusil, que lhe renderam no total vinte cicatrizes - JÜNGER, 1970, p. 379). O combatente que, ao fim da guerra, conta apenas vinte e três anos, é um entre os apenas quatorze oficiais do exército alemão a receber a Ordem ao Mérito, fundada por Frederico II, em 1740, e conferida, então, pelo imperador em 22 de setembro de 1918 (JÜNGER, 1970, p. 379).

³³⁴ Traduzido para o francês com o título *Orages d'Acier*. In: JÜNGER, Ernst. *Orages d'Acier: journal de guerre*. Traduit de l'allemand par Henri Plard. Paris: Christian Bourgois, 1970.

guerra é uma oportunidade única. Nela, os homens conhecem valores supremos e entregam-se à mais digna das ações: morrer pelos seus.

Ninguém duvida que a guerra nos ofereceu grandeza, força, importância. Ela surgia para nós como a ação viril: felizes combates de infantaria, em prados onde o sangue caía como orvalho sobre as flores. *Não há mais bela morte no mundo* [*Pas de plus belle mort au monde...*] ... Ah! sobretudo, não ficar em casa, mas ser admitido nessa comunhão! (JÜNGER, 1970, p. 9-10)³³⁵

Na passagem, Jünger cita o primeiro verso de uma canção popular entre os soldados alemães durante a Grande Guerra: “Não há mais bela morte no mundo...”. De autoria incerta, a canção à qual o soldado faz referência parece ter sido composta por volta de 1620, quando a Alemanha, na verdade o Sacro Império Romano-Germânico, vivia aquela que seria intitulada posteriormente a Guerra dos Trinta Anos. A música, porém, vai se tornar popular apenas com a campanha nacionalista do século XIX, especialmente a partir de uma versão datada de 1814, de Karl Göttling, filólogo alemão, tradutor de várias obras clássicas. A despeito da quantidade significativa de versões que se seguem à versão de Göttling, o verso evocado por Jünger é frequentemente aludido:

Não há mais bela morte no mundo
do que morrer diante do inimigo
no verde prado, no campo aberto
não se pode ouvir grande lamentação.
(GÖTTLING, 1824, p. 79-80,
tradução de Augusto de Carvalho)³³⁶

Comumente entoada por Jünger e seus companheiros de campanha, a cantiga reconhece na morte guerreira a mais bela morte do mundo. Nenhuma morte, enfim, seria mais bela do que a morte diante do inimigo. Como ele, o escritor e diplomata francês, combatente na Grande Guerra, Jean Giraudoux (1882-1944), que vai saber criticar com humor e perspicácia, em sua obra, exatamente a destruição das possibilidades de se

³³⁵ Texto em francês: *Nul doute que la guerre ne nous offrit la grandeur, la force, la gravité. Elle nous apparaissait comme l'action virile: de joyeux combats de tirailleurs, dans des prés où le sang tombait en rosée sur les fleurs. Pas de plus belle mort au monde... Ah! surtout, ne pas rester chez soi, être admis à cette communion!*

³³⁶ "Kein schön'rer Tod ist in der Welt/ als wer vorm Feind erschlagen,/ Auf grüner Heid, im freien Feld/ Darf nicht hör'n groß Wehklagen." In: GÖTTLING, Karl. *Kriegs-und Volks-lieder*. Stuttgart, 1824. p. 79-80.

honrar o código heroico no novo modelo de guerra, demonstra de maneira crítica o quanto o combatente ainda está atado a essas categorias. Em carta datada de outubro de 1915, enviada a Suzanne Boland, sua companheira, Giraudoux registra o que havia dito aos pais de um de seus colegas morto no *front*.

Acabo de escrever aos pais do jovem tenente uma carta que ele também teria escrito aos meus. Eles me pediram para narrar seus últimos dias. Conteí o quanto os combatentes lhe tinham afeto, o que é verdade, mas não disse que ele havia deixado de amar a guerra. Ele morreu de forma gloriosa. Isso é o suficiente para seu pai, um velho coronel [...]. (Lettre à Suzanne. Cusset, Mardi [5 octobre 1915]. GIRAUDOUX, 2003, p. 235)³³⁷

Com a carta enviada aos pais do colega morto, Giraudoux busca dar a eles um pouco de conforto, assegurando-lhes a morte gloriosa que o filho tivera (o que seria o mesmo a ser feito pelo jovem tenente, segundo Giraudoux, tivesse sido este, e não aquele, o morto). Seu texto à companheira revela, contudo, que já no segundo ano de guerra, o combatente referido havia deixado de amar a guerra. Deixar de amar a guerra pressupõe, obviamente, que o sargento a havia amado um dia. Com efeito, a mudança de sentimento em relação ao evento, detectada por Giraudoux, será compartilhada entre os combatentes. Na França, o início da guerra é, apesar de algumas vozes pacifistas isoladas e desorganizadas, tomado pelo entusiasmo. Não tarda, a brutalidade radical gera uma profunda transformação na imagem que o combatente guarda do combate (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2000).³³⁸ Muito rapidamente, as representações do guerreiro e da guerra entram em conflito com a percepção do que é a vida no *front* e, assim, a ideia mesma da constituição do herói é fortemente ameaçada pela natureza da nova guerra.

O novo sentimento do colega morto em relação à guerra, mencionado por Giraudoux a Suzanne, é, não obstante, escondido dos pais do jovem, sobretudo do pai, um militar de outra geração e provavelmente, conforme a desconfiança de Giraudoux, ainda fiel ao amor à guerra. A descrição da morte do filho, adequando-a àquela que

³³⁷ Texto original: *Je viens d'écrire aux parents du petit lieutenant la lettre qu'il aurait écrite aux miens. Ils me priaient de raconter ses dernières journées. Je leur dis que ses hommes l'aimaient, ce qui est vrai, et je ne leur dis pas qu'il n'aimait plus la guerre. Il est mort glorieusement. Cela suffira pour son père, qui est un vieux colonel [...].* In: GIRAUDOUX, Jean. *Cahiers Jean Giraudoux 31*. Jean Giraudoux. Lettres à Suzanne I. 1913-1915. Texte établi et annoté par Brett Dawson. Paris: Éditions Grasset, 2003.

³³⁸ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

deveria ser a morte gloriosa na guerra, revela o quanto o pai e sua geração representam o peso da tradição, para a qual uma guerra digna e justa define-se pelos feitos de seus grandes heróis que morrem, como deve ser, de maneira gloriosa. É provavelmente por isso, para não contrariar a tradição personificada no pai destinatário, que Giraudoux decide, por um lado, reforçar a morte gloriosa do tenente, bem como, por outro, suprimir a informação de que ele morrera por algo que não admirava.

Albert Thibaudet (1874-1936), outro combatente e sobrevivente da guerra, percebe no valor de seus companheiros a comprovação de seu heroísmo. Para ele, a guerra da qual participa, mais do que fazer despertar o heroísmo dos homens (adormecido em tempos de paz), é responsável por irmaná-los aos grandes heróis da história.

Nós vimos o homem, na guerra, adquirir um valor inquestionável. Esse valor custou um alto preço e é bem possível que ele não cubra seu custo. Mas ele existe. A guerra foi uma revelação para muitos países e para milhões de indivíduos, que não conheciam a beleza de sua alma, a qual ganhou com a guerra uma forma superior. Cada um de nós o experimentou em sua própria pele, na quantidade e na qualidade de sua experiência, e isso é o essencial. (THIBAUDET, 1922, p. 248)³³⁹

Excelência, valor, superioridade: são essas, segundo Thibaudet, as características do combatente da Grande Guerra. São as mesmas que poderiam, para ele, definir o hoplita de outrora. Thibaudet conta ler durante o inverno de 1917, a obra de Tucídides, levada na mochila por um de seus camaradas do *front*. Inspirado pela leitura, ele percebe o quanto a Guerra do Peloponeso se assemelha àquela que ele próprio vive.³⁴⁰ Em seu *La campagne avec Thucydide*, do qual boa parte é publicada logo em 1920, na *Revue de Genève*, Thibaudet busca demonstrar que as duas guerras podem ser explicadas pelas mesmas motivações. As duas, igualmente, não são mais do que a disputa pela hegemonia de uma região, nascida, por sua vez, do desejo da hegemonia no domínio dos mares; elas coroam um histórico de pequenos conflitos e são geradas pelo mesmo meio que se havia

³³⁹ Texto original: *Nous avons vu l'homme, à la guerre, acquérir une valeur insoupçonnée. Cette valeur a été payée très cher et il est bien possible qu'elle ne couvre pas ses frais. Mais elle existe. La guerre a été une révélation pour plusieurs pays et pour des millions d'individus, qui ne connaissaient pas la beauté de leur âme et qu'elle a accouchés à une forme supérieure d'eux-mêmes. Chacun de nous l'éprouve en lui avec la somme et la qualité de son expérience, et c'est l'essentiel.* In: THIBAUDET, Albert. *La campagne avec Thucydide*. Éditions de La Nouvelle Revue Française. 4e édition. Paris, 1922.

³⁴⁰ THIBAUDET, Albert. *La campagne avec Thucydide*. 4e édition. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1922.

imaginado ser capaz de evitá-las: as alianças. No espaço e no tempo, elas estendem-se além de qualquer outra precedente. Para ele, a guerra narrada pelo historiador ateniense pode ser entendida como uma espécie de miniatura da Grande Guerra então experimentada pela Europa.

Na guerra de que participa, portanto, Albert Thibaudet reconhece um núcleo de permanência, um elemento de repetição, algo que o próprio Tucídides, por sua vez, já reconhecera: um patrimônio para sempre [κτῆμα ἐς αἰεί].³⁴¹ A vida social, política e mesmo a natureza haviam se modificado muito nesse longo intervalo de tempo, mas, nas duas guerras, o valor supremo continua o mesmo: o homem. De um lado, os hoplitas, esse tipo perfeito e pleno, homens pesadamente armados que reúnem solidamente em si toda a substância da cidade,³⁴² e do outro, os *poilus*, a barreira viva de Yser e de Verdun,³⁴³ haviam formado, nas duas guerras, a proteção e o orgulho da pátria. Como no texto de Tucídides, vê-se, no de Thibaudet, o quanto o escritor venera o herói, e acredita nele.

Com efeito, nas inscrições das tumbas dos soldados mortos da Grande Guerra, lê-se, não raro, “Heróis”, “Heróis mortos” (BECKER, 1988).³⁴⁴ Além disso, a retomada da

³⁴¹ Ele não é o único a estabelecer uma correspondência direta entre a Guerra do Peloponeso e a guerra de 1914. Pouco tempo depois de iniciada a guerra, ainda no primeiro ano do conflito, a Universidade de Toronto apresenta uma atualizada (re)leitura do Diálogo de Melos. Os alemães representam Atenas; os britânicos representam Esparta e o papel de Melos, por sua vez, cabe aos infortunados belgas. Em 1917, Erich Bethe, num artigo acadêmico, também explora os paralelismos entre dilemas da Grande Guerra e os da Guerra do Peloponeso, tal como relatados por Tucídides (*Athen und der Peloponnesische Krieg im Spiegel des Weltkrieges*). Em 1918, Gilbert Murray (*Our Great War and the Great War of the Ancient Greeks*, publicado em 1920), ao contrário do que faz o drama canadense, identifica a Inglaterra com Atenas, dado seu poderio marítimo e sua vocação democrática, ao passo que a Alemanha identifica-se com Esparta, dado seu poderio terrestre e sua vocação monárquica militar. Em 1919, Eduard Schwartz publica *Das Geschichtswerk des Thukydides*. A obra é dedicada ao filho morto em combate na data de 2 de novembro de 1914. Todas essas obras são citadas por Francisco Murari Pires em seu último trabalho. In: MURARI PIRES, Francisco. O Fardo e o Fio: na contramão da procissão historiográfica (Intrigas Tucídideanas acerca da Escrita da História). Porto Alegre: Armazém Digital, 2015.

³⁴² Texto original: *ce type parfait et plein, l'homme pesamment armé qui ramasse solidement sur lui toute la substance de la cité*.

³⁴³ Texto original: *le mur vivant de l'Yser* [em referência à batalha de 1914 que opôs as tropas alemãs, dispostas de um lado do rio, a fim de transpô-los, às franco-belgas, que, do outro lado do rio, buscavam impedir a travessia] *et de Verdun* [em referência, obviamente, à batalha de Verdun de 1916, uma das mais longas e mais destruidoras da Grande Guerra].

³⁴⁴ Inscrições originais: *Héros* e também *Fallen Heroes*. In: BECKER, Annette. Le culte des morts, entre mémoire et oubli. In: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918*. Édition augmentée. Édition du Centenaire. Paris: Bayard Édition, 2013, p.

tumba do soldado desconhecido (cuja origem remonta, justamente, ao séc. V ateniense) visa reforçar a ideia do heroísmo. Nesse caso, num processo semelhante ao grego, a simbologia permite, em primeiro lugar, a realização do rito e dos trabalhos de luto pelos entes próximos apesar da ausência do corpo do morto; em segundo, a coletividade representada por uma única tumba ou único monumento estende a condição heroica a todos. Assim, qualquer combatente, a despeito de seu sentimento com relação à guerra ou de seu valor na guerra, uma vez morto, é, a partir de então, representado como herói, de modo a ser celebrado como herói pela posteridade. “Mesmo para alguns menos louváveis por outros motivos, a bravura comprovada na luta por sua pátria deve com justiça sobrepor-se ao resto”, diria Péricles (TUCÍDIDES, II, 42). Tal como quis a *pólis* no séc. V, dessa vez não seria diferente: a memória deve igualmente transformar todos os combatentes em heróis.

A primeira homenagem oficial da República Francesa a um soldado desconhecido morto durante a Grande Guerra ocorre, não no primeiro ano de guerra (como se dá em Atenas), mas em 11 de novembro de 1920. Para a cerimônia, um caixão de Verdun chega, então, a Paris. O corpo desse caixão está destinado a ser o representante anônimo de todos os heróis *poilus*. Uma multidão acompanha o cortejo pela cidade. O caixão é, então, depositado numa capela sob o Arco do Triunfo, onde pode ser visitado por todos. Em 28 de janeiro de 1921, o soldado desconhecido é inumado e na lápide é gravado o dizer: “Aqui repousa um soldado francês morto pela Pátria (1914-1918)”.³⁴⁵ Com o fim do conflito, não apenas em Paris, mas nas capitais de cada departamento, nas cidades menores, nas vilas e até nas aldeias, os monumentos aos mortos de guerra são abundantemente erigidos. Para dar apenas um exemplo, em Tulle (capital de Corrèze), onde o anonimato dos combatentes também prevalece sobre sua identificação, o monumento é inaugurado pelo discurso do prefeito da cidade (M. Malimont), que insiste nas referências ao herói, à coragem, à glória, fazendo delas, a partir de então, os elementos mesmos da identidade dos mortos:

1037-49. Ver também: BECKER, Annette. *Les monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre*. Paris: Errance, 1988.

³⁴⁵ Texto original: *Ici repose un soldat français mort pour la Patrie (1914-1918)*.

"Meus caros concidadãos,

O véu, neste instante dramático, diante de toda uma população recolhida e agitada, acaba de cair lá do alto, revelando a nossos olhares o símbolo doloroso, mas tão glorioso do heroísmo dos valentes filhos da cidade de Tulle e do departamento, que nós reunimos num mesmo pensamento agradecido, inseparáveis na morte, e que, juntos, depois de tenazes e sublimes esforços, fizeram generosamente, na tragédia mundial, o supremo sacrifício de sua vida pela pátria.

Ele são tão numerosos, ai de nós, que tivemos que renunciar à homenagem nominal tão comovente e conforme o uso comum, pelo qual responde a fórmula de nossos Pais Mortos no Campo da Honra; mas, em nossa homenagem coletiva, cada um deles é individualmente presente em nossa memória e, no momento em que levo a esses Heróis Imortais o tributo emocionado e sagrado da nossa admiração, brota em meu espírito entristecido a gloriosa falange de todos esses nomes de Tulle tão familiares e tão profundamente caros que, levando-nos às lágrimas, deixam-nos mergulhados em profunda emoção." (Artigo extraído do jornal 'Le Corrèzien', 08 décembre 1924. Arch. dép. de la Corrèze, 8 Pr 90)³⁴⁶

Como faz o prefeito de Tulle, a França chama de heróis os cerca de um milhão e quinhentos mil combatentes que morrem defendendo a pátria. Fazem o mesmo Reino Unido, Estados Unidos, Itália, Bélgica, Iugoslávia, Tchecoslováquia, Polônia, Grécia, Bulgária, Romênia, Rússia. Estados vencidos ou vitoriosos, com exceção da Alemanha e da jovem União Soviética, todos instituem o culto ao soldado desconhecido morto durante a guerra, imprimindo sobre a imagem de seus mortos as insígnias dos heróis da pátria (BECKER, 2013).

Há, ainda, registros frequentes do quanto os combatentes se importam com as práticas funerárias dos colegas mortos, durante o conflito, na medida do possível - numa forma mesma de recivilizar a morte, tão banalizada no *front*, assimilando-a e conferindo-lhe novo significado num contexto em que a relação com ela, como vai assinalar Freud

³⁴⁶ Texto original: "*Mes chers concitoyens,*

Le voile qui, à cette minute poignante, devant toute une population recueillie et frémissante, vient de tomber là-haut, [...] découvre à nos regards le symbole douloureux mais combien glorieux de l'héroïsme des vaillants enfants de Tulle et du département, que nous unissons dans une même pensée reconnaissante comme ils sont inséparables dans la mort et qui, ensemble, après de tenaces et sublimes efforts, firent généreusement dans le drame mondial le suprême sacrifice de leur vie à la patrie.

Ils sont si nombreux, hélas, que nous avons dû renoncer à cet appel nominal si émouvant, d'ordinaire usité et auquel répond la vieille formule de nos Pères Morts au Champ d'Honneur; mais, dans notre vénération collective, chacun d'eux est individuellement présent à notre mémoire et, au moment où j'apporte à ces Héros Immortels l'hommage ému et sacré de notre admiration, afflue à mon esprit attristé la glorieuse phalange de tous ces noms Tullais qui nous étaient à la fois si familiers et si profondément sympathiques et qui, nous pénétrant jusqu'aux larmes, nous laissent plongés dans une indicible émotion."

(1915), está totalmente perturbada. Cada um dos combatentes lida com a morte de forma diversa daquela dos tempos de paz, porque a guerra os obriga, nas palavras de Freud, “nos força novamente a ser heróis, que não conseguem crer na própria morte” (FREUD, 2010, p. 246).³⁴⁷ Ernst Jünger, mais uma vez, dá seu testemunho:

Essa foi a marca desses quatro anos passados à sombra da morte. Os perigos vividos haviam bagunçado essa região obscura, situada depois da consciência, e tão profundamente que cada desvio na ordem habitual fazia a morte jorrar de sua prisão, guardiã e anunciadora, como nesses relógios em que ela se mostra a cada hora, sobre o contador, com a ampulheta e a foice. (JÜNGER, 1970, p. 13)³⁴⁸

No *front*, a morte é em massa, predominantemente jovem, regularmente sem sepultura, marcada por graves investidas contra o cadáver, sua desapareição ou seu, muitas vezes inevitável, abandono (AUDOIN-ROUZEAU, BECKER, 2000; FERRO, 1990).³⁴⁹ Para os combatentes que permanecem vivos, a morte do outro nada tem de abstrata ou distante. O indivíduo assiste à morte constantemente e convive com o corpo morto, que deve esperar para ser resgatado (sem muitas vezes sê-lo). A ausência do sepultamento ou o sepultamento anônimo redobram o horror.

Escutava-se o silêncio passar com seus pequenos estalos elétricos. Os mortos tinham o rosto na lama, ou também surgiam de buracos, calmos, com as mãos sobre a borda, a cabeça sobre o braço. Os ratos vinham para cheirá-los. Eles saltavam de um morto a outro. Eles escolhiam primeiro os jovens sem barba, suas bochechas. Cheiravam a bochecha, e então ficavam vorazes, começavam a comer a carne que fica entre o nariz e a boca, depois em torno dos lábios, depois a maçã da bochecha. De tempos em tempos, eles passavam a pata no bigode para se limpar. (GIONO, 1931, p. 115-6)³⁵⁰

³⁴⁷ In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. O texto traduzido para o francês está igualmente publicado in: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII, 1914-1915. Sigmund Freud. Directeurs de la publication André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: Presses Universitaires de France, 2005c.

³⁴⁸ Texto original: *Ce fut la marque de ces quatre années passées dans l'ombre de la mort. Les dangers vécus avaient bouleversé cette région obscure, située plus loin que la conscience, et si profondément que chaque accroc dans l'ordre habituel faisait jaillir la mort à son guichet, gardienne et avant-courrière, comme dans ces horloges où elle se montre à chaque heure, au-dessus du cadran, avec son sablier et sa faux.*

³⁴⁹ FERRO, Marc. *La Grande Guerre: 1914-1918*. Paris: Éditions Gallimard, 1969/1990.

³⁵⁰ Texto original: *On entendait passer le silence avec son petit crépitement électrique. Les morts avaient la figure dans la boue, ou bien ils émergeaient des trous, paisibles, les mains posées sur le rebord, la tête couchée sur le bras. Les rats venaient les renifler. Ils sautaient d'un mort à l'autre. Ils choisissaient d'abord*

Ao lado da banalização da morte, outro fator passa a determinar a relação dos vivos com os mortos na Grande Guerra. A morte dos combatentes tem a marca da radicalização da violência. As condições da guerra moderna transformam, em geral, o campo de batalha num espaço vazio, no qual o inimigo é invisível. A violência, portanto, também se torna anônima, sem rosto. Como observa Walter Benjamin (2013),³⁵¹ a morte aparece, então, como uma consequência difusa do poder das máquinas e tecnologias, mais do que da força do inimigo, que está longe, indistinguível. O conflito faz da violência radical, que bebe no progresso técnico, sua própria natureza, criando para ele uma dinâmica própria, até então ignorada.

Logo após os primeiros enfrentamentos do ano de 1914, têm fim os confrontos mais breves e corpo a corpo que caracterizavam, até aquele momento, o modelo tradicional de guerra. As batalhas estendem-se, a partir daí, no tempo. Tornam-se lentas, permanentes. O desenvolvimento da tecnologia bélica cria uma superioridade de defesa em relação ao ataque que impede o movimento das tropas e, portanto, o enfrentamento direto dos lados. Soma-se a isso a capacidade destrutiva dos bombardeamentos que, não apenas bloqueiam o inimigo no *front*, como, danificando o solo, impedem de fato os deslocamentos. A batalha de Somme dura mais de cinco meses, Verdun cerca de dez. Assiste-se, assim, a uma verdadeira “morte das batalhas” (KRUMEICH; AUDOIN-ROUZEAU, 2004).³⁵² Contudo, a morte da batalha - ou a mutação completa disso que se

les jeunes sans barbe sur les joues. Ils reniflaient la joue puis ils se mettaient en boule et ils commençaient à manger cette chair d'entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. De temps en temps ils se passaient la patte dans les moustaches pour se faire propres.

³⁵¹ Em *As armas do futuro: batalhas com cloroacetofenona, difenilamina cloroarsina e sulfeto de dicloroetila*, já em 1925, Walter Benjamin faz uma previsão lúcida sobre o uso que as guerras vindouras fariam de armas químicas e gases mortais. Em sua previsão, as armas seriam utilizadas sem que civis e militares fossem distinguidos, tornando possível a destruição de toda forma de vida num vasto território. Já em 1925, portanto, sete anos após o armistício, Benjamin, enxerga no progresso técnico não apenas o vilão da primeira grande guerra, mas, nele, a perpetuação da iminência de dramáticas guerras. In: BENJAMIN, Walter. "As armas do futuro: batalhas com cloroacetofenona, difenilamina cloroarsina e sulfeto de dicloroetila". In: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, p.69-72.

³⁵² No princípio da guerra, é possível identificar algumas batalhas que se desenvolveram conforme a maneira clássica da batalha, em que as partes agem, avançam ou sofrem o avanço da tropa inimiga, estabelecendo uma diferença de vantagem entre os lados, a partir do movimento e do ataque. A batalha de Lorraine, de Ardennes e do Marne são alguns exemplos. Ainda no ano de 1914, contudo, os combatentes veem as trincheiras se consolidarem, bem como a força dos bombardeamentos à distância. In: KRUMEICH, Gerd; AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Les batailles de la Grande Guerre. In: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918*.

chama batalha -, longe de gerar uma economia de vidas, caracteriza-se pelas perdas sem precedentes na história da guerra. Destarte, se fora do *front* é frequente que o combatente seja tratado como herói, no dia-a-dia da guerra, ele parece desenvolver desde os primeiros tempos do conflito a consciência de que sua condição é de impotência, senão de mediocridade.

Na França, o carro-chefe na representação de uma guerra contrária à versão heroicizada (embora esta continue a existir) será principalmente o romance. Tal representação não heroicizada da guerra revelará, não apenas o descompasso existente entre a representação oficial e a representação dos combatentes, como permitirá perceber que os próprios combatentes, mesmo críticos à tradição de guerra, não se desvencilham facilmente das categorias usuais. Já em 1915, publica-se o primeiro romance francês que trata da nova guerra: *Gaspard*, de René Benjamin.³⁵³ O autor redige o romance durante sua internação num hospital em Saumur, decorrente do grave ferimento adquirido em Verdun em setembro de 1914. *Gaspard* é o resultado daquilo que o autor quis publicar em formato de crônicas, capazes de narrar o vivido. Com efeito, o romance francês saberá explorar e enriquecer o testemunho para comunicar o grande evento. Sua estratégia, em geral, será a de apagar a fronteira entre o testemunho do combatente e a ficção do autor, misturando verdadeiro e falso em proporções variáveis e difíceis de serem distintas. Em *Nach Paris!*, o escritor suíço Louis Dumur publica em 1919 na revista *Le Mercure de France*, o jornal fictício de um jovem estudante alemão que vai à guerra.³⁵⁴ No prefácio, Dumur revela seu procedimento: contar à sua maneira a história de um terceiro.³⁵⁵

Ao lado deles, embora de maneira diversa, outros romances vão narrar a guerra, em especial o que ela apresenta de ruptura, através de histórias cujo tema basilar não é, no entanto, especificamente a guerra. Na França, quatro autores vão compartilhar o mesmo método. Jean Giraudoux (1882-1944), Jean Giono (1895-1970), Louis Aragon (1897-1982), Jean Valmy-Baysse (1874-1962) recriam passagens da tradição em que o

Édition augmentée. Édition du Centenaire. Paris: Bayard Édition, 2013. Ver também: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

³⁵³ BENJAMIN, René. *Gaspard*. Préface de Pauline Bochant. Paris: éditions de l'Archipel, 1998.

³⁵⁴ DUMUR, Louis. *Nach Paris!* Paris: Éditeur Albin Michel, 1929.

³⁵⁵ Texto original: *je raconte à mon tour son histoire, à ma manière*.

herói está, passada a guerra, transformado. Giraudoux escolhe para seu herói o mais medíocre de todos eles: Elpenor. Giono repagina seu Odisseu; agora ele é um grande covarde. Aragon está preocupado com o filho do herói e seu Telêmaco percebe que buscar o pai é a pior decisão. Valmy-Baysse persegue o novo Odisseu que não recebe dos que não foram à guerra os louros que a *Odisseia* lhe rendeu.

Com eles, vê-se a consciência fictícia reelaborar-se. Os heróis continuam sendo elementos importantes, mas totalmente destoantes quanto à caracterização que a tradição lhes imputa. É a Grande Guerra o motivo da transformação. A guerra, enfim, mais uma vez, transforma a relação do falso com o verdadeiro nos registros que a desvelam. Nesse caso, eles se oferecem como ferramenta para que os autores busquem desvencilhar-se da tradição heroica que integram. Isto é, alguns dos escritores utilizam o próprio código heroico homérico, bem como os heróis épicos da tradição grega, não apenas para comunicarem sua experiência na guerra, mas para buscarem extrair dela, vendo na guerra vivida um momento de ruptura e não de continuidade, a extradição do herói, que já não pode existir senão como uma mentira. Os heróis da tradição servem assim a alguns dos escritores do pós-guerra como instrumentos reapropriados pelo “*mentir-vrai*” [mentir-verdadeiro], para aproveitar a expressão inventada por um deles, Louis Aragon. A Grande Guerra então, tanto quanto a Guerra do Peloponeso, é o momento em que a experiência extrema e real do horror engendra a atualização do mito do herói e a reformulação mesma da ficção que o enreda. Mostrando-o agonizante, questionando sua beleza, sua razão de ser e a força controladora que o passado, por meio dele, exerce, a literatura da Grande Guerra reinventa o herói, tornando-o novamente verdadeiro e trágico: verdadeiro, se ainda é verdadeiro aquilo que não foi esquecido; trágico, se aquilo que volta à cena não traz respostas fáceis para os velhos conflitos, mas torna ainda mais agudos os novos conflitos a serem experimentados por ele e seu público.

Capítulo IV

**As afinidades odisseicas em *Elpénor* (1926) de Jean Giraudoux:
sobre quando a guerra não produz um herói**

*O soldado havia matado em si
o poeta e ele ria desse louco
que outrora havia escrito versos
sobre a paz ensolarada
e a doçura de viver.*
(GANÇE, Abel. "J'Accuse". 1919-
Troisième Époque)³⁵⁶

I - A brevidade da beleza e a banalização da morte na Grande Guerra (1914-1918)

Em 1914, um encontro com dois jovens dá a Sigmund Freud (1856-1939) a matéria para compor um breve texto, intitulado *Vergänglichkeit* [*A Transitoriedade*],³⁵⁷ em que o autor descreve de que maneira os jovens, um deles *o poeta* (tal como se refere a um dos dois rapazes), admiravam a beleza e lidavam com sua irremediável caducidade.

³⁵⁶ Toda tradução de textos citados em língua estrangeira será de nossa responsabilidade, salvo informação em contrário. O original será sempre disposto em nota. Texto original: *Le soldat avait tué en lui/ le poète et il riait de ce fou/ qui jadis avait écrit ces vers/ sur la paix ensoleillée/ et la douceur de vivre*. Esses versos são citados na abertura da terceira parte do filme *J'accuse*, de Abel Gance, que faz em 1919 uma perspicaz análise da transformação do homem e de sua relação com a guerra a partir da experiência da Grande Guerra.

³⁵⁷ O texto é curiosamente publicado numa edição de 1916, cujo objetivo é fornecer os fundos arrecadados à reconstrução da Prússia Oriental, então já dilapidada pela guerra. O tema único da edição, o futuro dos países germânicos confrontados com os problemas da paz, inspira não menos que 247 músicos, pintores, homens da política, militares, eruditos. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Ver também: FREUD, Sigmund. "Passagèreté". In: Freud. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII, 1914-1915. Sigmund Freud. Directeurs de la publication André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: Presses Universitaires de France, 2005a. Ver também: BENHAÏM, David. Freud et la question de la guerre. *Topique*. 2/2007 (n° 99), p. 177-83.

Perturbava aos jovens pensar que toda a beleza estaria destinada a evanescer, e seu caráter fugaz fazia por desvalorizar aquilo que ainda era belo, antes mesmo que o deixasse de ser. A reação do poeta demonstrava para Freud que a percepção da fugacidade da beleza é capaz de gerar um doloroso desgosto pelo mundo, bem como uma revolta contra a obstinação do fato. Como os dois sentiam que o prazer que a beleza poderia gerar estava seriamente comprometido pela percepção de sua fugacidade, eles adiantavam, de certa forma, o luto como resposta. A constatação da efemeridade do belo fazia portanto, segundo Freud, por antecipar nos dois jovens a reação que seria gerada apenas futuramente, quando o belo, de fato, percesse.

Meses depois da conversa que Freud tem com os jovens, a guerra irrompe, despojando, segundo o autor, realmente, o mundo de suas belezas.

A conversa com o poeta aconteceu no verão antes da guerra. Um ano depois rompeu a guerra e despojou o mundo de suas belezas. Destruiu não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destruiu também nosso orgulho pelas realizações da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças. Maculou a ativa imparcialidade de nossa ciência, mostrou nossa vida instintiva em toda a sua nudez, libertou os maus espíritos que existem em nós, os que julgávamos domados para sempre, por séculos de educação através das mentes mais nobres. Tornou nosso país novamente pequeno e o resto do mundo novamente distante. Despojou-nos de muitas coisas que amávamos, e revelou a fragilidade de tantas outras que acreditávamos sólidas. (FREUD, 2010, p. 250-1)

O autor observa que a guerra leva ao extremo a consciência de *passagèreté* da beleza através da banalização da morte. Os homens morrem em cifra, às vezes cifras de dezenas de milhares num só dia. Em outro de seus textos, escrito em 1915, contemporâneo à guerra portanto, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* [*Considerações atuais sobre a guerra e a morte*], Freud retoma a relação entre a desilusão com a beleza e a guerra. Para o autor, a guerra aproximaria o homem daquele que seria seu estado originário. A cultura afastaria o homem desse mesmo estado, enquanto a guerra tentaria devolvê-lo a ele. Nesse estado, cada indivíduo passa a acreditar em sua própria morte e, ao mesmo tempo, torna-se pleno de desejo da morte do outro.

Ela [a guerra] nos força novamente a ser heróis, que não conseguem crer na própria morte; ela nos assinala os estranhos como inimigos cuja morte se deve

causar ou desejar; ela nos recomenda não considerar a morte de pessoas amadas. Mas a guerra não pode ser eliminada; enquanto as condições de existência dos povos forem tão diferentes, e tão fortes as aversões entre eles, há de haver guerras. (FREUD, 2010, p. 246)

Certamente Freud sabia que nem a dor nem as mortes provocadas pela guerra em curso tornavam-na pior do que as guerras precedentes. Mas as cifras dessa nova guerra elevavam a dor e as mortes a um patamar até então desconhecido. Da mesma maneira, as novas formas de violência não apenas contribuía para vulgarizar as perdas, alimentando os números, como inauguravam assustadores tipos de mortes. Na Grande Guerra, a morte é mais frequente do que em qualquer outra guerra. Com as perdas em escala industrial, o evento gera a necessidade de uma nova relação com a morte. Ninguém em 1914 poderia estar preparado para o morticínio. Em 1918, havia cerca de dez milhões de mortos. De fato, a maioria dos mortos é composta por militares, dos quais cerca de um milhão trezentos e cinquenta mil são franceses. Também civis, vítimas de atrocidades, da fome, de doenças e de genocídio (como os um milhão e duzentos mil armênios mortos pelo Império Otomano) participam das cifras (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2013).³⁵⁸

Numa filmagem caseira de 1915, intitulada *Après les combats de Bois le Prêtre* [*Após os combates de Bois le Prêtre*], mostra-se a morte da maneira mais prosaica possível.³⁵⁹ A guerra está ainda em seu primeiro ano e os padioleiros empilham os cadáveres como se se tratasse de troncos de madeira, pisando sobre os corpos para ajeitá-los de modo a ganharem espaço. O soldado encarregado da operação é visto na filmagem dando ordens para que o trabalho fosse bem feito, apontando ora para os cadáveres já dispostos ora para os que recém-chegados. Da pilha de corpos, alguns membros despencam, as mangas dos uniformes tombam. E a descontração evidente dos padioleiros é perturbante. Diante do objetivo atingido, que é o bom ordenamento dos cadáveres, os encarregados sorriem entre si.

Dos cerca de oito milhões e quinhentos mil mobilizados franceses entre 1914 e 1918, além dos um milhão trezentos e cinquenta mil que morrem, mais três milhões e

³⁵⁸ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918*. Édition augmentée. Édition du Centenaire. Paris: Bayard Édition, 2013.

³⁵⁹ O filme *Après les combats de Bois le Prêtre* é conservado pelo BDIC, e pode ser acessado em sua integralidade no site da Mission Centenaire. In: <http://centenaire.org/fr/video-darchive/apres-les-combats-de-bois-le-pretre>. Acesso em: 21 de julho, 2015.

quinhentos mil são feridos. Cerca de sessenta por cento do total dos mobilizados franceses, assim, são mortos ou invalidados ou feridos durante a guerra. Na França, contabilizam-se setecentas mil casas destruídas, bem como vinte mil usinas, além dos cinquenta mil quilômetros de vias férreas ou rotas tornadas inutilizáveis como resultado da guerra. Três milhões de hectares de terra são severamente danificados, tendo a produção de cereais decrescido em quarenta por cento e a industrial em cinquenta (FERRO, 1990).³⁶⁰ Quatro anos e meio de carnificina fazem seiscentas mil viúvas, bem como setecentos e sessenta mil órfãos. Pode-se estimar ainda em um milhão e trezentos mil o número de pais e mães que perdem, ao menos, um filho na guerra, incluído nesse número tanto pais em luto, quanto pais assassinados (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2000).³⁶¹

Tal como Freud fizera em 1914, no passeio com os dois jovens, Jean Giraudoux (1882-1944) percebe em 1916 o quanto a Grande Guerra havia alterado a relação dos vivos com os mortos em seu país natal, a França. Sua percepção é resultado da oportunidade que tem de observar o oposto. Mobilizado desde o primeiro ano do conflito e já tendo combatido em duas grandes batalhas, Jean Giraudoux em missão a Portugal no ano de 1916 experimenta visitar um lugar diferente, porque não em guerra, de todos aqueles em que estivera nos últimos dois anos. Em *La Journée Portugaise [A Jornada Portuguesa]*, de setembro de 1916, ele registra:³⁶²

Belo país, onde os maquinistas, transportadores de piano, não haviam se transformado - a arte consternada pela guerra - em pobres seres magros, e onde as mulheres não marcavam com seus saltos o tempo nos escritórios e os *tramways* o assento de um homem ausente, a mulher o luto por um desaparecido, e onde nos era preciso viver como eu teria vivido, já se vão três anos, em um país onde a morte não existe, mergulhando, ao acaso, o braço nos

³⁶⁰ FERRO, Marc. *La Grande Guerre: 1914-1918*. Paris: Éditions Gallimard, 1969/1990. Ver também: RIPERT, Pierre. *Histoire de la Première Guerre Mondiale*. Paris: Éditions de la Seine, 2005.

³⁶¹ AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

³⁶² Giraudoux dedica o texto *La Journée Portugaise*, de setembro de 1916, ao Major Carlos de Albuquerque de Santa Rosa y Ovar, oficial português que conheceu em Portugal, quando foi enviado junto a oficiais ingleses no intuito de conseguir a aliança portuguesa. No mesmo ano, o Reino Unido havia pedido ao Estado de Portugal o apresamento de todos os navios alemães e austro-húngaros ancorados na costa portuguesa, o que resulta na declaração de guerra a Portugal pela Alemanha, e apenas em 1917 Portugal enviará suas primeiras tropas a Flandres. Assim, se Portugal estava ao lado dos Aliados desde o princípio da guerra, nos dois primeiros anos, o país não havia sentido de fato a guerra. Ver: GIRAUDOUX. *La Journée Portugaise*. In: GIRAUDOUX, Jean. *Adorable Clio*. Paris: Émile-Paul Frères Éditeurs, 1920.

abraços, falando do passado, do futuro, como em um país de crianças...
(GIRAUDOUX, 1920, p. 197)³⁶³

Marcado pela rotina de guerra e pela morte constante dos combatentes e dos civis há dois anos, Giraudoux enxerga em Portugal “um país de crianças”, onde a morte parece não existir: “um país onde a morte não existe”. Não forçada pela guerra a retornar a seu estado originário, a gente portuguesa não havia, nesse sentido, se transformado numa gente capaz de acreditar em sua própria morte. Giraudoux, no entanto, está em missão no país lusitano para obter seu apoio efetivo à França e aos aliados. Ele vê-se, então, como o oficial que ao lado de seus pares, dois outros franceses e mais três ingleses, chega a um país sem guerra, “onde a morte não existe”, para levar-lhes a guerra e, conseqüentemente, modificar por completo a relação com a morte que até então havia se mantido inalterada: “- Saudações a esses oficiais, pois eles nos trazem a guerra” (GIRAUDOUX, 1920, p. 197).³⁶⁴

Um ano antes de partir em missão a Portugal, Giraudoux vai ao *front* oriental, participando da Batalha de Dardanelos, em que as tropas britânicas e francesas enfrentam o Império Otomano.³⁶⁵ Em seu texto intitulado “Dardanelles” [“Dardanelos”], datado de maio de 1915, publicado junto com *La Journée Portugaise*, Giraudoux descreve, de forma triste e lenta, a maneira pela qual enxerga seus colegas e o quanto a morte dá mostras de estar próxima. Giraudoux conta de um famoso especialista em insetos, de gente da distante ilha francesa da Reunião, de um milionário espanhol, de muitos voluntários, almas simples que haviam sonhado em conhecer Bizânzio, do pequeno e do gigante, do moreno, do poeta, do barbaeiro, do padeiro, do sacristão (GIRAUDOUX, 1920, p. 214-6). Participam combatentes de todos os tipos; a guerra, porém, iguala a todos.

³⁶³ Texto original: *Beau pays où les machinistes, les porteurs de pianos, n'étaient pas devenus — l'art par la guerre consterné! — des pauvres êtres fluets, et où les femmes ne marquaient pas dans les bureaux et les tramways la place d'un homme absent, la femme en demi-deuil celle d'un disparu, et où il nous fallut vivre comme j'aurais vécu, voilà trois ans, dans un pays où la mort n'existe pas, plongeant au hasard le bras dans les cœurs, parlant du passé, du futur, comme dans un pays d'enfants...*

³⁶⁴ Texto original: *Saluez ces officiers, car ils nous apportent la guerre.*

³⁶⁵ O conflito dura de 25 de abril de 1915 a 9 de janeiro de 1916 e resulta numa avassaladora vitória otomana. In: AUDOIN-ROUZEAU; BECKER (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918.*

Meus vizinhos eram dois irmãos gêmeos; se eu me despertasse eu tinha a consolação de crer que todos os franceses eram iguais. A guerra, então, parecia insignificante; era o bastante que um entre nós fosse salvo, um só, e quando eu fechava os olhos, a ideia vinha também, apaziguadora, de uma criança única, de uma mulher única. (GIRAUDOUX, 1920, p. 207)³⁶⁶

Que apenas um fosse salvo já seria o suficiente: “era o bastante que um entre nós fosse salvo, um só”. Suficiente para quê?, pergunta-se o leitor. Quando os ataques intensificam-se, cada um, conta Giraudoux, passa sua carta àquele encarregado de sobreviver. “Um canhão asiático, um milímetro mais estreito que o francês, atacava com fúria, e, dilatado, apaziguava-se. Cada um, certo de sua morte, passava e confiava sua carta de adeus a seu vizinho da direita, imortal” (GIRAUDOUX, 1920, p. 222).³⁶⁷ É a certeza da morte o que mais faz por igualar os combatentes entre si: todos podiam morrer, todos iriam morrer, mas se um sobrevivesse, apenas um, o adeus de todos os mortos chegaria a seu destino. Os combatentes, eles mesmos, não voltariam, não cumpririam seu regresso à casa, pois “os vizinhos são sempre mortos” (GIRAUDOUX, 1946, p. 127),³⁶⁸ mas suas cartas seriam entregues.

Vencedor, francês, Giraudoux, ao fim da guerra não vê senão em si mesmo seu grande inimigo. Sua guerra é a guerra feita contra o inimigo errado, como registra em “Adieu à la guerre” [“Adeus à guerra”], escrito em 1919.³⁶⁹ Ele não odiou nem búlgaros, nem turcos, nem alemães, nem sérvios, mas, como seus companheiros, teve de os matar. Jean Giraudoux conhece a vitória francesa: “Eu sou um vencedor, no domingo ao meio-dia” (GIRAUDOUX, 1920, p. 237),³⁷⁰ mas a vitória está tão esvaziada de sentido quanto a guerra.

³⁶⁶ Texto original: *Mes voisins étaient les deux frères jumeaux; si je m'éveillais j'avais la consolation de croire que tous les Français sont semblables. La guerre, alors, paraissait anodine; il suffisait que l'un d'entre nous fût sauvé, un seul, et, quand je refermais les yeux, l'idée venait aussi, apaisante, d'un enfant unique, d'une femme unique.*

³⁶⁷ Texto original: *Un canon d'Asie, plus étroit que le Français d'un millimètre, l'attaquait avec furie, et, dilaté, s'apaisait. Chacun, sûr de sa mort, passait et confiait sa lettre d'adieu à son voisin de droite, immortel.*

³⁶⁸ Texto original: *les voisins sont toujours tués.*

³⁶⁹ E também publicado in: GIRAUDOUX. *Adorable Cléo*.

³⁷⁰ Texto original: *Je suis un vainqueur, le dimanche à midi.*

Eis que já não matarei mais os búlgaros, que já tenho o direito de amar os turcos; eis que, pela primeira vez em cinco anos - porque eu devolvi nesta manhã o meu revólver e os meus binóculos ao meu quartel - eu me encontro desarmado e sem nada que aumente ou que aguçe meus sentidos, diante das árvores, dos transeuntes e dos bondes cheios de malícia. Eis que meu maior inimigo no mundo, pouco obstinado, mas o único que eu tenho agora que espionar à noite nas florestas, a surpreender na aurora perto dos montes, este que agora eu vejo no espelho de bolso, como no periscópio, é este francês, sou eu mesmo... Guerra, você teve fim! (GIRAUDOUX, 1920, p. 226)³⁷¹

Também não têm sentido, para si, as palavras “herói, honra, glória”. Os seus olhos são “olhos sem glória” (GIRAUDOUX, 1920, p. 210).³⁷² “Adieu à la guerre” [“Adeus à guerra”] é marcado pelo sentimento de perda. Giraudoux, vencedor, ganhara a guerra sem ser o herói da vitória. Todos os heróis estavam longe de si. A guerra apenas o distanciara dos heróis da história. A guerra matara qualquer ligação entre seus combatentes e os heróis de outros tempos.

De mim, apesar de mim, todos os heróis tristes e vencidos, nossos irmãos e irmãs de ontem, se distanciam um pouco, se distanciam: Andrômaca, e sua queixa eterna, Pandora e sua esperança eterna, e Aníbal, e Vercingetorix; nossa intimidade, pobres perdedores, está morta; nosso pai comum está morto. (GIRAUDOUX, 1920, p. 236)³⁷³

O narrador vê-se descolado de qualquer matéria antiga, retirando do vivido qualquer traço de beleza. A guerra fez por anular qualquer aderência, qualquer elo com o passado, com os heróis, com a tradição. A guerra fez imperar a ruptura.³⁷⁴

³⁷¹ Texto original: *Voici que je ne tuerai plus de Bulgares, que j'ai le droit d'aimer les Turcs; voici que, pour la première fois depuis cinq ans, — car j'ai rendu ce matin mon revolver et mes jumelles à mon dépôt — je me retrouve sans arme et sans rien qui double ou aiguise mes sens, devant les arbres, les passants et les tramways pleins de malice. Voici que mon plus grand ennemi au monde, peu acharné, mais le seul que j'aurai désormais à épier le soir dans les forêts, à surprendre à l'aube près des promontoires, celui que dès maintenant je surveille dans ce miroir de poche comme au périscope, c'est ce Français, c'est moi-même... Guerre, tu es finie!*

³⁷² Texto original: *des yeux sans gloire.*

³⁷³ Texto original: *De moi, malgré moi, tous les héros tristes et vaincus, nos frères et sœurs d'hier, s'écartent un peu, s'écartent: Andromaque et son éternelle plainte, Pandore et son éternelle espérance, et Annibal, et Vercingetorix; notre intimité, pauvres vaincus, est finie; notre parent commun est mort.*

³⁷⁴ Ernest Hemingway, em *A Farewell to Arms*, de 1929, romance marcado por sua experiência da guerra, deixa um registro parecido: os combatentes não podiam ouvir palavras como glória, herói, honra. A guerra mesma destruíra essas palavras. Ver também: JOB, André. *Giraudoux Narcisse: genèse d'une écriture romanesque*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail, 1998.

II - Os escritos de antes e depois da guerra de Jean Giraudoux: a arquitetura de *Elpénor*

Em 1919, mesmo ano em que escreve “Adieu à la guerre” [“Adeus à guerra”], Giraudoux escreve “Les morts d'Elpénor”. Em 1926, ao lado de outras três histórias, ela integraria o corpo de *Elpénor*³⁷⁵, determinando-o. Assim, em 1919, Giraudoux não apenas se despede da guerra, mostrando quão transformadora havia sido sua experiência – como quando escreve: “de mim, apesar de mim, todos os heróis tristes e vencidos, nossos irmãos e irmãs de ontem, se distanciam um pouco” (GIRAUDOUX, 1920, p. 236) –, mas também escolhe para sua personagem um daqueles que, ao lado dos heróis de outrora, “se desviam um pouco” e não se destacam por nenhuma qualidade.

Elpénor de Giraudoux consiste na reunião de quatro textos realizados ao longo de 18 anos, tendo sido o primeiro deles, “Cyclope” [“Ciclope”], escrito em 1908; o segundo, “Sirènes” [“Sereias”], em 1912; o terceiro, já citado, “Les morts d'Elpénor” [“As mortes de Elpenor”], em 1919; e o último em 1926, “Les nouvelles morts d'Elpénor” [“As novas mortes de Elpenor”], mesmo ano em que o conjunto é publicado na forma de um livro. Quando “Cyclope” e “Sirènes”, publicados com títulos ligeiramente modificados, quais sejam “Le Cyclope” [“O Ciclope”] e “Ulysse et les sirènes” [“Odiseu e as sereias”], saem respectivamente em 1908, no *Le Matin*, e em 1912, no *Paris-Journal*, nenhum deles faz menção a Elpenor. Elpenor, personagem marginal na *Odisseia*, só irá aparecer associado à obra de Giraudoux em 1919, com “Morts d'Elpénor”, publicado então pela Editora Émile-Paul, que, no mesmo ano prepara também o primeiro e o segundo textos, reescritos e reentitulados. Apenas em 1926, a última parte, “Les nouvelles morts d'Elpénor” irá a público pela *Revista de Paris*, sendo, em seguida, no mesmo ano, agregada às outras novamente pela Émile-Paul (TADIÉ, 1990).³⁷⁶ É com o desenvolvimento das duas últimas histórias, portanto, que Elpenor, figura apagada na epopeia homérica e ausente dos dois primeiros textos de Giraudoux, rouba a cena e, a

³⁷⁵ Todos os trechos citados de *Elpénor*, serão retirados da seguinte obra: GIRAUDOUX, Jean. *Elpénor*. Nouvelle édition. Paris: Bernard Grasset, 1938.

³⁷⁶ Poucos livros de Giraudoux levarão tanto tempo, dezoito anos, para chegar à sua forma final. Em 1935, também a Grasset publicará o conjunto. Ver: TADIÉ, Jean-Yves. Notice. In: GIRAUDOUX, Jean. *Œuvres Romanesques complètes*. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard. 1990.

partir daí, os dois já publicados separados e anteriormente, serão modificados de modo a fazerem referência àquela que seria, aí sim, a personagem principal do conjunto.

Esta experiência da guerra é também a chave para a curiosa evolução do personagem Elpenor. Ele é quase completamente ausente das duas primeiras histórias (ambas publicadas antes de 1914). Por outro lado, ele é central no terceiro texto e acaba por substituir completamente Odisseu na quarta. À primeira vista, a figura está longe de ser estragada por Giraudoux. Homero já havia se contentado de fazer Elpenor um homem sem qualidades, que não se distinguia da massa nem por sua coragem nem por sua inteligência. Mas Giraudoux é muito mais severo e faz dele, pela boca de seus dois companheiros, Euríloco e Perímedes, um retrato ainda mais negativo - o que não é dizer pouco - que o de Tersites no canto II da *Iliada* [...]. (SAÏD, 2003, p. 389)³⁷⁷

Determinante, o texto de 1919 "Les morts d'Elpénor" revela, portanto, não apenas a escolha do autor por seu herói, Elpenor, quanto a necessidade de torná-lo evidente enquanto escolha. O que o texto (ou os textos, os quatro) de Giraudoux faz é apontar para um primeiro material, o de Homero, que, daí em diante, vai ser transposto. O autor imita e parodia esse material, explorando ao máximo a comicidade no sentido de reinventá-la onde ela já existe, como num processo de "metazombaria", e de inventá-la onde ela inexistente, embora para Jean-Yves Tadié (1990), a natureza desse conjunto de textos não se enquadre bem em nenhuma das definições correntes de gênero literário, tais como romance, conto ou pastiche. A transposição é absolutamente cômica, mas a brincadeira engendra uma reflexão política sobre a guerra, "destruindo a Odisseia para reconstruí-la" (TADIÉ, 1990, p. 1509).³⁷⁸

Perspicaz e também inquieto com relação à ficção e seu poder criador, Giraudoux, curiosamente, escolhe como epígrafe da obra os versos de Homero, que dentre todos os existentes são aqueles que, justamente, não existem. A referência mentirosa quer,

³⁷⁷ Texto original: *Cette expérience de la guerre est aussi la clé de l'évolution curieuse du personnage d'Elpénor. Il est à peu près complètement absent des deux premiers contes (tous deux publiés avant 1914). Par contre il est au centre du troisième récit et finit par complètement évincer Ulysse dans le quatrième. À première vue, le personnage est loin d'être gâté par Giraudoux. Homère se contentait de faire d'Elpénor un homme sans qualités, qui ne se distinguait de la masse ni par son courage ni par son intelligence. Giraudoux est beaucoup plus sévère et fait de lui, par la bouche de ses deux compagnons Euryloque et Périclès, un portrait qui est encore plus négatif - ce qui n'est pas peu dire - que celui de Thersite au chant II de l'Iliade (...).* SAÏD, Suzanne. Ulysse en France au début du XXe siècle: de Giraudoux à Giono. In: *Ulisse nel tempo. La metafora infinita. Atti del Convegno internazionale Odisseo 2000.* Venezia, 2003, p. 379-403.

³⁷⁸ Texto original: *tout en détruisant l'Odyssée pour la reconstruire.*

contudo, ter ares de verdade, e Giraudoux não apenas cita os versos, como indica sua referência na *Odisseia*. Isto é, Giraudoux escolhe como epígrafe de sua obra versos falsos da epopeia.

Foi então que morreu o marinheiro Elpenor. Única oportunidade de dizer seu nome, porque ele nunca se distinguiu nem por seu valor, nem por sua prudência. Homero, *Odisseia*, "Canto X". (GIRAUDOUX, 1938, Epígrafe, s/p)³⁷⁹

O autor altera conscientemente a passagem. É verdade que a primeira menção à figura de Elpenor de fato acontece no Canto X da *Odisseia* e que sua descrição não diverge da descrição presente na epígrafe de Giraudoux. Odisseu e seus companheiros, dentre eles Elpenor, estão na ilha de Circe, de onde terão de partir para descer ao Hades.

Havia um muito jovem, Elpenor, que não era demasiado corajoso na guerra nem muito seguro de entendimento; longe dos companheiros no palácio sagrado de Circe, procurando o fresco da noite, se deitara, pesado de vinho. Ouvindo a agitação e o barulho dos companheiros a movimentarem-se, levantou-se de repente: esqueceu-se em seu espírito de descer pelo longo escadote, caindo de cabeça do telhado; das vértebras se lhe partiu o pescoço e para o Hades desceu a alma.
(*Odisseia*, X, 552-560, tradução de Frederico Lourenço)

Na *Odisseia*, Elpenor é aquele “que não era demasiado corajoso na guerra” [οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ] “nem muito seguro de entendimento” [οὔτε φρεσὶν ἧσιν ἀρηρώς] (*Od.*, X, 552-553). O uso do participio perfeito do ἀραρίσκω no segundo verso da apresentação da personagem (Ἐλπήνωρ δέ τις ἔσκε νεώτατος, οὔτε τι λίην/ ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἧσιν ἀρηρώς) sugere, aliás, a falta de inteligência como espécie de condição fixa de Elpenor e o que se segue à apresentação é exatamente aquilo que se poderia esperar para uma personagem como esta: Elpenor bebe muito, fica pesado de vinho, adormece e, tendo acordado assustado, sem dar conta do ocorrido, despenca do alto do palácio de Circe encontrando a morte. Elpenor é tão marginal para Odisseu e seus companheiros de guerra que sua ausência só é notada quando sua alma aparece no Hades

³⁷⁹ Texto original: *C'est alors que mourut le matelot Elpénor. Seule occasion que j'aurai de prononcer son nom, car il ne se distingue jamais, ni par sa valeur, ni par sa prudence. Homère, Odyssée, "Chant X".*

(PERADOTTO, 2002).³⁸⁰ A partida da ilha de Circe, nesse sentido, transcorre sem que nem Odisseu nem seus companheiros sintam falta de Elpenor, tão grande é sua mediocridade.

Em Homero, Elpenor é o companheiro de Odisseu que não se destaca nem na guerra, nem na inteligência. Em Giraudoux, de forma semelhante, Elpenor é aquele que não se distingue “nem por seu valor, nem por sua prudência” (GIRAUDOUX, 1938, Epígrafe, s/p). Assim, ainda que Giraudoux invente, de certa forma, a epígrafe que dá a sua obra, mantém as características odisseicas de Elpenor. Ele não quis uma referência fiel, mas quis, falsificando a fonte, explicitar tais características, bem como explicitar a consequência que extrai delas: porque sem valor e sem prudência, Elpenor tem apenas no evento de sua morte, que confirma a ausência de seu valor e de sua prudência, a oportunidade de ser mencionado.

Conforme um manuscrito conservado do texto de Giraudoux, escrito de próprio punho, a epígrafe inicial, que foi provavelmente escrita a partir de 1919, é ligeiramente distinta da que vai a público em 1926 pela Editora Émile-Paul (BARRÈRE, 1978).³⁸¹ Na versão do manuscrito, consta:

"É então que tomba do mastro o marinheiro Elpenor
Que nunca se distinguiu nem por sua coragem nem por sua sensibilidade"
(Odisséia).
(BARRÈRE, 1978, p. 287)³⁸²

No manuscrito, a citação, embora também não seja idêntica ao trecho de referência da *Odisseia*, é, apesar disso, mais próxima desta, uma vez que não conclui do evento o mesmo que a epígrafe publicada em 1926: “única oportunidade de dizer seu nome”. Vale repetir que nenhuma das duas epígrafes é uma tradução exata da passagem correspondente no Canto X, que foi, pela primeira vez, considerada como uma interpolação por Victor Bérard (1864-1931) em 1924 - da mesma forma que foram

³⁸⁰ PERADOTTO, John. Prophecy and persons: reading character in the Odyssey. In: *Arethusa*, Volume 35, Number 1, Winter 2002, pp. 3-15.

³⁸¹ BARRÈRE, Jean-Bertrand. Variantes du manuscrit de « Nouvelles morts d'Elpénor ». In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978. p. 287-303.

³⁸² Texto original: "C'est alors que tomba du mât le matelot Elpénor/ Qui jamais ne s'était distingué ni par sa vaillance ni par sa finesse" (Odyssee).

considerados como interpolação os versos que parcialmente se repetem no Canto XI (v. 50-89), em referência a Elpenor.³⁸³ Aliás, quando Victor Bérard publica sua edição da *Odisseia*, em 1924, identificando como interpolações as três passagens em que Elpenor aparece, nos cantos X, XI e XII, Giraudoux, há cinco anos, já havia se apropriado da personagem, recriando-a; quer dizer, recriando-a antes da descoberta de Bérard, ao menos no terceiro de seus quatro textos, de 1919.

Que maravilhosa intuição conduziu Giraudoux, em 1919, a escolher para seu palimpsesto de Homero uma personagem que o primeiro autor da *Odisseia* não conheceu, que entrou na obra só mais tarde, tal como vai fazer em Giraudoux, e que é então, desde sua primeira aparição, uma espécie de impostor? (DUROISIN, 2005, p. 176)³⁸⁴

Assim sendo, em 1919, Giraudoux decide-se não por recontar as aventuras de Odisseu através de um Odisseu recriado à sua maneira, mas escolhe, no lugar do herói homérico, uma personagem apagada, um companheiro de Odisseu que morre de forma canhestra, ao despencar do palácio de Circe e que nem ao menos os ritos fúnebres recebe, reivindicando-os, por isso, como alma penada. O autor escolhe uma personagem ainda que é, se não uma invenção tardia, uma interferência posterior ao texto primitivo, o qual não parece ter conhecido nem dito nada sobre Elpenor, uma vez que, para além das três breves passagens na *Odisseia* (Cantos X, XI e XII), não há referência alguma a Elpenor na tradição épica. A *Ilíada* não o conhece e seu nome não aparece em nenhum dos resumos do Ciclo Épico. Elpenor, nesse sentido, pode ser entendido como um ilustre desconhecido, um remador inconsequente e descuidado que não teria dado motivos para ser lembrado pela tradição. Ou ainda, como pressupõe uma parte da crítica e como sugere Giraudoux em sua epígrafe inventada, Elpenor pode ser entendido como um ilustre desconhecido que, de forma semelhante a Tersites, conquista fama através dos poucos versos que, em seu caso, o incidente deplorável e risível de sua morte gera. Nesse

³⁸³ A passagem continua sendo motivo de discussão entre os homeristas. Denys Page, vê na passagem uma prova a mais de que todo o Canto XI, que narra a visita ao país dos Mortos, seria uma adição posterior ao poema. In: *The Homeric Odyssey*. Oxford, 1955, p. 44-46.

³⁸⁴ Texto original: *Quelle merveilleuse intuition a conduit Giraudoux, en 1919, à choisir pour son palimpseste d'Homère un personnage que le premier auteur de l'Odyssée n'a pas connu, qui vient se glisser dans l'oeuvre après coup, comme il fera d'ailleurs chez Giraudoux, et qui est donc, dès sa première apparition, une sorte d'imposteur?* DUROISIN, Pierre. Les petites Odyssées de Jean Giraudoux: Elpénor, et de Jean Giono: Naissance de l'Odyssée. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2005. p. 172-210.

sentido, Elpenor seria a personagem marginal acrescentada posteriormente à *Odisseia*, e não esquecida, embora ausente do conjunto da tradição, exatamente porque deplorável.

III - A escolha de Jean Giraudoux por seu herói: o combatente *menos valente no combate, menos sábio no conselho*³⁸⁵

Giraudoux, ao escolher, para sua releitura da *Odisseia*, Elpenor como seu protagonista, deixa para Odisseu uma função inevitavelmente subalterna, como observa Pierre Duroisin (2005). Desse Elpenor do século XX, tem-se um anti-herói que está por toda parte ao longo do retorno de Odisseu e que morre também por toda parte. O Elpenor de Giraudoux desconstrói o herói odisseico e altera toda a ordem e a estrutura dos eventos odisseicos. Giraudoux espalha pelo texto anacronismos de todos os tipos, desde os mais evidentes até os mais discretos. Ele debocha da métrica, dos termos gregos e suas possíveis traduções. Giraudoux, por exemplo, ao narrar o episódio em que Odisseu constrói sua jangada, para deixar a ilha de Calipso, mistura ao texto termos inventados e engraçados, fazendo como se piscasse para seus cúmplices – possivelmente jovens colegas helenistas, com quem havia estudado a língua grega nos anos de liceu e na École Normale Supérieure (ROMILLY, 1983).³⁸⁶

O episódio da construção da pequena jangada na ilha de Eeia, certamente o sabia Giraudoux, dá trabalho aos tradutores: instrumentos, nomes de árvores, peças do navio se

³⁸⁵ É essa tradução de Victor Bérard (*le moins brave au combat, le moins sage au conseil*) para o epíteto que o poeta dá a Elpénor: οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς (*Od.*, X, v. 551-2). In: HOMÈRE. *Odyssée*. T. II (Chants VIII à XV). Texte établi et traduit par Victor Bérard. Les Belles Lettres, 2007.

³⁸⁶ Nascido em 1892, Giraudoux frequentará o Liceu de Châteauroux entre 1893 e 1900. Pierre Duroisin conta que, dentre seus professores, será na figura do classicista Henri Bornecque, editor e tradutor da obra de Ovídio, que o autor terá forte referência. Da biografia de sua juventude, retém-se, assim, um Giraudoux influenciado por um professor de Letras Clássicas, bem como um gosto pronunciado pela farsa e pela impostura, a julgar por seus trabalhos e textos iniciais. Jean Giraudoux ganha uma bolsa de estudos para se preparar para o concurso da École Normale Supérieure, no liceu Lakanal em Sceaux; dois anos mais tarde, ganha o primeiro prêmio da versão grega; em seguida, realiza o serviço militar antes de entrar, finalmente, em 1903 na ENS, onde se liga com Jérôme Carcopino. Torna-se bacharel em Letras no ano seguinte, depois de ter feito um trabalho final sobre *Les Odes Pindariques de Ronsard* (DUROISIN, 2005; ROMILLY, 1983). Ver: ROMILLY, Jacqueline. L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme: Elpénor. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. 2, 1983, p. 191-7.

misturam ao enredo, cobrando, assim, uma espécie de conhecimento técnico e bastante específico:

Odisseu cortou a madeira e rápido lhe correu o trabalho.
Cortou vinte árvores e logo as desbastou com o bronze.
Alisou-as com perícia e endireitou-as com a ajuda de um fio.
Enquanto isso veio trazer trados Calipso, divina entre as deusas.
Tudo Odisseu perfurou e depois ajustou as madeiras
umas às outras, martelando as cavilhas e as travessas.
Equivalente ao tamanho de uma ampla nau de carga
torneada por um homem entendedor de carpintaria
era a ampla jangada que Odisseu construiu. Montou a coberta
com vigas perto umas das outras; e terminou a construção
da jangada revestindo-a com tábuas compridas.
Em seguida fez o mastro e uma verga que se lhe ajustava;
fez ainda um leme, com que pudesse dirigir a jangada.
Uma proteção fabricou com vimes entrelaçados
como defesa contra as ondas; e no fundo espalhou caruma.
Enquanto isso veio trazer-lhe vestes Calipso, divina entre as deusas,
para que delas fizesse as velas - e fê-las com arte.
Atou os braços, as driças e as escotas; e com alavancas
conseguiu arrastar a jangada para o mar divino.
(*Odisseia*, V, 243-261)

Giraudoux zomba da dificuldade e cria sua própria solução: ele inventa todos os termos da descrição.

Essa foi a salvação de Odisseu, que pôde construir uma espécie de jangada. Ele a escalou; com a ajuda de um gancho, e com uma corda deu conta dessas operações marítimas que os tradutores não são capazes de explicar, para facilitar ao leitor, senão em termos técnicos: ele enfrentou uma *competa* no *veroncádio*, depois, a cabine estando *supada*, *bidornou o astofulo*: ele estava salvo! (GIRAUDOUX, 1938, p. 110)³⁸⁷

Com a invenção, *ele estava salvo!* - parece comemorar o narrador. "Competa" [*conasse*], "veroncádio" [*virempot*], "supada" [*soupié*], "bidornou" [*bordina*], "astofulo" [*astifin*]: nenhum desses termos se encontra nos dicionários. A salvação que faz comemorar o narrador é, portanto, dupla: salva-se Odisseu e salva-se também o tradutor, que, sem pudor, inventa novos termos. Mas se o texto completo de *Elpénor*, como o episódio da construção da jangada demonstra, é debochado, de arrancar risadas do leitor

³⁸⁷ Texto original: *Ce fut le salut d'Ulysse, qui put atteindre une sorte de radeau. Il l'escalada; à l'aide d'une gaffe, puis d'un filin mena à bien ces opérations marines que les traducteurs ne peuvent se tenir d'expliquer, pour la facilité du lecteur, en leurs termes techniques: il argua une conasse dans le virempot, puis, la mesure ayant soupié, bordina l'astifin: il était sauvé!*

(como Homero, Giraudoux também faz seus epítetos e suas comparações, que, porém, riem de si mesmas), o que mais salta aos olhos é o fato de que o autor tenha escolhido, para sua releitura da *Odisseia*, pôr no centro de sua obra um homem que se caracteriza exatamente por sua mediocridade. Elpenor é estúpido, marginal na epopeia, uma personagem que participa dela sem quase participar; que ganha a guerra com Odisseu sem se destacar. Para Jacqueline de Romilly (1983), escolher como vedete o homem de todos o mais modesto da *Odisseia* e a visão mais corriqueira da aventura humana apenas coroam a ideia mesma que anima a obra francesa, afinal o Elpenor de Giraudoux é não somente uma personagem cômica, é uma personagem “tristemente cômica”, como a define Duroisin (2005)³⁸⁸.

Em “Les cinq soirs et cinq réveils de la Marne” [“As cinco noites e cinco despertares do Marne”], de 1914, um dos textos que compõem *Lectures pour une ombre* [*Leituras por uma sombra*] (publicado pela primeira vez em 1917), em que Giraudoux narra as memórias do primeiro ano da guerra, ele descreve a si e a seus companheiros como combatentes bem mais próximos de Elpenor, “que não era demasiado corajoso na guerra nem muito seguro de entendimento”, do que de Odisseu, “famoso, glória maior dos Aqueus”. Então sargento do 298º regimento de infantaria, ele registra que, com menos de um mês de guerra (a anotação é de 8 de setembro de 1914), eles já haviam desaprendido a falar com gentileza, a ceder, cometendo os piores erros. Como Elpenor, eles fazem as ideias apodrecerem e os planos falharem: jogam fora o pão, quando é do pão que mais sentem falta, recusam a ajuda, quando é de ajuda que, feridos, precisam. Machucam-se uns aos outros, quando o inimigo está do outro lado.

Dollero quer me forçar a comer o pão que sobrou.

- Come este pão.

- Guarde-o.

- Você não quer, então bem, olhe.

Ele não insiste. Ele o joga fora, e Deus sabe o que significava para nós o pão, nessa noite.

-Jogue fora.

Segaux vê que a minha inflamação no ombro não melhorou, e ele quer levar minha arma. Nós brigamos. Eu o domino. Ele me machuca. Eu o machuco ainda mais e ele tem lágrimas nos olhos. (GIRAUDOUX, 1946, p. 162-3)³⁸⁹

³⁸⁸ Texto original: *tristement comique*.

³⁸⁹ Texto original: *Dollero veut me forcer à prendre le pain qui lui reste./ - Mange ce pain./ - Garde-le./ - Tu n'en veux pas, eh bien! regarde/ Il n'insiste pas. Il le jette, et Dieu sait pourtant ce qu'était pour nous le*

O herói medíocre de Giraudoux, se está longe de ter sido inventado por Giraudoux, é dele que recebe seu caráter e sua função. Na *Odisseia*, só se lê de Elpenor sua morte, seu reencontro com Odisseu no submundo do Hades e a realização de seus ritos fúnebres. De um figurante, então, o autor francês fez uma personagem e, também, um símbolo (TADIÉ, 1990). Uma personagem pouco sedutora, vacilante, que causa desgosto, que revela o reverso do caráter do Odisseu homérico. Como dizem todos os companheiros do Odisseu de Giraudoux: “Ele é a fonte de todos os nossos males” (GIRAUDOUX, 1938, p. 80).³⁹⁰ Em *Elpénor*, tudo vem da *Odisseia*: a personagem principal, as aventuras, até o herói Odisseu, mas tudo é uma anti-*Odisseia*. A obra se serve de Homero para refutar toda grandiosidade épica, escolhendo o que há de humano e de cotidiano, de torpe e de vergonhoso, nas possibilidades do enredo.

Em seus textos sobre a guerra, a herança clássica anuncia-se frequentemente e também lhe serve enquanto linguagem. *Elpénor* e mesmo os outros textos de Giraudoux, como *La guerre de Troie n'aura pas lieu* [A guerra de Troia não acontecerá], de 1935, ou *Electre* [*Electra*], de 1937, são nutridos por grande conhecimento e fascínio pela tradição grega. Para Giraudoux, o mito é uma linguagem e a linguagem não é nada se ela não conserva em si o poder de criar (BRUNEL, 1983).³⁹¹ Giraudoux faz com que a herança clássica lhe permita fazer seu jogo, entre a liberdade e a imitação, a fantasia e a gravidade. E também para descrever a guerra, Giraudoux usa a linguagem do mito. Dos navios que vê na costa ibérica em 1916, em *La journée portugaise* [A jornada portuguesa], ele registra: “monstruosos barcos com sua vela queimada passavam, sua proa recurvada, olhos de ciclope pintados na parte dianteira, e um não era o bastante, cada um tinha dois” (GIRAUDOUX, 1920, p. 192).³⁹² No mesmo texto, dedicado a um major português por quem nutrira grande simpatia, Giraudoux conta que aprendera com

pain, cette nuit-là./ -Jette./ Ségaux voit que mon rhumatisme à l'épaule ne va pas mieux, et il veut porter mon fusil. Nous nous battons. Je le lui arrache. Il me fait mal. Je lui fais encore plus mal, et il a les larmes aux yeux. GIRAUDOUX, Jean. *Lectures pour une ombre*. Paris : Éditions Grasset e Fasquelle, 1946.

³⁹⁰ Texto original: *Il est à la source de chacun de nos malheurs.*

³⁹¹ BRUNEL, Pierre. Giraudoux et le tragique grec. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. 2, 1983.

³⁹² Texto original: *des monstrueuses barques à voile roussie passaient, avec une proue recourbée, des yeux de cyclope peints à l'avant, et un ne leur suffisait pas, chacune en avait deux.*

ele a pronunciar os nomes de Odisseu e Agamêmnon em português (GIRAUDOUX, 1920, p. 201). Em *Les Cinq soirs et les cinq réveils de la Marne* [As Cinco noites e os cinco despertares do Marne], que descreve as batalhas das quais participa em 1914, é o episódio das sereias aquele que Giraudoux escolhe para lhe servir de metáfora: em meio à troca de tiros, com o estrondo das balas e das bombas, os combatentes decidem-se, ingenuamente, por proteger os ouvidos com chumaços de algodão, “exceto pelo capitão, que nós víamos às vezes saltar, empalidecer, retornar, e de quem a agitação nos parece tão ridícula quanto parecia a de Odisseu aos marinheiros cujos ouvidos estavam tampados” (GIRAUDOUX, 1946, p. 151-2).³⁹³ Giraudoux faz parte da tripulação, que, composta de medíocres e não de heróis, não ousou querer ouvir a doce voz que vinha do mar, ao passo que o capitão é *ridicule* [“ridículo”] por se parecer com Odisseu. Ele é o único que se debate, se agita e não se protege do canto das sereias.

III.I - "Le Cyclope", a primeira história de *Elpénor*: duas formas de violência

Em "Le Cyclope", conto cuja primeira versão de 1908 desconhece a figura de Elpenor, Jean Giraudoux reconta, como indica o nome, a conhecida história do encontro de Odisseu e seus companheiros com o Ciclope. O tom da releitura é o mesmo tom dos outros três contos. Giraudoux zomba da tradição para divertir seu leitor. Ou seja, o autor visita a tradição para fazer rir.

Na história reescrita e publicada em 1926 ao lado das outras, Elpenor não é ainda a personagem principal, mas o remador já destoa dos outros companheiros. Desde sua primeira fala, a história indica seu característico modo de ser: a aparente reflexão e a maneira ambígua de demonstrá-la não encobrem senão um jeito confuso de pensar e de agir, responsável por levá-lo sempre ao desastre. No episódio, Odisseu e seus companheiros, que navegam há dias, precisam decidir-se entre duas ilhas à vista. A primeira, semelhante à *Esquéria* odisseica, destacava-se em tudo, sinônimo de felicidade:

³⁹³ Texto original: *à part le capitaine, que nous voyons parfois s'élançer, pâlir, revenir, et dont l'agitation nous semble aussi ridicule que celle d'Ulysse aux marins dont les oreilles étaient closes.*

A ilha era um paraíso. Os companheiros de Odisseu, que há quatro dias não haviam nem comido nem bebido, descobriam lá várias fontes, das quais, uma de espumante, todas as frutas, além de um tamarindo doce, enorme, que derretia deliciosamente com seu miolo na boca, e todas as espécies de aves e ainda uma amarela listrada de preto, que eles cortavam em fatias transversais. Em suma, a felicidade: quer dizer, todos os desejos transformados em realidade, mais aquele que apenas um deus pode desejar para você. (GIRAUDOUX, 1938, p. 1)³⁹⁴

Mas Elpenor, que não se distinguia jamais nem por seu valor nem por sua prudência - sobre o que concordam Homero e Giraudoux - não poderia resignar-se, concedendo a si e aos outros a sorte de desfrutar tamanha alegria.

- Ah, divino Odisseu! gritava ele, leve-nos para a segunda ilha. Não é verdade que você, como nós, depois de ter alcançado um feito (ou só um mínimo gesto), não tem o sentimento que o mesmo, apenas o mesmo ainda permanece a ser alcançado? É certo que tomamos Troia, mas você não sente que uma segunda Troia, intacta, persegue a vida da primeira, e em todos os seus detalhes, e Helena lança maquinalmente um olhar em direção a Páris, e algum escudeiro desconhecido aplica com discrição um tapa sobre a anca do cavalo de Heitor, e as serventes de Hécuba pulem, no subsolo, com grande preocupação, uma placa de prata manchada. Ok, nós vimos três sereias, mas ainda nos resta três sereias a serem vistas, tão diferentes, exatamente as mesmas; e nós enviamos aqueles que não viram as primeiras, e você mesmo, divino Odisseu, eu te toco, eu abraço teus joelhos, mas deixe-me suplicar através de você mesmo ao segundo Odisseu, em você mesmo, ó, cruel, nós estamos separados! Que este aqui me perdoe ter por desejo uma esfinge com dois seios, assim como eu tenho dois olhos e duas orelhas. (GIRAUDOUX, 1938, p. 6)³⁹⁵

Assim, a primeira aparição de Elpenor no enredo de Giraudoux e sua primeira fala anunciam ao leitor aquilo que seus companheiros de remo pensam sobre ele: “Ó, rei de

³⁹⁴ Texto original: *L'île était un paradis. Les compagnons d'Ulysse, qui depuis quatre jours n'avaient mangé ni bu, y découvrirent plusieurs sources, dont l'une d'eau pétillante, tous les fruits, plus une baie acidulée, énorme, qui fondait délicieusement avec son noyau dans la bouche, et toutes les espèces de gibier plus le lubard jaune rayé de noir, qu'ils découpaient par tranches transversales. En somme, le bonheur: c'est-à-dire tous vos vœux exaucés, plus celui qu'un dieu seul peut former pour vous.*

³⁹⁵ Texto original: *Ah! divin Ulysse! criait-il, mène-nous vers la seconde île. N'as-tu donc pas comme nous, après que tu as accompli un exploit (ou le moindre geste), le sentiment que le même, juste le même, te reste à accomplir? Certes nous avons pris Troie, mais ne sens-tu pas toi aussi qu'une seconde Troie, intacte, poursuit la vie de la première, et dans tous ses détails, et Hélène machinalement coule vers Pâris un regard, et quelque écuyer inconnu applique à la dérobée une gifle sur la croupe du cheval d'Hector, et les servantes d'Hécube polissent dans les sous-sols, avec un terrible souci, une assiette d'argent terni. Certes nous avons vu les trois sirènes, mais il nous reste à voir trois sirènes encore, si différentes, juste les mêmes; et nous envions ceux qui n'ont pas vu les premières, et toi-même, divin Ulysse, je te touche, j'embrasse tes genoux, mais laisse-moi supplier à travers toi le second Ulysse, dont toi-même, ô cruel, nous sépares! Que celui-là me pardonne d'avoir pour désir une sphynx à deux seins, puisque aussi bien j'ai deux yeux et deux oreilles.*

Ítaca, gritavam, Elpenor é louco” (GIRAUDOUX, 1938, p. 7)³⁹⁶. É verdade que seu pedido a Odisseu, bem como o argumento que pretende endossá-lo, inicialmente, sugerem alguma sabedoria: Troia fora vencida, mas, a despeito disso, algo o fazia pensar que uma segunda Troia, intacta, faria reviver a primeira. Elpenor parece ter refletido sobre a guerra e sobre o fim aparente que a derrota impõe aos vencidos e aos vencedores. É como se, aparentemente, ele estivesse sugerindo: a guerra sempre leva à guerra, não há como escapar dela e qualquer impressão de felicidade será apenas aparência, pois, ao invés de pôr fim à guerra, a destruição que advém dela não sabe senão perpetuá-la. Mas “Elpenor é louco” e, se o princípio de sua mensagem tem algo de profético, o resto dela afunda-se na ausência de sentido. Elpenor insiste na regra da duplicidade a ponto de confirmá-la através de seus dois olhos e também de suas duas orelhas, fazendo-a com isso, obviamente, desmoronar.

Desmotivados pela fala de Elpenor, mas guiados pela curiosidade de Odisseu, todos seguem, não à ilha sinônimo de felicidade, mas à segunda, a ilha onde habitava o ciclope Polifemo. A partir da aventura já conhecida, Giraudoux zomba da língua grega (GIRAUDOUX, 1938, p. 14; 20; 28),³⁹⁷ zomba do ilustre episódio e, como não poderia deixar de ser, zomba um pouco mais de Elpenor.

Como em Homero, Odisseu nomeia-se ao Ciclope "Ninguém" ("Personne"). Mas Giraudoux vai além. Seu Odisseu, "Ninguém", nomeia seu pai "De Ninguém" e seu avô "De De Ninguém". Ele faz ainda com que cada um de seus companheiros apresente-se também. Adivinhando-lhe a malícia, cada um deles nomeia-se conforme sua sugestão. Odisseu indica-lhes, com o dedo, a parte do corpo que deve lhes designar o nome. Então, para o Ciclope, Euríloco que vê o mestre apontando para a própria testa, passa a se chamar "Minhatesta" ("Monfront"), e todos os outros seguem seu exemplo. A exceção é Elpenor, que, sem entender o jogo, vê Odisseu apontar-lhe o olho sem nada conseguir imaginar. Vendo-o mudo, sem responder à pergunta de Polifemo, os vinte e quatro companheiros repetem o gesto, querendo ajudá-lo, mas o Ciclope impaciente avança em

³⁹⁶ Texto original: - *O roi d'Ithaque, criaient-ils, Elpénor est fou [...]*.

³⁹⁷ Para citar apenas uma passagem, quando o Ciclope, tendo sido ferido no olho, conclama os outros ciclopes e lhes diz o nome daquele que o teria feito mal, ouve, em resposta: "- *Qui est-ce, ton Personne! demandèrent les Cyclopes, car ils voyaient, à l'absence de la négation, que Personne était un nom propre et point un pronom*" (GIRAUDOUX, 1938, p. 28). A passagem quer, obviamente, fazer graça do recurso da *Odisseia*, em que o poeta força a gramática para obter o trocadilho.

sua direção, quando, finalmente, com a face iluminada pela ideia, Elpenor brada: “Eu me chamo Ciclope!” (GIRAUDOUX, 1938, p. 18).³⁹⁸

O desespero é geral. Gritam os companheiros, que há poucos instantes apontavam para o próprio olho: “- Ah! por que não ficamos na outra ilha?” (GIRAUDOUX, 1938, p. 18).³⁹⁹ Para a sorte de Elpenor, de Odisseu e dos outros, o ciclope de Giraudoux é, embora inimigo, um inimigo mais gentil do que o ciclope odisseico. Na *Odisseia*, Polifemo ri dos ritos de hospitalidade e zomba dos deuses, ostentando sua força e sua violência como mostra de seu poder:

Nós, os Ciclopes, não queremos saber de Zeus detentor da égide,
nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles.
Nem eu alguma vez, só para evitar a ira de Zeus, te pouparia
a ti ou aos teus companheiros. Só se eu quisesse.
(*Odisseia*, IX, 275-278).

Em *Elpénor*, o Ciclope, apesar de ter se impacientado com a demora do néscio remador, não se zanga com resposta dada por ele, e, até mesmo, titubeia em matar seus hóspedes, consultando-os a respeito do tema com tato e delicadeza: “Pois então, tenho fome. Eu não poderia assar dois ou três de vocês?” (GIRAUDOUX, 1938, p. 25).⁴⁰⁰

Para libertar a si e a seus colegas da gruta do ciclope, o plano de Odisseu, em Giraudoux, ainda é o mesmo daquele utilizado na *Odisseia*: cegar o anfitrião. Se a execução do plano, liderado mais uma vez por Odisseu, caminha bem, o resultado dele não é durável. Filho de Poseidon [Neptune], Polifemo é, tão logo ferido, curado da cegueira com um sopro divino. Dessa vez, a astúcia de Odisseu somada ao exercício da violência não dará a ele e a seus companheiros a salvação. Na verdade, será preciso abrir mão da violência, que pode ferir o corpo, como fere o olho de Polifemo, para fazer uso apenas da astúcia, eficaz para ferir o espírito. É que, com a cura do Cílope pelo sopro divino, Odisseu percebe que sua invulnerabilidade não reside no corpo, mas no espírito.

³⁹⁸ Texto original: “*Je m'appelle le Cyclope!*”

³⁹⁹ Texto original: “- *Ah! que ne sommes-nous restés dans l'autre île?*”

⁴⁰⁰ Texto original: “*Voilà que j'ai faim. Ne puis-je rôtir deux ou trois d'entre vous?*”

Confundido por Odisseu, Polifemo, de espírito fraco, deixa de reconhecer o limite entre o real e o aparente, liberando seus hóspedes sem entender o que ocorrera.⁴⁰¹

Odisseu e sua trupe ao mar, como na *Odisseia*, revelam a Polifemo seus nomes verdadeiros (nomes mais giraudianos do que odisseicos, já que, em boa parte, não se encontram na epopeia), mas Elpenor, tão vulnerável quanto Polifemo, que havia mesmo se denominado “Le Cyclope”, talvez por solidariedade ao ciclope, abandonado e confuso das poucas ideias, não se importa com isso.

III.II - "Les Sirènes", a segunda história de *Elpénor*: não há como prosseguir πλείονα εἰδώς

Em "Les Sirènes" ["As Sereias"], segunda história do conjunto, da qual Elpenor também é ausente em sua primeira versão, de 1912, Giraudoux, tal como fizera em "Le Cyclope", reconta outra das aventuras odisseicas, qual seja, o célebre episódio das Sereias. Na história republicada em 1926, ao lado das outras três que compõem o livro *Elpénor*, o autor retoma a passagem em que Odisseu instrui seus companheiros a tamparem os ouvidos com cera de abelha, a fim de não ouvirem o canto mortal desses seres divinos, ao passo que ele mesmo será amarrado ao mastro, para, ao contrário deles, ouvir o canto, sem, no entanto, correr o risco de ser fatalmente atraído por ele.

Na *Odisseia*, o episódio em questão é rememorado de forma análoga em dois momentos distintos para ser narrado aos feácios. Na primeira alusão, a fala que busca orientar Odisseu é de Circe, sendo transmitida, de todo modo, por ele mesmo. Na segunda, o tom é também o de rememoração, mas, desta vez, Odisseu lembra-se do que vivera e narra aos feácios o dolo do qual se utiliza para prosseguir seu retorno. Como lhe instruíra Circe, Odisseu cobre de cera o ouvido dos companheiros, mas, por iniciativa própria, ordena-os a amarrarem-no ao mastro, de onde espera poder ouvir a voz dos seres maravilhosos, que ao observarem a chegada da nau dizem:

⁴⁰¹ A referência parece, obviamente, sugerir que Giraudoux está rindo também da teoria platônica das ideias, segundo a qual nosso mundo não é senão um reflexo da verdade.

'Vem até nós, famoso Odisseu, glória maior dos Aqueus!
Para a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca
por nós passou nenhum homem na sua escura nau
que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas;
depois de se deleitar, prossegue caminho já mais sabedor.
Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Troia
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;
e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.'
(*Odisseia*, XII, 165-172)

As Sereias, que seriam duas segundo Circe, identificam Odisseu de forma peculiar: “famoso Odisseu, glória maior dos Aqueus” [πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν] (*Od.*, XII, 184). Ao tratarem Odisseu enquanto πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, esses seres do mar parecem enxergar na figura do viajante bem mais o guerreiro de Troia do que o herói das aventuras maravilhosas decorridas após a guerra (PUCCI, 1995).⁴⁰² Ainda que oniscientes, então, as Sereias identificam Odisseu mais por sua atuação na *Iliada*, enquanto herói iliádico da guerra, do que propriamente por sua atuação odisseica, enquanto herói que retorna vivo da guerra. Para Pietro Pucci, a evidência do argumento reside, sobretudo, no registro do texto. O epíteto utilizado pelas Sereias para convidarem o “famoso Odisseu, glória maior dos Aqueus” [πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν] a ouvir o canto não aparece, na *Odisseia*, em nenhum outro episódio, mas tão somente nessa passagem; ao passo que, na *Iliada*, ele aparece em três momentos que marcam justamente a atuação de Odisseu na guerra. Ademais, em Homero, o adjetivo composto πολύαινος é um epíteto exclusivo de Odisseu, responsável por caracterizá-lo como aquele que, como ninguém (οὐ τις, para Polifemo!), se vale de histórias para obter seu sucesso e sua sobrevivência. No convite das Sereias, em conformidade a uma gramática iliádica, a glória que torna Odisseu reconhecível para elas é, portanto, uma glória nascida na guerra.

Conforme o que elas mesmas dizem de si, seu canto é doce, apazível de ser ouvido, melodioso, tendo ainda por característica ser irresistível (*Od.*, XII, 186-7). Não apenas em relação ao canto, contudo, as Sereias caracterizam a si mesmas. Elas sabem [ἴδμεν] todas as coisas [τά πάνθα] da guerra de Troia e, portanto, sabem conhecem o

⁴⁰² PUCCI, Pietro. “The Song of the Sirens” (Chap. 1). In: *The song of the sirens: essays on Homer*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1998.. PUCCI, Pietro. *Ulysse polutropos: Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*. Trad. J. Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

passado de Odisseu; bem como sabem tudo o que acontece e acontecerá na terra fértil (um conhecimento cujo alcance nos distintos tempos é acentuado pelo uso do aoristo subjuntivo da voz média, γένηται).⁴⁰³ Pela fala de Odisseu, o som das Sereias é, de fato, claro [λιγυρήν ἀοιδήν], doce [μελίγηρυν] e belo pelas belas vozes [κάλλιμον]. E, a despeito de ausente o registro do verbo utilizado por Circe referente ao encanto [θέλγειν], para Irene De Jong, também quanto à sedução, a fala de Odisseu confirma a de Circe: “e desejou o meu coração ouvi-las” [αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ/ ἤθελ' ἀκουέμεναι] (*Od.*, XII, 192-3).

A opinião que as Sereias têm de si, todavia, é posta em questão pela astúcia do poeta. Diferente delas, o poeta não sabe tudo, não presenciou tudo e não tem memória ilimitada. Ele precisa da Musa, evoca-a. Inspirado pela Musa, o poeta, segundo Pietro Pucci, sugere o quanto as cantoras melodiosas, que tudo sabem, falham em ver o que está diante dos olhos. As Sereias são enganadas pela estratégia daquele que usa de histórias (já que ele é πολύτροπος) para obter seu sucesso e sua sobrevivência. Enquanto Odisseu está atado ao mastro e protegido pela obediência de seus companheiros, que remam tendo os ouvidos tampados de cera, as Sereias, que se dizem detentoras de todo o conhecimento, mostram serem cegas ao que é presente e visível. Parecidas com a Musa do poeta, as Sereias, conforme sua gramática, estabelecem uma genuína identificação entre o Odisseu herói de guerra e aquele que se aproxima delas. Conhecedoras do passado, elas o querem cantar. Na ânsia, porém, se esquecem de olhar para o presente. Distinto delas, “o famoso Odisseu, glória maior dos aqueus,” faz com que sua memória, ao lembrar-se das orientações de Circe, sirva a seu presente, salvando-lhe a própria pele, além de mostrar-se eficaz no alcance de alguns prazeres, como o de ouvir, por mais brevemente que seja, a melodiosa voz das Sereias. Das Sereias, portanto, o Odisseu homérico assim conhece a doçura da voz ao ser convidado para ouvi-las; do canto sobre o passado e de tudo o que há e haverá, só lhe resta imaginar. É, destarte, a impossibilidade de conhecê-lo que o torna sublime. O canto delas é o canto negativo no poema, o canto ausente, aquele que não acontece. Em outras palavras, é o som que não pode ser cantado pelo aedo, nem cravar-se inscrito no texto.

⁴⁰³ DE JONG, I. F. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Como os comedores de lótus, às Sereias, parecem ter a capacidade de roubar dos viajantes seu retorno [νόστος; νοστέω]. Mas sem o terem feito, pelo texto, o que se pode saber é apenas que elas teriam a capacidade de encantar [θέλγειν], de alegrar [τερψάμενος] o viajante-ouvinte, tornando-o mais sábio [πλείονα εἰδώς]. Mais até do que a capacidade de encantar, para Jacyntho Lins Brandão (2005), o que qualificaria as Sereias seria sua capacidade de alegrarem [τερψάμενος] seu ouvinte, tornando-o mais sabedor [πλείονα εἰδώς].⁴⁰⁴ Na *Odisseia*, Odisseu aproxima-se de conseguir o que ninguém conseguira: ouvir o canto das sereias. Ele chega próximo, mas ouve, para que possa continuar vivendo, apenas sua doce e encantadora voz.

Jean Giraudoux transforma o episódio odisseico numa cena cômica. Em *Elpénor*, também Odisseu não poderá ouvir o que têm a cantar as Sereias. Pior ainda, o Laertíade não poderá nem mesmo escutar-lhes a voz, mesmo tendo coberto de cera apenas os ouvidos de seus remadores e deixando os seus próprios descobertos (já que amarrado firmemente ao mastro do navio). Ele fica muito perto de ouvi-las e de se tornar mais sábio, mas as Sereias escolhem se comportar de forma inabitual no momento em que o herói e sua nau se aproximam: elas decidem revelar-lhe seus segredos divinos sem capturarem-no pela sedução.

Cada uma delas sobre um promontório, uma loira, uma morena, uma ruiva:

[...] entoaram suas vozes. Mas naquele dia, melancólicas, e como às vezes as poetisas ficam quando os poetas as desapontam, elas não sentiam ódio algum pelos marinheiros, exploradores, engenheiros, e resolveram, ao contrário, revelar a esses timoneiros seus segredos divinos. (GIRAUDOUX, 1938, p. 57)⁴⁰⁵

Esfaimados e com cera nos ouvidos, os companheiros de Odisseu põem-se a gritar hinos a fim de se distraírem do peso dos remos, justamente quando o primeiro segredo, capaz de tornar Odisseu mais sabedor [πλείονα εἰδώς], é revelado. A primeira sereia instrui o Laertíade a seguir trinta dias e trinta noites para além das Colunas de Hércules

⁴⁰⁴ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

⁴⁰⁵ Texto original: [...] *s'élevèrent leurs voix. Mais ce jour-là, mélancoliques, et comme parfois les poétesses quand les poètes les ont déçues, elles ne se sentaient point de haine pour les navigateurs, les explorateurs, les ingénieurs, et résolurent au contraire de révéler à ces timoniers leurs secrets divins.*

pois, fazendo-o, Odisseu descobriria um novo continente. Lá ele conheceria índios de plumas coloridas, capazes de se assentarem sobre crocodilos. No novo continente, Odisseu ainda conceberia a ideia de que a terra é redonda. O herói, porém, não ouve nada, nem a voz nem tampouco o conteúdo do canto da dourada sereia.

Tendo ultrapassado o primeiro promontório, os remadores decidem perguntar a Odisseu como havia sido o canto das sereias. E Odisseu, que nada havia escutado do canto sublime, mas que não queria frustrar seus companheiros (nem perder o hábito da mentira e ainda menos a glória de ter sido o único a escutá-lo), responde:

- Um canto divino, respondeu Odisseu, pois não queria decepcioná-los. Ó, meus amigos, escutem este refrão encantador:
Odisseu, imperador da luz,
Lâmpada dos olhos, duque da chama,
Tão brilhante, tão belo, educação que reluz,
Leve-me, Sereia, para tua cama.
(GIRAUDOUX, 1938, p. 58)⁴⁰⁶

Quando a tripulação passa pelo segundo promontório, dá-se o mesmo. A sereia morena revela a Odisseu novo segredo divino, mas os refrões entoados dos remadores encobrem, como ocorrera há pouco, a revelação. Dessa vez, o Laertiade perde a oportunidade de se adiantar a Isaac Newton, já que a sereia morena o aconselha a despendar um dia sob uma macieria qualquer, de modo a guardar atenção especial à queda das maçãs. Sem ouvi-la, já distante dela, novamente Odisseu responde à curiosidade de seus remadores inventando outros versos, aqueles que afirma terem sido os cantados pelo ser divino:

Ah, eu detesto o adorável,
O divino me aborrece,
Ó, quem é você que eu amo,
Mortal e feio me parece!
(GIRAUDOUX, 1938, p. 60)⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ A tradução tenta manter as rimas dos versos em francês. Texto original: - *Un chant divin! répliqua Ulysse, car il ne voulait point les décevoir. O mes amis, écoutez ce couplet enchanteur:/ Ulysse, empereur des lumières,/ Lampe des yeux, duc des clairières/ Si brillant, si bel e poli,/ Prends-moi, Sirène, dans ton lit!*

⁴⁰⁷ A tradução tenta manter as rimas dos versos em francês. Texto original: *Moi je déteste l'adorable, / Le divin me déplaît,/ O qui es-tu toi que j'adore/ Mortel et laid!*

Com a terceira sereia repete-se o imbróglio. A ruiva revela-lhe um mistério precioso sem que ele, novamente, possa escutá-lo.

- Ó, Odisseu, cantava ela. Você quer que suas façanhas jamais pereçam? Convém então signos que sejam imagens das palavras ou fragmentos dessas palavras mesmas. Grave-os (no reverso não há de ter nada) numa tábua de madeira ou de cobre, cubra-a toda com um óleo negro, e pressione esse molde contra um tecido. Se você quiser se vingar de Aquiles, não grave seu nome nesta placa de metal, e não haverá *Ilíada* alguma! (GIRAUDOUX, 1938, p. 61)⁴⁰⁸

Odisseu perde sua última e grande chance de seguir mais sabedor [πλείονα εἰδώς]. Interrogado, novamente, Odisseu compõe os falsos versos que teria ouvido - mas, dessa vez, no lugar de um madrigal, ele não consegue inventar mais do que uma óbvia e pobre aliteração, que recita para seus remadores: *Odisseu/ Caríbdis/ Sereia/ Trirreme* (GIRAUDOUX, 1938, p. 62).⁴⁰⁹ Percebendo a mediocridade de sua última composição pela reação pouco animada de seus remadores, tenta corrigir-se. Ele esclarece aos companheiros que tais versos, embora simples, ao serem cantados pela sereia ruiva, haviam se transformado num canto sem igual, inesquecível, capaz de fazer o auditor acessar outros tempos e mundos desconhecidos.

No episódio das Sereias de Giraudoux, Odisseu é o herói sem motivo, o multiastucioso azarado que não consegue aproveitar da oportunidade nada além daquilo que aproveitam seus mortais e desconhecidos companheiros. Ele se esforça para organizar a tripulação para o evento, depende da coragem de seus remadores, mas não ganha nada. Seu heroísmo é vão. A história, nesse sentido, se interroga sobre o heroísmo e a coragem. Ele enche de cera o ouvido de seus companheiros e pede-lhes para que o amarrem ao mastro a troco de nada, pois nenhum perigo lhe é apresentado, sendo Elpenor a maior evidência disso.

Antes de passar pelas Sereias, sabendo estar se aproximando de onde habitavam, Odisseu decide soar a campainha da refeição. Há muitos dias sem comer e sem beber,

⁴⁰⁸ Texto original: - *O Ulysse, chantait-elle. Veux-tu que tes exploits ne périssent jamais? Convienis alors de signes qui seront l'image des mots ou des fragments de ces mots mêmes. Grave-les, à l'envers il va sans dire, dans une table de bois ou de cuivre, enduis le tout d'une huile noire, et presse ces moules contre un tissu. Si tu veux te venger d'Achille, ne traduis point son nom dans le métal, et il n'y aura pas d'Iliade!*

⁴⁰⁹ Texto original: *Ulysse/ Charybde/ Syrène/ Trirème.*

seus companheiros atendem ao chamado imediatamente, “à exceção, contudo, de Elpenor, que tinha aprendido com os Lotófagos o costume de fumar, deitado no convés” (GIRAUDOUX, 1938, p. 51).⁴¹⁰ Como a tripulação de Odisseu, os combatentes de guerra companheiros de Giraudoux “não têm água”⁴¹¹ (GIRAUDOUX, 1946, p. 139).⁴¹² Assim, diante de todos, com exceção de Elpenor, Odisseu explica que a campainha da refeição, há pouco tocada, indicava, infelizmente, não a refeição de sua tropa, mas a refeição que sua tropa constituiria para as sereias, monstros do mar, num futuro bastante próximo. Deles, Odisseu dá o aviso: ao menos seis seriam devorados pelas sereias e seriam eles seus seis prediletos, seus seis favoritos, os seis mais corajosos. A ironia da passagem é muito evidente, pois respondem os remadores:

- Ai de nós! gritaram de uma só voz, por que não somos nós estes seis favoritos? É doce morrer para salvar os irmãos! Mas, ó divino Odisseu, você não nos honra de todo com sua preferência, com razão, e você, que descobriu Aquiles debaixo da saia, você soube, debaixo de nossas armaduras, descobrir almas fêmeas. Ai de nós! Por que somos covardes? Tenhamos pelo menos a coragem de nossa covardia. Nós nos contentaremos, portanto, em escutar o canto das Sereias; a música, dizem, engana a fome! (GIRAUDOUX, 1938, p. 53)⁴¹³

Giraudoux faz uso de um dos lemas da Grande Guerra, “É doce morrer para salvar os irmãos!”, a fim de alimentar sua aventura, já que o que se segue ao brado de aparente valentia é um esforço do enredo por ridicularizá-lo: “Por que somos covardes? Tenhamos pelo menos a coragem de nossa covardia.” A valentia inicial não dura. Ademais, ela seria inútil: as Sereias, naquele dia, não oferecem mal algum. Nenhum companheiro morrerá, as Sereias vivem então num dia incomum sem querer fazer mal a ninguém, Odisseu não as escutará, e Elpenor, sem cera nos ouvidos, sem ser amarrado ao

⁴¹⁰ Texto original: *à l'exception toutefois d'Elpénor, qui avait pris des Lotophages la coutume de fumer, affalé dans l'entrepont...*

⁴¹¹ São frequentes nos jornais de guerra de Giraudoux, as passagens em que a sede dos combatentes é extrema, tanto em *Lectures pour une ombre* quanto em *Adorable Cléo*.

⁴¹² Texto original: *n'ont pas d'eau*.

⁴¹³ Texto original: *- Hélas! crièrent-ils d'une voix, pourquoi ne sommes-nous pas ces six favoris? Il est doux de périr pour sauver ses frères! Mais, ô divin Ulysse, tu ne nous honores point de ta préférence, à juste titre, et toi qui découvris Achille sous des robes, tu as su, sous nos armures, découvrir des âmes femelles. Hélas! Pourquoi sommes-nous lâches? Ayons du moins le courage de notre lâcheté. Nous nous contenterons donc d'écouter le chant des sirènes, la musique, dit-on, trompe la faim!*

mastro, e de todos o mais covarde atravessará o perigo sem se dar conta do risco e, por isso mesmo, de modo a comprovar o quanto a valentia havia sido desnecessária.

Ao fim da aventura, todos estão salvos, mas salvos de perigo algum. Ninguém havia perecido, ninguém havia escutado a bela música das sereias. Seus companheiros não haviam perdido o espetáculo, nem Odisseu havia conseguido escutar o canto sublime. Por isso, a América, a lei da gravidade e a imprensa teriam de esperar ainda muito até serem descobertas. Além disso, Aquiles tornar-se-ia, de fato, a grande concorrência de Odisseu ao longo da tradição. Mas para Elpenor, que reaparece ao fim da história, o céu havia estado claro, o dia havia sido calmo, e o belo navio seguia sendo querido a ele.

Todo sinal de terra havia desaparecido; o sol poente iluminava todo o lado direito do navio, o lado direito dos marinheiros, aquele que havia roçado as sereias, e no qual restava delas um vermelhão, como sobre o braço cândido que roça as folhas da urtiga. A popa era apenas imundície, a proa só era sangue. As velas despencavam, empestadas de limão e de espuma. Foi então que Elpenor, com o cachimbo aceso, subiu ao mastro. A tempestade castigava a nau. Vacilante, ele sorria, elogiava o céu por ter dispensado a eles um dia tão calmo, uma noite tão pacífica, e pensava, deixando os olhos vaguearem frente ao leme:

- O querido, o belo navio! Ah, tão limpo e brilhante!
(GIRAUDOUX, 1938, p. 67)⁴¹⁴

O Elpenor de "Les Sirènes" ["As Sereias"] faz lembrar os combatentes de *Dardanelles* [*Dardanelos*], jornal de guerra de 1915 de Giraudoux. Também as águas, os promontórios, os barcos, os golfos, as praias, as cores do mar de *Elpénor*, nesse sentido, não apenas evocam a *Odisseia*, como evocam os anos de campanha do autor. No estreito de Dardanelos, Giraudoux, como quem se encontra com sereias, registra a possibilidade de ser engolido pelas águas e, delas, não ser libertado jamais: "Os olhos no nível do rio, tudo o que tínhamos de nossa sombra se refugiava em nossas mentes e teria sido o suficiente mergulhar para se entregar para sempre" (GIRAUDOUX, 1920, p. 218).⁴¹⁵

⁴¹⁴ Texto original: *Toute terre avait disparu; le soleil couchant illuminait tout le flanc tribord du navire, le flanc droit des matelots, celui-là qui avait frôlé les sirènes, et il restait d'elles ce rougeoiment, comme sur le bras candide qui frôla les orties. La poupe n'était plus qu'immondice, la proue n'était que sang. Les voiles traînaient, souillées de limon et d'écume... C'est alors qu'Epénor, sa pipe achevée, monta de l'entrepont. La tempête assaillait la nef. Vacillant, il souriait, louait le ciel d'avoir dispensé une journée aussi calme, un soir aussi paisible, et il pensait, laissant errer ses yeux de l'avant au gouvernail: - Le cher, le beau navire! Ah! qu'il est propre et luisant!*

⁴¹⁵ Texto original: *L'œil au niveau du fleuve, tout ce que nous avions de notre ombre se réfugiait sur nos têtes et il eût suffi de plonger pour s'en délivrer à jamais.*

Giraudoux e seus companheiros, entre o mar Egeu e o mar de Mármara, por um lado, tais como Odisseu, viam monstros, muitos e frequentes: “Meio-dia. Em cada onda, o sol e uma medusa inteira. Em cada pedaço de terra, uma centopéia abraçando o centro do dia” (GIRAUDOUX, 1920, p. 216).⁴¹⁶ Por outro lado, mais parecidos com Elpenor, viviam sem muito viver, nas palavras mesmas do autor, vendo dias belos e plenos escorrerem no tempo, sentindo a desolação por baixo da aparente beleza: “à nossa direita Mármara se esvaziava, à esquerda, o golfo se enchia. No barco que domina a linha entre esse mar que abaixa e esse mar que sobe, amontoados uns e outros, sobre nossa quase ilha, nós dormíamos” (GIRAUDOUX, 1920, p. 208).⁴¹⁷ E notícia alguma chegava, “nada de correio” (GIRAUDOUX, 1920, p. 219).⁴¹⁸ Nenhuma sereia, por assim dizer, era ouvida, nem mesmo era vista.

III.III - "Morts d'Elpénor", a terceira história de *Elpénor*: Elpenor se torna o protagonista

No terceiro texto, publicado apenas após o fim da Primeira Guerra e sob o efeito dela, Elpenor morre duas vezes e está longe de ser uma personagem marginal. Diferentemente do que ocorre nos primeiros contos do conjunto, um de 1908 e outro de 1912 (não escritos sob o efeito da guerra, mas reescritos sob tal efeito), Elpenor não é em "Morts d'Elpénor" ["Mortos de Elpenor"] uma personagem acrescentada depois de já pronta a história. No terceiro texto (e também no quarto), a história é a de Elpenor. Em "Morts d'Elpenor", Giraudoux continua a fazer chacota da língua grega, do estilo homérico e dos heróis épicos. Giraudoux conhece a forma que os define em Homero: “os homens semelhantes aos deuses” (GIRAUDOUX, 1938, p. 73).⁴¹⁹ E ele a repete

⁴¹⁶ Texto original: *Midi. Dans chaque vague, le soleil et une méduse entière. Dans chaque motte de terre, un mille-pattes étreignant le centre du jour.*

⁴¹⁷ Texto original: *à notre droite Marmara se vidait; à gauche, le golfe enflait. Sur le bateau qui tient la ligne entre cette mer qui descend et cette mer qui monte, serrés les uns contre les autres, sur notre presqu'île, nous dormions.*

⁴¹⁸ Texto original: *pas de courrier.*

⁴¹⁹ Texto original: *les hommes semblables aux dieux.*

tornando-a engraçada. Nesta terceira história, Giraudoux escolhe finalmente Elpenor para ocupar o lugar de Odisseu. O autor está interessado, finalmente, em olhar para os não heróis, os que não são protagonistas, os que não se destacam. Giraudoux interessa-se pela pobreza de Elpenor diante do destino ou pela pobreza mesma de seu destino. E interessa-se também por aqueles que, como ele, não têm muito da vida. Ecclissé, a ninfa ajudante de Circe, é um deles. É ela que, nos moldes da épica, tenta formular, sem muito sucesso, epítetos e metáforas, como “o dia belo como a noite” (GIRAUDOUX, 1938, p. 71).⁴²⁰ Não há dúvida de que o autor evoca o poeta, mas a rede de trocas que resulta em sua escrita é bem mais extensa. Em *Les cinq soirs et les cinq réveils de la Marne* [As cinco noites e os cinco despertares do Marne], o sargento conta ter escutado de um camponês, ocupado em proteger um combatente gravemente ferido, que “a guerra vai correr bem, faça frio ou faça sol” (GIRAUDOUX, 1946, p. 143).⁴²¹ Ecclissé, tão habilidosa nas metáforas quanto o camponês, sendo mais importante no enredo de Giraudoux que Circe, tal como é Elpenor se comparado a Odisseu, reforça a escolha do autor pelas personagens menores.

Em "Morts d'Elpenor", Odisseu e seus companheiros são hóspedes de Circe e estão se preparando para descer ao Hades, onde Tirésias poderá ser consultado. Odisseu descobre, porém, enquanto prepara sua partida, que Circe, a despeito de concordar com a viagem, havia decidido colocá-los à prova, por meio de uma sobremesa maliciosamente preparada, que daria a todos os tripulantes a ilusão de ser, cada um deles, um deus. A Odisseu, especificamente, caberia a ilusão de sentir-se Zeus. Já “semelhantes aos deuses” segundo Ecclissé (a ninfa ajudante de Circe, mas cúmplice de Odisseu), os vinte e cinco heróis estão a ponto de se sentir, de fato, iguais a deuses. Descoberto o arдил, o plano de Odisseu é, então, jogar ao mar a sobremesa de Circe. Elpenor, o que faz todas as ideias apodrecerem, leva o plano a falhar. Elpenor é o companheiro odiado. Todos da tripulação estão já cansados de seus malfeitos. Euríloco o detesta, Parímedes o detesta, Odisseu o detesta:

⁴²⁰ Texto original: *le jour beau comme la nuit*.

⁴²¹ Texto original: *la guerre ira bien, qu'il fait froid, mais qu'il fait beau*

[...] Quando eu pisco minha alma como um olho míope para ver todos os pensamentos reduzidos, mas mais claros, e que eu movimento, menores ao fundo da minha memória como uma esmeralda côncava, o mar, os naufrágios e nossa eterna aventura, parece-me que Elpenor desempenha o papel principal e não o Destino. Ele é a fonte de cada um dos nossos males. Todos os demônios levantados e tristes dos Deuses, em meios aos quais os pobres gregos nos costuraram com grande esforço, ele os sacode como canos, numa falta de jeito tão completa e ininterrupta que eu tenho medo de ofender, contrariando-o, não sei qual deus dos loucos. [...] Sempre o primeiro nas escapadelas, o último a embarcar, o que foi nesta ilha mesma o primeiro a ser transformado em porco e o que só quis retornar a seu estado humano depois de ter experimentado as formas que ele imaginava intermediárias, do peixe ao chimpanzé? (GIRAUDOUX, 1938, p. 80-1)⁴²²

Mais uma vez, Elpenor é aquele, que desconhecendo a reflexão tropeça em sua imprudência. Sem conhecer o plano de seu líder, qual seja, o de jogar ao mar a sobremesa, o parvo remador decide roubar duas colheradas do creme enfeitiçante e, ao ingeri-lo, perde sua identidade para experimentar outra. Não é a primeira vez que sua identidade, tão odiada pelos companheiros, é posta em xeque pelo enredo: na história anterior, ele próprio, confuso, afirma chamar-se "le Cyclope". Sem bastar ingerir duas porções do feitiço de Circe e sentir-se, conseqüentemente, não como um deus, mas como dois deuses (Diacos [Diacchus], a soma de Diana [Diane] e de Baco [Bacchus]), Elpenor, como em Homero, sofre uma queda e morre. É Parímedes quem dá a notícia a Odisseu.

Na *Odisseia*, a alma de Elpenor reencontrará Odisseu quando o herói, porque instruído por Circe, desce à mansão dos mortos para interrogar Tirésias. No Hades, ao ver Elpenor, o Laertiade emociona-se (τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ - *Od.*, XI, 55) e pergunta à sombra de seu companheiro como ela havia chegado à escuridão, obtendo dele a resposta que narra seu fim:

Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis!
Perdeu-me a desgraça vinda dos deuses - e o vinho desmedido.
Tendo me deitado no palácio de Circe, esqueci-me
em meu espírito de descer pelo longo escadote,

⁴²² Texto original: [...] *quand je cligne de mon âme comme d'un oeil myope pour voir toutes pensées réduites mais plus distinctes, et que je roule, diminuées sur le fond de ma mémoire comme en une émeraude concave, la mer, les naufrages et notre éternelle aventure, il m'apparaît qu'Elpénor y joua le rôle décisif, et non la Destinée. Il est à la source de chacun de nos malheurs. Tous les spectres dressés et maussades des Dieux, entre lesquels pauvres Grecs nous nous faufileons à grand'peine, il les bouscule comme des quilles, et d'une maladresse si complète et si continuelle que je crains d'offenser, en le contrariant, je ne sais quel dieu des fous. (...) Toujours le premier pour les escapades, le dernier à l'embarquement, qui fut dans cette île même, changé le premier en porc, et ne voulut revenir à son état humain qu'après avoir essayé les formes qu'il prétendait intermédiaires, du brochet et du chimpanzé?*

caindo de cabeça do telhado; das vértebras
se partiu o meu pescoço e para o Hades, desceu a alma.
Agora suplico-te por aqueles que deixamos para trás,
que já não estão conosco, pela tua esposa e pelo teu pai,
que te criou, e por Telêmaco, que deixaste só no teu palácio;
pois sei que ao saíres daqui, da mansão de Hades,
aportarás na ilha de Eeia na tua nau bem construída.
Aí, senhor, te peço que te lembres de mim!
Não me deixes sem ser chorado e sepultado
quando regressares para casa, para que não me torne contra ti
uma maldição dos deuses. Queima-me com a armadura
que me resta e eleva-me um túmulo junto ao mar cinzento,
para que saibam os vindouros deste homem infeliz.
Faz isto por mim: e fixa sobre o túmulo o remo
com que em vida remei junto dos meus companheiros.'
(*Odisseia*, XI, 60-78)

A passagem é parte das histórias que Odisseu conta aos feácios e é a única da *Odisseia* em que Elpenor ganha voz. Antes dela, como já citado, Odisseu narra como ele e seus remadores partiram do palácio de Circe, abandonando o corpo do inepto companheiro (*Od.*, X, 552-560). A fala de Elpenor é o espelho da história que Odisseu mesmo contara anteriormente aos feácios (*Od.*, X, 554-60) e ela confirma a versão de Odisseu, ainda que com algumas variações. Elpenor não explica o porquê de sua queda, qual seja o barulho feito pelos companheiros que se preparavam para a partida, segundo Odisseu (*Od.*, X, v. 556-7), e justifica sua estupidez não apenas com a ingestão desmedida do vinho [ἀθέσφατος οἶνος] (*Od.*, XI, 60), como Odisseu também havia feito [κατελέξατο οἶνοβαρείων] (*Od.*, X, 555), como a justifica com a má sorte enviada pelos deuses [δαίμονος] (*Od.*, XI, 60), o que reforça, obviamente a comicidade da passagem e o traço patético da personagem: bêbada, desgraçada pelos deuses, morta numa queda sem motivo aparente, cujo corpo é deixado para trás, sem ser chorado e sepultado.

Ainda que não seja possível afirmar com certeza que Odisseu desconhecia ou que, ao contrário, conhecia o fim de Elpenor antes de encontrar sua sombra no Hades, é declarado, tanto por Odisseu quanto por Elpenor, que os ritos fúnebres do morto, definitivamente, não haviam sido cumpridos, o que, independentemente do motivo, só confirma a mediocridade do morto. Com efeito, a posição de πρώτη, “primeiro”, no começo da sentença (“Primeiro veio a alma do meu companheiro Elpenor” - *Od.*, XI, 51),

é pouco usual segundo Irene de Jong.⁴²³ Tal posição marca a natureza inesperada do encontro: Odisseu está procurando manter os mortos afastados do sangue sacrificial, enquanto espera por Tirésias, mas no lugar do vidente, é Elpenor quem aparece, contando-lhe sua morte, já mencionada por Odisseu no canto anterior. Não obstante, parece ser possível questionar se a ausência de Elpenor teria sido notada de fato apenas no Hades, uma vez que Odisseu afirma não ter nem chorado nem sepultado o corpo porque “outras tarefas premiam” [ἐπεὶ πόνος ἄλλος ἔπειγε] (*Od.*, XI, 53-4). Ora, se outras tarefas premiam, a tarefa de chorar e sepultar o corpo é significada pela fala de Odisseu como uma tarefa menor em relação àquelas que premiam.

No conto de Giraudoux, Odisseu e seus companheiros têm plena consciência da morte de Elpenor antes de partirem para o Hades. Como na *Odisseia*, Elpenor tanto adormece pesado de álcool quanto despenca fatalmente do palácio de Circe, mas, no conto francês, sua morte é anunciada assim que acontece: “- Elpenor se matou, ó, Odisseu! Escutando a largada dos navios, ele se jogou do telhado!” (GIRAUDOUX, 1938, p. 89),⁴²⁴ diz Parimedes ainda em Eeia. No conto de Giraudoux, portanto, não há dúvida: a tripulação de Odisseu decide partir para o Hades abandonando o corpo do remador (que, tem neste evento, apenas a primeira de suas mortes). A mediocridade é, assim, a marca de Elpenor não apenas na vida. Pouco antes de morrer, Elpenor havia se sentido como um deus, ou, até mais do que isso, Elpenor havia se sentido como dois deuses. Mas “não há mais do que um pobre cadáver de homem” (GIRAUDOUX, 1938, p. 89).⁴²⁵ Elpenor, “o menos valente no combate, o menos sábio no conselho”,⁴²⁶ como na tradução de Victor Bérard, está morto. Todos sabem. Mas seu corpo vai permanecer onde caiu.

No Hades, como ocorre na *Odisseia*, a sombra de Elpenor vai encontrar-se com Odisseu. Giraudoux retoma o célebre diálogo, reforçando a divertida estupidez do remador:

⁴²³ Do total de trinta e sete situações do uso adjetivo do πρώτ-, na *Odisseia*, apenas cinco abrem a sentença, conforme o estudo de Irene de Jong (2002): nesta; II,39; III,36; VIII, 216; XXII, 212.

⁴²⁴ Texto original: - *Elpénor s'est tué, ô Ulysse! Nous entendant appareiller, il s'est jeté de la terrasse!*

⁴²⁵ Texto original: *il ne resta plus qu'un pauvre cadavre d'homme.*

⁴²⁶ Texto original: *le moins brave au combat, le moins sage au conseil.*

- [...] Ó, Odisseu, sou eu, Elpenor! Sem vela e sem remo, eu ultrapassei seu navio. Impaciente por seguir você, eu me joguei do telhado, mas é certo que eu contava chegar aqui em segundo, não em primeiro! (GIRAUDOUX, 1938, p. 94)⁴²⁷

Em meio às sombras, o Elpenor moderno repete o pedido feito pelo Elpenor odisseico a Odisseu. Mas seu pedido é tão exagerado (“Eu quero meu funeral solene” – GIRAUDOUX, 1938, p. 94)⁴²⁸ quanto é exagerada a má vontade do Laertíade para realizá-lo (“Eu te prometo, diz ele em tom de lamento, mas desapareça. Vá!” – GIRAUDOUX, 1938, p. 94).⁴²⁹

Na *Odisseia*, a figura de Elpenor não apenas liga a aventura de Odisseu na ilha de Circe a sua aventura no Hades. O encontro com a alma do companheiro morto auxilia na caracterização de Odisseu enquanto um líder solícito e atencioso, pois, ainda que Elpenor seja um dos menos valorosos companheiros, Odisseu o escuta e lhe trata bem. O encontro também auxilia a entender a concepção da glória e da construção da glória do herói. Pois, ainda que o Elpenor odisseico não possa ser considerado precisamente um herói de guerra, ele pede a Odisseu que seu remo seja sepultado junto consigo, uma vez que ele quer ser lembrado como remador, o que claramente indica, mais do que tudo, o seu desejo de ser lembrado. Na *Odisseia*, vê-se, então, que mesmo um herói sem destaque receberá as honras que merece. Elas certamente não serão tão grandiosas como as que recebem os grandes heróis: Aquiles, Pátroclo, Heitor. Elas devem ser e serão feitas na medida certa. De fato, na terceira e última passagem em que a personagem de Elpenor aparece na *Odisseia*, Odisseu narra o retorno à ilha de Circe e onde, portanto, o corpo de Elpenor se encontrava sem sepultura. Lá, a tripulação finalmente sepulta o corpo do desajeitado companheiro, fixando na tumba seu remo, tal como ele havia pedido:

Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos,
mandei os companheiros ao palácio de Circe,
para de lá trazerem o morto, o falecido Elpenor.
Depressa cortamos achas, lá onde está o promontório derradeiro,

⁴²⁷ Texto original: - [...] *O Ulysse, je suis Elpénor! Sans voile et sans aviron j'ai devancé ton navire. Impatient de te suivre je me jetai de la terrasse, mais certes je comptais arriver ici le second, non le premier!*

⁴²⁸ Texto original: *Je veux des funérailles solennelles.*

⁴²⁹ Texto original: *Je le jure, dit-il a regret, mais disparais. Va-t'en!,*

e fizemos o funeral, chorando lágrimas copiosas.
Depois que se queimou o morto com as suas armas,
preparamos um túmulo e sobre ele uma lápide;
e em cima fixamos o remo de bom manejo.
(*Odisseia*, XII, 8-15)

Elpenor, a personagem odisseica que não mereceu da *Odisseia* mais do que três alusões, é, não obstante, marcante. Trata-se de uma personagem simples, que, mesmo sem se destacar na guerra [οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ], nem na inteligência [οὔτε φρεσὶν ἧσιν ἀρηρώς] (*Od.*, X, 552-553), receberá os ritos que qualquer guerreiro deve receber. Elpenor será chorado e sepultado como mandam os costumes, ainda que tenha sido aquele a fazer com que Odisseu seguisse sofrendo baixas mesmo numa situação pacífica e orientada, já que Elpenor morre quando Odisseu acaba de ser aconselhado por Circe sobre a melhor maneira de prosseguir em seu retorno. Elpenor, na *Odisseia*, é, enfim, aquele que, por mais insignificante e porque insignificante, demonstra tanto a existência dos combatentes insignificantes quanto a necessidade do cumprimento dos ritos fúnebres mesmo para esses combatentes.

Como ele, o Capitão André, em 9 de setembro de 1914, seguro de que morreria, questiona os combatentes que o rodeiam a fim de receber deles a segurança de que seria chorado e sepultado. Embora, sem ousar falar de si, sem coragem para enfrentar em primeira pessoa a possibilidade da morte, o capitão de Giraudoux fala como se estivesse inquieto por outro capitão, o Capitão Flamond, morto dois dias antes: “- Onde está a arma de Flamond? Sua carteira? Onde ela foi enterrada?” – Giraudoux e seus companheiros, como Odisseu no Hades respondendo a Elpenor, diziam: “a espada, a cruz, os papeis foram para Roanne, selados, e nós juramos enterrá-lo, Flamond, num caixão” (GIRAUDOUX, 1946, p. 167).⁴³⁰ Eles obviamente respondiam-no mentindo, a fim de aplacar seu medo de ser deixado, como Elpenor, “sem ser chorado nem sepultado”.

O Elpenor de Giraudoux, como o Elpenor de Homero (e como o Capitão André) quer ser chorado e sepultado. Não obstante, na releitura francesa, a morte de Elpenor demonstra o quanto a morte iguala o mais medíocre ao mais alto herói. Ele pede a Odisseu:

⁴³⁰ Texto original: *Où a-t-on mis l'épée de Flamond? Son portefeuille? Où l'a-t-on enterré?* E também: *l'épée, la croix, les papiers sont déjà partis pour Roanne, scellés, et, nous le jurons, on l'enterrera, Flamond, dans cercueil.*

Ó, meu mestre, apresente-me todos esses heróis de Troia que combatiam sobre os carros e tantas vezes me empurraram, mas, enfim, ei-los a pé, como eu, sobre a calçada sinistra. Apresente-me... Ah, por que eu me esqueci de todos os meus nomes próprios desde a guerra?... (GIRAUDOUX, 1938, p. 96)⁴³¹

É verdade que na própria *Odisseia* a figura de Aquiles parece perceber que a morte, apesar da expectativa dos grandes heróis em vida, não diferencia ninguém. Em seu diálogo com Odisseu no Hades, Aquiles, o herói da *Ilíada*, parece preferir a vida ou o *nóstos* de Odisseu a seu estado de morto:

Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Odisseu.
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.
(*Odisseia*, XI, 488-491)

Em Giraudoux, a figura de Elpenor explicita a incoerência identificada por Aquiles na *Odisseia*. Vivo, ele é a pior espécie, é o motivo do riso e do ódio - do que não há nenhuma sugestão da *Odisseia*. Seu corpo é o de “um pobre cadáver”. Mas sua sombra é vista sob a mesma forma que as outras, pois todas as sombras habitantes do Hades, no momento em que seguem para lá, abandonam seus pobres cadáveres de homens, que, sendo cadáveres, já não são melhores nem piores. Em Giraudoux, nenhum herói, por pior que seja, como Elpenor, ou por melhor que seja, como Aquiles, é digno. Em *Elpénor*, nenhum herói é admirável depois de morto.

Circe, a de Giraudoux, não quer cadáver algum em sua ilha. Enquanto Odisseu e seus companheiros aventuram-se no Hades, a divindade implora a Zeus um sopro de vida para Elpenor, ainda que breve - só o suficiente para que ele mesmo partisse de lá, pois “mesmo a mais magra lembrança do mortal apaga de uma região o rastro do maior dos deuses” (GIRAUDOUX, 1938, p. 98).⁴³² Se na épica, o cadáver é disputado pelos vivos, como no caso de Pátroclo, protegido pelos deuses, como no caso de Heitor, em Giraudoux ninguém quer cadáver algum. A morte em Giraudoux, assim, apaga toda e qualquer glória.

⁴³¹ Texto original: *O mon maître, présente-moi tous ces héros de Troie qui combattaient sur des chars et tant de fois m'ont bousculé, mais enfin les voilà à pied, comme moi, sur le sinistre trottoir. Présente-moi... Ah! pourquoi ai-je oublié tous mes noms propres depuis la guerre?...*

⁴³² Texto original: *le souvenir du mortel le plus mince détruit sur une contrée la trace du plus grand des dieux.*

No conto francês, como na *Odisseia*, tendo cumprido a missão que o levava ao Hades, Odisseu retorna com seus companheiros à ilha de Eeia, e lá, como fora prometido à sombra de Elpenor, e como acontece na *Odisseia*, mas como não pode acontecer para a grande maioria dos mortos da Grande Guerra, seu corpo receberá os ritos devidos, embora desmedidos. Se no Hades, Elpenor percebe-se tão desfigurado quanto todos os heróis mortos, na ilha de Circe ele será chorado como o maior dos heróis, pois Odisseu, ao pronunciar a oração fúnebre diante do corpo preparado, é tomado pela emoção (ou, mais provavelmente, pelo prazer da mentira), mergulhando seu elogio num mar de exageros:

- Quem foi Elpenor, ó, Zeus? Odisseu continuou. Pergunte, na verdade, o que ele não foi. Ele foi um coração terno num coração de aço, uma alma eleita num envelope sem igual; o trocadilho com dificuldade era contido em seu palácio como na boca de um papagaio a língua grossa, e o que dizer ainda de sua mente engenhosa? Foi ele, artesão, quem inventou o carrinho de mão, mudando-o por um cavalete à roda para transportar, ele também inventou a cama, única morada comum de deuses e homens. Foi ele, banqueiro, que no dia da sétima coleta de ouro concebeu a idéia de aceitar metade do pagamento em cupons da Trácia. Foi ele, poeta, o autor de dois versos famosos [...] (GIRAUDOUX, 1938, p. 101)⁴³³

A mentira alimenta-se de si mesma. E o esforço é tão grande para enaltecer a memória do medíocre Elpenor que Zeus, ouvindo a oração, acaba por se comover, a ponto de fazer Elpenor viver outra vez. A primeira morte de Elpenor, assim, não será suficiente para matá-lo. A *Odisseia* o mata uma vez, enquanto Giraudoux saberá matá-lo muitas vezes. O Elpenor francês, o pior herói, de todos o mais detestável, ainda viverá novas e sofríveis histórias. Depois de ter morrido ao cair do palácio, Elpenor também morrerá afogado. E no quarto e último conto, Elpenor ainda morrerá torturado. A morte de Elpenor em Giraudoux, assim, multiplica-se. É como se a quantidade de suas mortes representasse uma massa de pobres cadáveres humanos, que se repetem, são medíocres, não são bons guerreiros nem nobres de inteligência, e que não têm fim. Giraudoux refuta a grandiosidade épica para rir da tragédia humana. Elpenor personifica a banalização da

⁴³³ Texto original: - *Ce que fut Epénor, ô Zeus? continua Ulysse. Demande plutôt ce qu'il ne fut pas. Il fut un coeur tendre dans un coeur d'acier, une âme de choix dans une enveloppe hors de pair; le calembour à peine se contenait en son palais comme dans la bouche du perroquet la langue épaisse, et que dire aussi de son esprit ingénieux? C'est lui, charron, qui inventa la brouette, la changeant par un tréteau en roue à repasser, et il inventa aussi le lit, seule demeure commune des Dieux et des hommes. C'est lui, banquier, au jour de la septième collecte d'or, qui imagine de faire accepter pour moitié du versement les coupons thraces. C'est lui, poète, l'auteur de deux vers fameux [...]*

morte. Ele incorpora os medíocres que morrem, não por feitos gloriosos, mas por acasos de má sorte, e que serão substituídos por outros medíocres, invariavelmente fadados a morrer também.

A escolha de Giraudoux por essa personagem só poderia ser explicada pela guerra de 1914, que atravessa, temporalmente, a obra, já que dois dos quatro textos de *Elpénor* antecedem o evento e os outros dois são compostos após seu fim, quando o autor altera os dois primeiros. Giraudoux não dissimula em seu jornal de guerra: “esses que morrem combatentes são como os que morrem escritores, as mãos ensopadas de sangue ou de tinta” (GIRAUDOUX, 1946, p. 149).⁴³⁴ A matéria de um, soldado, e de outro, escritor, nesse sentido, é a mesma: é a guerra, é a morte, é a violência. Um morre ensopado de sangue, ao passo que o outro se ensopa de tinta. Para Suzanne Saïd (2003), sobretudo com a publicação da terceira história em 1919, “Les morts d'Elpénor”, em que a personagem, medíocre como só ela, morre mais de uma vez e recebe do narrador a indulgência de ser descrita como “um pobre cadáver de homem”, Giraudoux deixa claro que a Grande Guerra, com seus milhões de cadáveres, havia passado pelo texto, forçando a evolução da personagem de Elpenor no conjunto do texto.

Em *Dardanelles*, Giraudoux caracteriza a guerra como a presença constante da ameaça de morte e é também como “um pobre cadáver de homem” que o autor vai descrever um companheiro de guerra morto em 1915, quando, certo dia, eles resolvem banhar-se. Tomam o banho e partem a caminho das vestimentas. A explosão de uma bomba os impede de alcançá-las. Com o susto, e a fim de se protegerem, deitam-se ao lado de um amigo já morto (o amigo é chamado pelo nome de Patrocle no texto - seria esse o nome verdadeiro de um combatente da Grande Guerra? Ou seria antes uma alusão ao companheiro de Aquiles na *Ilíada*?) e veem ainda morrer, de onde estão, o tenente Colomb, “o pobre Colomb” (GIRAUDOUX, 1920, p. 221).⁴³⁵

Ó, guerra, por que você não se passa em nós mesmos, ou por que, no máximo, você não se dá a uns poucos amigos isolados, a somente algumas pessoas nuas, como você fez subitamente nesta tarde quando todas as bombas, na saída do banho, só caíam sobre Jacques e sobre mim? Nós não conseguíamos nos mover

⁴³⁴ Texto original: *ceux qui meurent soldats sont comme ceux qui meurent écrivains, les mains pleines de sang ou d'encre.*

⁴³⁵ Texto original: *le pauvre Colomb.*

nem para alcançar nossas roupas, nós fomos ao chão como aqueles lutadores que se sabem resistentes, Jacques paralelo à tumba de Pátroclo, eu, perpendicular a Jacques, e você, guerra, nos forçou a formar, para fugirmos de si, todas as imagens da amizade. Depois, estúpidos, as trajetórias irritadas se tensionaram, e, deixando-nos, as bombas passaram a cair sobre o campo para ferir Colomb, nosso tenente, para matar o pobre Colomb, sem ordem, pois as gentes do povo que têm nossos nomes, ou quase isso, são mortas, ou quase isso, por nós. (GIRAUDOUX, 1920, p. 220-1)⁴³⁶

Entre 1914 e 1918 cerca de novecentos franceses são mortos por dia. Embora o número seja uma cifra, o cálculo médio nada tem de abstrato para os que sobreviveram à guerra⁴³⁷. A quantidade de mortes é enormemente superior a qualquer batalha anterior.

III.IV - "Nouvelles Morts d'Elpénor", a última história de *Elpénor*: Elpenor conta sua história

Na última história de *Elpenor*, "Nouvelles Morts d'Elpénor" ["Novas Mortes de Elpenor"], Giraudoux é ainda mais infiel à *Odisseia*. O enredo é mais atrelado à epopeia do que nos outros contos, mas, por isso mesmo, é também ainda mais capaz de corrompê-lo ao extremo. Trata-se da chegada de Odisseu à ilha dos feácios. Os feácios de Giraudoux são, como os odisseicos, exímios remadores e de pouco contato com outros povos. A deusa Atena (em Giraudoux, Minerva) visita a ilha. Nausícaa é uma linda moça, em idade de casar. O rei Alcínoo é o soberano da ilha, aquele que recebe o estrangeiro em seu palácio, oferecendo-lhe um banquete e preparando jogos em sua homenagem.

Em *Elpénor*, Minerva visita a Esquéria, mas seu diálogo é com o rei. Ela avisa-o da chegada de Odisseu à ilha, dando os detalhes e pedindo-lhe reserva, pois nem mesmo

⁴³⁶ Texto original: *O guerre, pourquoi ne te passes-tu pas en nous-mêmes, ou pourquoi, tout au plus, n'es-tu pas à quelques amis isolés, à quelques personnes nues, comme tu le fus soudain cet après-midi où tous les obus, au sortir du bain, ne tombaient que sur Jacques et sur moi? Nous ne pouvions avancer jusqu'à nos vêtements, nous étions allés à la terre comme les lutteurs qui se savent résistants, Jacques parallèle au tombeau de Patrocle, moi perpendiculaire à Jacques, et tu nous forças à former, pour t'échapper, toutes les figures de l'amitié. Puis, stupides, les trajectoires agacées se tendirent, et, nous délaissant, les obus tombaient sur le camp pour y blesser Colomb, notre lieutenant, et y tuer le pauvre Colomb, son ordonnance, car les gens du peuple qui portent nos noms, ou à peu près, sont tués, ou à peu près, pour nous.*

⁴³⁷ A imprensa britânica, por exemplo, sobretudo o *Times*, publicava em suas páginas as longas listas de mortos após as batalhas (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2000).

os outros deuses deveriam sabê-lo (GIRAUDOUX, 1938, p. 113). Avisado, Alcínoo, um soberano que faz assembleias sem parar, decide-se exatamente pelo contrário: dividir o segredo com seu povo (GIRAUDOUX, 1938, p. 115-119). Mas ninguém da ilha, conforme sua instrução, deverá dar mostras de reconhecer Odisseu. E a assembleia de deliberação dá lugar a exercícios de treinamento, cuja finalidade é aprender a esquecer a identidade de Odisseu (GIRAUDOUX, 1938, p. 121-125). Alcínoo põe seu povo à prova, testa-lhes a atenção, perguntando de tempos em tempos quem é Odisseu, a fim de descobrir se todos estão mesmo preparados para receber o ilustre guerreiro sem dar mostras de conhecê-lo.

- E você, aí! Chrates! Quem é Odisseu? [pergunta Alcínoo]
- Odisseu? Chrates respondia, tendo percebido a armadilha. Que Odisseu? Eis a primeira vez que escuto essa palavra. Não é um odisseu o que se usa para pressionar os objetos leves quando o vento sopra?
- (...)
- Com efeito, o que poderia significar essa palavra odisseu? Não é a bola com creme que comem os habitantes de Nacos, não, na verdade, isso é o Karnipito. O que poderia significar essa palavra odisseu, não, odassiu? ... Nome que derrete na boca... Nome esquecido... (GIRAUDOUX, 1938, p. 123)⁴³⁸

Alcínoo orgulha-se de seu povo inteligente quase em todas as vezes que põe à prova sua recém-adquirida habilidade de disfarçar o conhecimento sobre o grande herói. O pequeno Laionos é, na verdade, o único que decepciona o rei, pois não consegue se lembrar de que deveria esquecer a identidade do Laertiáde:

- E você, jovem Laionos! Responda. O que é esse Odisseu? [pergunta Alcínoo]
- Odisseu? gritava o pequeno Laionos, que era ingênuo, de alma pura, e que não sabia ainda qual colorante faz por distinguir de uma só vez os mesmos atos aos olhos da história em crimes ou em grandes feitos. Odisseu? É o marido adúltero de Penélope, o amigo ignóbil de Aquiles, o assassino do Ciclope! (GIRAUDOUX, 1938, p. 124)⁴³⁹

⁴³⁸ Texto original: - *Et toi! là-bas! Chrátés! qui est Ulysse? [pergunta Alcínoo]/ - Ulysse? répondait Chrátés, qui avait vu le piège. Quel Ulysse? Voilà la première fois que j'entends ce mot. N'est pas un ulyssé dont on se sert pour presser les objets légers quand souffle le vent? (...)/ - En effet, que peut bien vouloir dire ce mot d'ulyssé? N'est-ce pas le beignet que mangent les habitants de Nacos, non c'est le Karnipito. Que peut bien vouloir dire ce mot d'ulyssé, nom, d'ulaceu?... Nom qui fond dans la bouche... Nom oublié...*

⁴³⁹ - Texto original: - *Et toi! petit Laionos! Réponds. Qu'est-ce que c'est qu'Ulysse?/ - Ulysse? criait le petit Laionos qui était naïf, d'âme prompte et qui ne savait pas encore quel colorant distingue tout d'un coup les mêmes actes aux yeux de l'histoire en crimes et en exploits. Ulysse? C'est le mari adultère de Pénélope, l'ignoble ami d'Achille, l'assassin du Cyclope!*

A iminência da chegada de Odisseu, assim, mobiliza toda a ilha. Seus habitantes revisam a noção de ξένια [hospitalidade], olham para sua própria insularidade, ficam ansiosos para conhecer o estrangeiro, e, sobretudo, sabendo-lhe a identidade, esforçam-se por apagá-la da memória. Mas Odisseu, antes de ter sua chegada à ilha anunciada pela deusa, está longe de ser um conhecido e admirado herói. Depois de pedir a seus súditos que não demonstrassem ao estrangeiro conhecer sua identidade, o confuso Alcínoo precisará, exatamente porque a identidade de Odisseu lhes escapa, explicar-lhes quem era aquele que eles deveriam fingir ignorar (e que, na verdade, ignoravam de fato antes que fosse descrito por Alcínoo).

Ora, os feácios de Giraudoux a um só tempo parecem-se com os feácios odisseicos e não se parecem com eles. Na *Odisseia*, é a própria Nausícaa quem assegura a Odisseu, recém-chegado, quão distante de outros povos está a Esquéria. O desconhecimento de Odisseu, aliás, no texto não exhibe mostras de desapontá-la. Ela diz que seu povo habita longe dos outros e não há povos com os quais se associem [οὐδέ τις ἄμμι βροτῶν ἐπιμίσγεται ἄλλος].

“(…) Homem mortal não há, nem haverá, a tal ponto ousado,
que chegue à terra dos Feácios com intenções hostis.
Pois pelos deuses imortais somos especialmente estimados.
Longe habitamos, remotos, no mar repleto de ondas;
não há outros povos que conosco tenham associação.
(*Odisseia*, VI, 201-205)

Na *Odisseia*, excelentes, velozes, as naus feácias têm, tal como os feácios, suas peculiaridades. Se, por um lado, os feácios são os que amam seus remos, [φιληρέτμοισι], por outro, eles não têm timoneiros, nem lemes, como é o hábito entre as outras naus [οὐ γὰρ Φαιήκεσσι κυβερνητῆρες ἔασιν, οὐδέ τι πηδάλι' ἐστί, τά τ' ἄλλαι νῆες ἔχουσιν] (*Od.*, VIII, 557-558). Destarte, o conhecimento dos feácios sobre os outros povos e a própria geografia marítima, ao mesmo tempo em que é enaltecido pela excelência das naus que lhes pertencem, é, concomitantemente, posto em xeque. Na verdade, segundo a própria fala de Alcínoo, quando de sua arguição ao hóspede sobre sua identidade, as naus dos feácios discernem os caminhos por si mesmas, [τιτυσκόμεναι φρεσὶ νῆες] (*Od.*, VIII, 556), de modo que elas independem do conhecimento dos feácios sobre o mar e os rumos que nele podem ser tomados.

E diz-me qual é a tua terra, qual é a tua cidade, para que até lá
as nossas naus te transportem, discernindo o percurso por si sós.
(*Odisseia*, VIII, 555-556)

Apesar da autonomia das naus, e dessa autonomia dispensar o conhecimento do timoneiro, Alcínoo não nega sua curiosidade sobre terras de homens [χώρας ἀνθρώπων], suas cidades [αὐτούς τε πόλιός], que poderiam ter sido conhecidas ou, ao menos, avistadas por Odisseu, no decorrer do percurso que o faria dar à Esquéria.

Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios,
por onde vagueaste, a que terras de homens chegaste;
fala-me deles e das cidades que eles habitam,
tanto dos que eram ásperos e selvagens como dos justos;
fala-me dos que acolhiam bem os hóspedes, tementes aos deuses.
(*Odisseia*, VIII, 572-576)

Os feácios odisseicos, assim, desconhecem outros povos, uma vez que eles são insulares (como os feácios de Giraudoux), mas, na *Odisseia*, a fama de Odisseu é ampla demais. Até mesmo os povos mais remotos já sabiam cantar os grandes feitos do Laertíade. É no banquete mesmo que Alcínoo oferece ao estrangeiro, cuja identidade ainda não fora revelada, que Demódoco, o aedo feácio, canta a fama do herói. Aliás, os sofrimentos do multiastucioso na guerra de Troia, quando cantados por Demódoco, são fonte de grande prazer para os feácios (ainda que, para Odisseu, sejam dores a mais para se somarem ao conjunto extenso delas). A passagem de Odisseu pela Esquéria, nesse sentido, demonstra o quanto sua fama já está imortalizada: mesmo lá, entre um povo que não tem relação com outros povos, Odisseu é conhecido como um grande herói.

O Alcínoo de Giraudoux, ao contrário, precisa explicar a seus súditos quem era, afinal, o ilustre desconhecido que deveria, ao chegar à ilha, sentir-se, de fato, um desconhecido. Um dos velhos reunidos na assembleia, depois de ouvir de Alcínoo que todos os feácios deveriam fingir desconhecer o estrangeiro, é quem o interpela: “- Está tudo muito bem, diz Alcínoo, mas quem é Odisseu? Somos povos insulares, pouco curiosos sobre os famosos continentais” (GIRAUDOUX, 1938, p. 121).⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Texto original: - *Tout cela est très bien, Alcinoüs, dit-il, mais qui donc est Ulysse? Nous sommes des insulaires, peu curieux des renommées continentales.*

Então, ele conta-lhes quem é Odisseu, sem tentar diminuí-lo a seus olhos, porque ele era imparcial, permitindo-se, porém, insistir, pois era orgulhoso de seus jardins, sobre a flora de Ítaca, que não era mais do que grama. Ele conta-lhes como Odisseu descobriu Aquiles sob um vestido e denunciou-o, como embebedou e cegou o Ciclope, como passou oito anos com uma ninfa imortal (enquanto apenas o tempo envelhecia em torno deles), sem nada em sua voz que pudesse deixar aparentar uma pitada de denúncia, um abuso de confiança, um adultério. (GIRAUDOUX, 1938, p. 122)⁴⁴¹

Diferentemente de Laionos, que, por ingenuidade, “não sabia ainda qual colorante faz por distinguir de uma só vez os mesmo atos aos olhos da história em crimes ou grandes feitos”, os feácios, não por ingenuidade, mas por falsa imparcialidade de seu rei, recebem o estrangeiro, tanto treinados para demonstrar não o conhecerem quanto interessados em ouvir dele apenas feitos fabulosos. A fala do ingênuo Laionos, a falsa imparcialidade do rei e mesmo a boa vontade do povo da ilha só podem apontar para um julgamento ambíguo sobre Odisseu: anunciado pela deusa como grande herói, ele é, além de um desconhecido, o dono de feitos vergonhosos (Odisseu traíra a esposa, não era capaz de retornar a casa, violentara anfitriões), mas que devem ser tidos como gloriosos.

Porém, se tudo está preparado para a chegada de Odisseu, quem chega à ilha, é Elpenor, ainda mais desconhecido e mil vezes menos glorioso, nem demasiado corajoso na guerra [οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ], nem muito seguro de entendimento [οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς] (*Od.*, X, 552-553). Como manda o enredo odisseico (embora com relação à personagem de Odisseu), ele chega náufrago à ilha, é avistado por Nausicaa e suas servas, que o descobrem próximo à fonte de água doce, de onde seguirá para a cidade. Ao chegar à vila, os feácios de Giraudoux, sem a desconfiança dos feácios odisseicos, recebem-no como se recebessem o herói. Alcínoo prepara-o, vestindo-o com mantas ornamentadas, mas “perto do soberano, o desconhecido parecia um anão” (GIRAUDOUX, 1938, p. 141).⁴⁴² Nenhum dos feácios duvidava, contudo, que o nobre náufrago em breve retomasse magicamente a aparência de um belo herói. Contudo, sem

⁴⁴¹ Texto original: *Alors il leur dit ce qu'était Ulysse, sans tâcher de l'amoindrir à leurs yeux, car il était impartial, se permettant toutefois d'insister, car il était fier de ses jardins, sur la flore d'Ithaque, qui ne compte qu'une graminée. Il leur dit comment Ulysse découvrit Achille sous une robe et le dénonça, berna le Cyclope et l'aveugla, passa huit ans avec une nymphe immortelle (et le temps seul vieillissait autour d'eux), sans rien dans sa voix qui laissait entendre en somme une dénonciation, un abus de confiance, un adultère.*

⁴⁴² Texto original: *près du prince, l'inconnu paraissait un nain.*

que a mágica acontecesse, é com a aparência que sempre possuía, prejudicada pelo desgaste no mar (“pés muito grandes, um braço desproporcional e um braço atrofiado, um nariz achatado, um queixo amassado”, GIRAUDOUX, 1938, p. 132),⁴⁴³ que Elpenor tentou, sem querer, convencer a todos que a imagem do herói não era outra senão sua torpe imagem. Giraudoux, insistindo em explorar a identidade de Elpenor, como já fizera nas histórias anteriores, vai, pela primeira vez, permitir que sua personagem apresente-se honestamente: aquele que “nunca se distinguiu nem por seu valor, nem por sua prudência” (GIRAUDOUX, 1938, Epígrafe, s/p).⁴⁴⁴

A quarta história acrescenta ao anti-herói marcas que lhe confirmam a estranheza e reforçam, ainda mais do que os outros contos, a mediocridade física e de espírito de Elpenor, bem como o questionamento da concepção odisséica de herói.⁴⁴⁵ Elpenor, que em "Morts d'Elpénor" já havia se sentido parecido com os deuses e, depois disso, já havia se sentido como dois deuses, saberá, desta vez, mostrar-se, de forma muito evidente, não exatamente uma porção de divindade, mas uma porção de humanidade: um pedaço, uma parte, uma fração do homem. Na Esquéria, Elpenor, esse homem incompleto, essa fração de homem, é pela primeira vez escutado com atenção. Sua biografia é contada da pior forma possível, sua identidade é de assustar, pois, sem pudor, diante de um público pela primeira vez interessado em sua pessoa, Elpenor resume sua vida em azar, tristezas, desventuras e sofrimentos. Elpenor conta aos feácios desde seu nascimento a seu retorno da guerra: ele é o anti-herói que durante dez anos lutara ao lado de heróis. Ele conhece Ájax, Aquiles, Páris, Pátroclo e acredita ser conhecido por eles também. Mais do que isso, na verdade, Elpenor acredita-se alvo da inveja dos grandes heróis. Cada uma de suas deploráveis características, assim, é motivo para si de orgulho.

- [...] eu vi Ájax e seu rival prontos a recomeçarem o confronto. Nascido de uma criminosa desconhecida em uma masmorra da Cócira, fui abandonado por ela na prisão e foi lá que passei meus primeiros anos, invejando Aquiles. Fui alugado aos mendigos livres, o primeiro me deixou manco para insuflar o riso dos outros, e arredondou meus joelhos tão admirados por Páris, o segundo, para insuflar a piedade, desarticulou-me o quadril, que Pátroclo queria

⁴⁴³ Texto original: *des pieds trop larges, un bras démesuré et un bras atrophié, un nez camus, un menton à claquette.*

⁴⁴⁴ Texto original: *ne se distingue jamais, ni par sa valeur, ni par sa prudence.*

⁴⁴⁵ BARRÈRE, Jean-Bertrand. Variantes du manuscrit de « Nouvelles morts d'Elpénor ». In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978. p. 287-303.

barganhar por seu renome. Não houve um sentimento, do medo à gargalhada, que eles não tenham obtido de Elpenor, como de uma harpa, não por beliscar minhas cordas, mas por me quebrar um osso ou um tendão. Daí o esqueleto torcido, com o qual Helena, aliás - eu cito suas palavras - ficaria encantada. Apenas esses tumores sobre os lábios não são um feito de meus mestres, mas meu. Sem saber que o fogo avermelha o metal e vendo a luz púrpura em uma forja à ferro para ferradura pendurada em uma haste de cobre, eu tive a idéia de agarrá-la com os dentes... (GIRAUDOUX, 1938, p. 143-4)⁴⁴⁶

Com orgulho, ele conta sua trágica existência, mostrando serem deploráveis também não apenas suas características, mas seus anos na guerra e seus anos de retorno. Nem ao menos num único dia, ao longo de toda a sua vida, ele havia comido carne fresca, nem ao menos num único dia, ao longo de toda a sua vida, ele havia comido azeitonas que não estivessem podres (GIRAUDOUX, 1938, p. 144). Ele não havia conquistado nada como butim de guerra, e, não bastasse isso, partes de seu corpo, sua única posse, foram deixadas no percurso do retorno. Suas unhas, seus últimos fios de cabelo perderam-se na volta. Escalpelado, com as orelhas lavadas pelas tempestades, Elpenor era o alvo da ira gratuita dos deuses, que em nada lhe compensavam as perdas e os dissabores, “pois Elpenor jamais ganhou com isso mais sensatez, sabedoria ou espírito relativista...” (GIRAUDOUX, 1938, p. 145).⁴⁴⁷

Da descrição odisséica de Elpenor, que não era demasiado corajoso na guerra nem muito seguro de entendimento [οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἧσιν ἀρηρώς] (*Od.*, X, 552-553), alimentada apenas pelo evento mesmo de sua morte e pela ausência de menção da personagem nas cenas de guerra, da *Ilíada* ou das lembranças odisséicas, Giraudoux conserva a receita, alimentando-a com muitos outros ingredientes e azedando-a por completo. A tragicidade e a comicidade da personagem, ademais, são não apenas acentuadas pela reinvenção do enredo, como pela reação dos feácios, que,

⁴⁴⁶ Texto original: [...] j'ai vu Ajax et son rival prêts à recommencer leur combat. Né d'une criminelle inconnue dans un cachot de Corcyre, je fus abandonné par elle dans la prison et c'est là que passèrent mes premières années, si enviées d'Achille. J'étais loué aux mendiants libérés, le premier me rendit cagneux pour exciter le rire, et me fit ces genoux en boule si admirés de Pâris, le second, pour exciter la pitié, me désarticula cette hanche, que Patrocle voulait me troquer contre son renom lui-même. Pas de sentiments, de l'effroi à l'hilarité, qu'ils n'aient obtenu d'Elpénor, comme d'une harpe, non en pinçant mes cordes, mais en me rompant un os ou un tendon. De là ce squelette tordu, dont Hélène d'ailleurs, - je cite ses paroles - s'estimerait comblée. Seules ces tumeurs aux lèvres ne sont pas le fait de mes maîtres, mais le mien. Ne sachant pas que le feu rougit les métaux et voyant dans une forge un fer à cheval pourpre pendu à une baguette de cuivre, j'eus l'idée de le saisir avec les dents...

⁴⁴⁷ Texto original: car Elpénor jamais n'y gagna plus de raisonnement, de sagesse, ou d'esprit de relativité...

cumprindo seu dever, driblam a feiura do físico e dos malfeitos de Elpenor, insistindo em tomar-lhe como herói, vendo “através dos furos o tecido da epopeia” (GIRAUDOUX, 1938, p. 145).⁴⁴⁸ Para enganarem a vergonha que sentem ao ouvir Elpenor, seus anfitriões entusiasma-se com suas aventuras e reconhecem no horror a modéstia do herói, a ponto de agradecerem a Alcínoo a chegada do estrangeiro e de quererem finalmente ouvir da boca do estrangeiro sua identidade confessada (esperando que ele fosse confessar, obviamente, ser Odisseu). O povo feácio põe-se a fazer-lhe perguntas, como que tiradas de um manual da *Odisseia*: era Penélope morena; qual a madeira do cavalo de Troia? Mas Elpenor se perdia, buscava em sua memória informações a respeito, sem saber responder a nenhuma delas com precisão.

Ele não tinha com a epopeia mais do que uma estreita, mas medíocre ligação. Ele era simplesmente uma amostra de todos os milhares de ignorantes e anônimos pouco curiosos que são a tela das eras ilustres. Ele não tocava senão na parte desprezada destes heróis e de seus feitos imensos. Ele conhecia Aquiles por haver limpado seu calcanhar num dia de lama, Ajax por ter na trireme recebido dele uma escarrada em sua bandeja, Circe por ter ajudado Ecclissé a escovar sua meia-calça. No dia da queda de Tróia, ele limpava o penico de Hécuba. No dia da ira de Aquiles, ele fazia a colheita das cebolas. No dia da morte de Páris, ele remendava a túnica de Tersites. Ele não conhecia o mundo e o submundo épico que por seu revés lamentável. Os grandes marcos na mitologia serviam-lhe apenas como lembretes para os eventos desprezíveis de sua vida: na noite de Briseida, ele havia vencido aos dados ganhando duas dracmas de um tal Bérios; na noite de Andrômaca, ele havia bebido vinho das amazonas com um tal Trachopis. E Pirro, Calipso e Agamêmnon eram para ele somente o suporte de desconhecidos denominados Latacobos, Periperilaos ou Vagapolo. Mas ele não conseguia se decidir por não acreditar na epopeia, como um valete na existência de seu mestre. Ele esvaziava a fábula de seus ares. (GIRAUDOUX, 1938, p. 151)⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Texto original: *au travers des trous la doublure de l'épopée.*

⁴⁴⁹ Texto original: *Il n'avait eu avec l'épopée qu'une étroite mais médiocre liaison. Il était simplement un spécimen de tous les milliers d'ignorants et d'anonymes peu curieux qui sont le canevas des époques illustres. Il n'avait touché de ces héros et de ces immenses exploits que la partie méprisée. Il connaissait Achille pour avoir décrotté son talon un jour de boue, Ajax pour en avoir reçu un crachat à son bac dans la trirème, Circé pour avoir aidé Ecclissé à brosser le démêloir. Le jour de la prise de Troie, il nettoyait la cuvette d'Hécube. Le jour de la colère d'Achille, il était de corvée aux oignons. Le jour de la mort de Páris, il reprisait le péplum de Thersite. Il ne connaissait le monde et le demi-monde épique que par son plus piteux envers. Les grandes dates de la mythologie lui servaient uniquement d'aide-mémoire pour les faits méprisables de sa vie: le soir de Briseïs, il avait aux dés gagné deux drachmes à un nommé Bérios; le soir d'Andromaque, il avait bu du petit vin des Amazones avec un nommé Trachopis. Et Pyrrhus, et Calypso, et Agamemnon étaient seulement pour lui les supports d'inconnus surnommés Latacobos, Periperilaos, ou Vagapolo. Mais il ne pouvait se résoudre à ne pas croire à cette épopée, comme un valet de chambre à l'existence de son maître. Il vidait les eaux de la fable.*

Elpenor é um dos anônimos da guerra de Troia. Ele não havia tido com a guerra mais do que uma ligação estreita e barata, como conta o narrador. Em meio aos desconhecidos do povo, que renomeiam o povo mesmo, “Latacobos, Periperilaos, Vagapolo”, Elpenor é mais um. Como os desconhecidos, ele fez a guerra sem ter motivo para fazê-la e a fez mediocrementemente. Ele compôs, com todos os outros insignificantes, o cenário da multidão e não esteve presente, nem muito menos atuante, em nenhum dos grandes feitos. Elpenor, nos anos de guerra, havia sido insignificante a ponto de ser o encarregado de remendar a armadura de Tersites. Elpenor era pior do que Tersites. Nos anos do retorno, ele também fora o pior. Ele nem havia visto, nem ouvido as Sereias; havia ouvido e visto Polifemo; havia sentido, mas não havia tocado Circe. Elpenor narrou suas experiências e respondeu às questões feácias da forma mais verdadeira, sem esconder-se na vergonha ou na desonra e, por isso mesmo, apesar do esforço feácio por embelezar sua biografia, Elpenor conseguiu apresentar-se, por consequência, como a personificação completa da guerra sem glória e sem fama.

Para Yves-Tadié (1990), um exemplar de todos os milhares de ignorantes e de anônimos pouco curiosos que compõem o cenário das épocas mais ilustres e das guerras mais terríveis, o Elpenor de Giraudoux é aquele que recebe do herói e de suas façanhas apenas o quinhão do desprezo. Elpenor representa uma visão de povo indigesta, no meio do qual não há Odisseu para tornar a guerra mais bela e mais gloriosa: “Elpenor representa o povo, visto como uma massa medíocre, indiferenciada, e sem a qual, no entanto, as epopeias não podem acontecer” (TADIÉ, 1990, p. 1511).⁴⁵⁰ Seria preciso um número muito grande de Elpenores, enfim, para se fazer um só Odisseu. Também como a multidão dos anônimos, Elpenor é o combatente que, além de fazer a guerra sem glória, morre sem glória (pois, uma vez mais, neste último conto, Elpenor morre). Elpenor é, como o canto que Apolo canta aos feácios de Giraudoux: um pobre animal, pertencente a um rebanho, mas sem dignidade alguma (GIRAUDOUX, 1938, p. 169-170). E, ainda que os feácios neguem tal descrição, ainda que o povo de Alcínoo expulse Apolo do concurso promovido por seu rei em honra de seu hóspede, refutando a ideia da indignidade

⁴⁵⁰ Texto original: *Elpénor représente le peuple, vu comme une masse médiocre, indifférenciée, et sans laquelle, pourtant, les épopées n'ont pas lieu.*

humana, tão encarnada em Elpenor, o deus não abandonará a ilha antes de levar ao limite a mensagem de seu canto.

Como parte dos jogos promovidos por Alcínoo em homenagem ao estrangeiro (o que acontece também na *Odisseia*), Demódoco, o aedo da ilha de Giraudoux, ao invés de cantar os cantos que coube ao Demódoco odisseico cantar, propõe o tema que deverá ser abordado pelos participantes do concurso: “O despertar da primavera nos países do norte”.⁴⁵¹ Poeta laureado e habitante da ilha, Phranoainos é o primeiro a cantar sem satisfazer muito o público. O segundo é Apolo, quem arranca dos feácios os piores xingamentos. Elpenor, o último participante do concurso, incapaz de compor, decide cantar os hinos que animavam a si e a seus companheiros de remo (os mesmos que impediram Odisseu de escutar o canto das Sereias), arrebatando, com isso, a população feácia, que rapidamente aprende e repete com ele o coro.

Ganhador do concurso, Elpenor ganha também a ira de Apolo e das Musas, que decidem torturá-lo até a morte. Clio, a musa da história, perfura-lhe os dedos, sob as unhas. Melpomene, a musa do canto e da tragédia, atravessa seus joelhos com agulhas, enquanto Erato, musa da lírica, corta seus dedos do pé com uma lâmina. Terpsícore, da dança, pinça um a um, os raros fios de cabelo que lhe haviam sobrado sobre o crânio depois de todas as aventuras pelos mares. Polímnia, dos hinos sagrados, aquece cascas de nozes para aplicá-las, bem quentes, sobre a língua do azarado. Vendo-o, ainda assim, capaz de gritar, as Musas decidem-se por machucá-lo mais. Clio rasga o ventre de Elpenor. Calíope secciona a pele que vai do braço ao ombro, transformando-a numa alça, a qual puxa para cima. Terpsícore abre sua moleira e mostra seu cérebro - assustador a todos, “um cérebro de idiota” (GIRAUDOUX, 1938, p. 176),⁴⁵² ao qual faltavam as habilidades da auto-orientação, do ciúme, da associação de ideias. Uma representação evidente das novas formas de violência, a tortura de Elpenor tem a imagem da nova guerra.

Elpenor, cujo cérebro aberto assusta pela cretinice, parece-se um pouco com o tenente que, na Batalha do Marne, com as mãos trêmulas, pôs-se a buscar seu monóculo,

⁴⁵¹ Título original: *Eveil du Printemps dans les Pays du Nord*. Tema que, provavelmente, guarda alguma referência à obra *Eveil du Printemps*, uma tragédia escrita em 1891 por Frank Wedekind, censurada então e encenada pela primeira vez apenas em 1906, bem como nos anos em torno da Primeira Guerra.

⁴⁵² Texto original: *un cerveau de crétin*.

alegando miopia, quando o medo o impedia perceber que a causa de sua cegueira era “seu cérebro aberto” (GIRAUDOUX, 1946, p. 156).⁴⁵³ Elpenor, como o tenente de 1914, não há dúvida, só pôde ter como destino morrer, mas, antes disso, perdido em meio a tanto sofrimento e, como era o hábito, diminuído das capacidades cognitivas, perde-se também em sua memória, imiscuindo-se à memória de outros, de gigantes, de Prometeu, de Mársias, de feiticeiras, de revolucionários, como se estivesse ele mesmo “no centro do sofrimento humano” (GIRAUDOUX, *Lectures pour une ombre*, p. 146),⁴⁵⁴ para retormar a expressão que Giraudoux utiliza para descrever a si depois do primeiro dia da Batalha do Marne:

A memória de todos aqueles que já estavam mortos, o futuro pensamento de todos aqueles que deviam morrer pela felicidade da humanidade habitou-o por um momento. Ele foi tomado por um imenso carinho pelos seres humanos, esses seres humanos pelos quais ele havia roubado o fogo, inventado a escrita, a pólvora e a bússola, essas mulheres pelas quais havia roubado de Vênus o espelho e o vermelho, a profecia das vacinas, a roda do carrinho de mão, o vapor, um carinho que o inundava de alegria. Às vezes, ele soltava grandes berros para se encorajar a si mesmo, e Apolo fez entupir de cera suas orelhas, tal qual Odisseu havia feito anteriormente diante das sereias. Sua sereia, pobre Elpenor, era ele mesmo. (GIRAUDOUX, 1938, p. 177)⁴⁵⁵

Ao fim da primeira batalha que enfrenta na guerra, Giraudoux observa que, no retorno, todos os sobreviventes se reúnem sem desejo e sem memória, mas tão logo um tenta saber do outro aquilo que viu, cada um se põe a ouvir com muito interesse as histórias contadas, cujo tema por excelência são as mortes dos combatentes. Para quem viveu, “o que aconteceu consigo parece a si mesmo irreal, mas o que o outro conta é bastante verdadeiro” (GIRAUDOUX, 1946, p. 177).⁴⁵⁶ Todas as memórias se misturam

⁴⁵³ Texto original: *son cerveau ouvert*.

⁴⁵⁴ Texto original: *au centre de la souffrance humaine*.

⁴⁵⁵ Texto original: *La mémoire de tous ceux qui étaient morts, la future pensée de tous ceux qui devaient mourir pour le bonheur de l'humanité l'habita un instant. Il fut soulevé par une affection immense des humains, de ces humains pour lesquels il avait dérobé le feu, inventé l'écriture, la poudre et la boussole, de ces femmes pour lesquelles il avait dérobé à Vénus le miroir et le rouge, et la divination des vaccins, de la roue de brouette, de la vapeur l'inondait de joie. Parfois il poussait de grands cris pour s'encourager lui-même, et Apollon fit boucher de cire ses oreilles, ainsi qu'Ulysse l'avait fait autrefois pour les sirènes. Sa sirène, pauvre Elpénor, c'était lui-même.*

⁴⁵⁶ Texto original: *ce qui lui est arrivé lui semble irréel, mais ce que l'autre raconte est si vrai.*

numa “linguagem atroz” (GIRAUDOUX, 1946, p. 177)⁴⁵⁷: a luz vinda dos corpos que se incendiavam; os pontos pretos que restavam dos corpos atingidos pelas bombas; um braço que pendia do corpo, uma face que se separava do crânio. As memórias eram memórias novas que, mesmo sendo histórias de guerra, haviam deixado de se parecer com as velhas histórias de guerra.

O Elpénor de Giraudoux é o guerreiro que vive sem identidade, é o guerreiro que não tem identidade, que se mistura e se iguala a todos os guerreiros e a todos os homens que perecem sem identidade. Elpenor compõe a massa dos sem-nome. Longe de parecer-se com os deuses, Elpenor é o que se ilude com a promessa de ser deus, mas não passa de uma parte do homem. Ele é menos do que o homem que vai à guerra. Ele é o homem que vai à guerra para morrer como “pobre cadáver de homem”, da forma menos digna e menos merecedora de orgulho. Ele é, na verdade, o combatente desconhecido, que não será lembrado e que, dificilmente, ainda que se esforcem os homens, não poderá ser confundido com o herói.

Não é que ele seja apenas covarde. Seria hipócrita ser corajoso para quem é bandido e mentiroso. Mas, depois de dezoito anos, ele ainda confunde bombordo e estibordo; e quando eu ordeno aos remadores: ao mar! a cada vez ele se joga na água. (GIRAUDOUX, 1938, p. 79)⁴⁵⁸

Nas palavras de Pierre Duroisin, Giraudoux promove “essa mistura do sério e do frugal” (DUROISIN, 2005, p. 186),⁴⁵⁹ que lhe é tão particular.

⁴⁵⁷ Texto original: *langage atroce*.

⁴⁵⁸ Texto original: *Ce n'est pas seulement qu'il soit lâche. Il serait hypocrite d'être courageux pour qui est escroc et menteur. Mais, après dix-huit années, il confond bâbord et tribord; et quand je commande aux rameurs: nagez! chaque fois il se jette à l'eau.*

⁴⁵⁹ Texto original: *ce mélange du grave et du léger*.

IV - Jean Giraudoux e a Grande Guerra: as muitas mortes de Elpenor e *la mémoire de tous ceux qui étaient morts*

Com a Grande Guerra Giraudoux é mobilizado. No dia 3 de agosto de 1914, ele é convocado como sargento para o 298º Regimento da Infantaria de Roanne, ao qual já servira em 1902, para cumprir seu serviço militar, antes de entrar no curso de Letras da École Normale Supérieure. Giraudoux participa da Campanha da Alsácia, da primeira Batalha do Marne (5 a 12 de setembro de 1914) e da Batalha de Dardanelos (25 de abril de 1915 a 9 de janeiro de 1916). Numa de suas primeiras cartas escritas durante a guerra, ele registra sua função e as primeiras impressões sobre a sede de sangue de seus soldados:

Eu tenho sob minha responsabilidade uns cinquenta bons homens, ansiosos para matar um general e tomar uma bandeira. Tudo o que lhes ensinaram na escola sobre patriotismo manifesta-se neles sob essa forma infantil. [...] Partida: terça-feira de manhã, sem dúvida rumo a Mirecourt (Vosges). Que alegria eu teria em voltar para a Alsácia ou para Lorraine. (GIRAUDOUX, Carta a Suzanne Boland, Domingo, 9 agosto [1914])⁴⁶⁰

O entusiasmo dos combatentes pela guerra, no entanto, não demora a transformar-se. Da Batalha do Marne também participa Marc Bloch (1886-1944). O historiador e, então, professor de história em Amiens é mobilizado como sargento para o 272º regimento de infantaria, também no primeiro mês de guerra. É apenas o começo da guerra e o saldo da batalha já é alto em perdas: da infantaria de Bloch, oitenta e nove feridos, mortos ou desaparecidos (BLOCH, 2006, p. 181).⁴⁶¹ Poucos meses depois do

⁴⁶⁰ Texto original: *J'ai à m'occuper d'une cinquantaine de braves gens, tous désireux de tuer un général et de prendre un drapeau. Tout ce qu'on leur enseignait du patriotisme à l'école réapparaît chez eux sous cette forme enfantine. [...] Départ mardi matin, sans doute pour Mirecourt (Vosges). Quelle joie j'aurais d'entrer en Alsace ou en Lorraine.* In: GIRAUDOUX, Jean. *Cahiers Jean Giraudoux 31*. Jean Giraudoux. Lettres à Suzanne I. 1913-1915. Texte établi et annoté par Brett Dawson. Paris: Grasset, 2003, p. 60.

⁴⁶¹ Texto original: *le capitaine De Connynck et celui de la 17 blessés, le capitaine Wirth tué; le lendemain matin on comptera 89 blessés, tués ou disparus à la compagnie; bruits, arrivée des obus, la fusée; la mitraille comme un essaim de guêpes.* In: BLOCH, Marc. *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*. Édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch. Paris: Quarto Gallimard. 2006.

Marne, consciente da possibilidade iminente da morte, Marc Bloch escreve uma carta de despedida aos seus:

Paris, 1 de junho de 1915.

Quando vocês estiverem lendo esta carta, eu já terei deixado de viver. Eu terei morrido pelas mãos do "inimigo". Eu não estou pedindo a vocês que tenham coragem, eu sei muito bem que vocês terão. Que suas lágrimas não sejam muito amargas! Eu fui morto voluntariamente por uma causa pela qual eu tinha amor; eu fiz, ao partir para a guerra, o sacrifício de mim mesmo; é o mais belo dos fins. Eu estaria mentindo se dissesse não sentir falta da vida; eu seria injusto com vocês que a tornaram tão doce para mim; mas vocês me ensinaram a colocar algumas coisas acima da própria vida. Pensem que eu poderia ter tombado no mês de agosto de 1914, durante a retirada, e ter morrido abandonando a França; é por esses que é preciso lamentar. Eu morro pela vitória, e feliz - sim, verdadeiramente feliz, eu digo isso com toda a sinceridade da minha alma - de derramar meu sangue assim.

(...)

Marc.

(BLOCH, 2006, p. 188)⁴⁶²

A guerra de 1914 é imaginada e legitimada por políticos e combatentes, enquanto a oportunidade de acesso a um mundo novo, liberto de sua tara central, a guerra (FERRO, 1990). Para Marc Bloch (2006), dentre outros testemunhos, desde seu princípio, a guerra era vista, segundo a fórmula popularizada, como a guerra que poria fim a todas as guerras. Tratava-se de uma sorte de escatologia da paz, para a qual o caminho era ela própria, a guerra. Fazia-se a guerra, naquele instante, para que ela não precisasse jamais voltar a ser feita (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2000). Mas os fervores messiânicos da guerra (é certo que, desde o princípio da guerra, existiram também correntes pacifistas, embora pouco organizadas) foram por ação da própria guerra, de sua violência, muito rapidamente, perdendo terreno. Não se estava consciente e preparado para o que seria a Grande Guerra, e seu novo formato não permitiu que seu consentimento durasse. Assim,

⁴⁶² Texto original: *Paris, 1er juin 1915. Quand vous lirez cette lettre, j'aurai cessé de vivre. Je serai mort "à l'ennemi". Je ne vous demande pas d'avoir du courage, je sais trop que vous en aurez. Que vos larmes ne soient pas trop amères! Je suis mort volontairement pour une cause que j'aimais; j'ai fait en partant le sacrifice de moi-même; c'est la plus belle des fins. Je mentirais en disant que je ne regrette pas la vie; je serais injuste envers vous qui me l'avez faite si douce; mais vous m'avez appris à mettre certaines choses au-dessus de la vie même. Songez que j'aurais pu comme tant d'autres tomber au mois d'août 1914, pendant la retraite, et mourir en désespérant de la France; ce sont ceux-là qu'il faut plaindre. Moi je suis mort sûr de la victoire et heureux - oui vraiment heureux, je le dis dans toute la sincérité de mon âme - de verser mon sang ainsi. [...] Marc.*

a despeito da continuidade da guerra no tempo, o sentimento pela guerra transformou-se muito cedo.

O desrespeito a uma espécie de código de guerra tradicionalmente estabelecido, em que a violência de guerra deve restringir-se ao conflito sem atingir os civis, deixa testemunhos variados. Somam-se a isso as novas tecnologias, que, não apenas alargam o perímetro da violência como geram uma nova relação com a aplicação e a observação dela mesma. De 1914 a 1918, as bombas são, de longe, a causa principal das mortes e dos ferimentos dos combatentes, sendo as responsáveis por dois terços entre eles. Em sua maioria, portanto, os combatentes são feridos ou mortos não em combate próximo, mas através de uma tecnologia que independe da batalha corpo-a-corpo. Três formas distintas de ataque aos combatentes por bomba sobressaem: em caso do bombardeamento ocorrer próximo dos combatentes, os corpos eram até mesmo volatilizados; em caso do bombardeamento direto atingir os abrigos dos combatentes, eles eram em geral encobertos pelos escombros, sendo, conseqüentemente, enterrados vivos; e, em caso do bombardeamento não incidir diretamente sobre os combatentes, a explosão gerada ocasionava a fragmentação da bomba e, com isso, a dispersão de estilhaços que, por não perderem nem muita velocidade nem muito de sua força, matavam-nos ou feriam-nos. Os estilhaços foram os responsáveis por provocar os piores ferimentos da guerra, capazes de arrancar qualquer parte do corpo humano: os maiores podiam separar a cabeça do corpo ou parte da face, bem como joelhos e braços, podiam dilacerar o ventre e, por vezes, dividir em dois o corpo do soldado (AUDOIN-ROUZEAU; BECKER, 2013). Não por acaso, os piores ferimentos e a morte resultante dos bombardeamentos mais diretos estão, em boa medida, representados pela descrição do corpo torturado de Elpenor. É certo que ele chega à Esquéria já muito mutilado, sem unhas e sem os últimos fios de cabelo, com os braços e as pernas atrofiados e desarmônicos: “as pernas eram magrelas, o tronco afinado [...], um braço desproporcional e um braço atrofiado” (GIRAUDOUX, 1938, p. 132).⁴⁶³ É na ilha, porém, que seu corpo se dilacera ao ser torturado pelas Musas, a mando de Apolo: “História abriu seu ventre, tirou de lá as entranhas. Calíope cortou em

⁴⁶³ Texto original: *les jambes étaient minces, le torse effilé [...], un bras démesuré et un bras atrophié.*

lasca a pele do braço desde o ombro e puxou. Terpsícore abriu seu crânio e o deixou a nu” (GIRAUDOUX, 1938, p. 176).⁴⁶⁴

Pouco tempo depois do início da Grande Guerra, substituindo a honra do enfrentamento no combate, a coragem verdadeira passa a ser a da recusa da coragem: “a recusa da coragem podia, daí em diante, ser encabeçada, até justificada, como a única forma da coragem verdadeira” (AUDOIN-ROUZEAU et BECKER, 2000, p. 229).⁴⁶⁵ Refutar a coragem, na verdade, torna-se a forma de refutar a nova guerra e seu modelo extremo e inédito de violência. Não é disso, aliás, que falam os companheiros de Odisseu quando ouvem de seu líder que os seis mais corajosos seriam escolhidos para serem sacrificados pelas sereias? “Por que somos covardes? Tenhamos pelo menos a coragem de nossa covardia” (GIRAUDOUX, 1938, p. 53).⁴⁶⁶ O desencantamento da guerra como caminho da paz ocorre tão logo se dão os primeiros combates em 1914. E o desencantamento da guerra decorre do desencantamento do combatente.

Nas cadernetas dos combatentes, a morte dos outros é o conteúdo por excelência. Em seu jornal de guerra de 1914, poucos dias depois da deflagração do conflito, Giraudoux, em campanha na região da Alsácia, descreve o caminho em direção a Altkirch, no dia 22 de agosto:

Bela estrada, onde as cerejeiras foram cortadas rente ao solo pelos alemães, e tudo o que resta de árvores são suas raízes e suas idades. [...] Assentado sobre as cerejeiras, nós olhamos pelos campos, um pouco para evitar a poeira, e muito para não virar as costas a três sepulturas de soldados franceses, mortos há dez dias e cujos nomes nós anotamos em nossas cadernetas. (GIRAUDOUX, 1946, p. 37)⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Texto original: *l'Histoire lui ouvrit le ventre, en sortit les entrailles. Calliope sectionna la peau du bras en bracelet vers l'épaule, et la rabattit. Terpsicore ouvrit son crâne et mit à nu le cerveau.*

⁴⁶⁵ Texto original: *le refus du courage pouvait désormais être mis en exergue, voire justifié, comme la seule forme du courage vrai.*

⁴⁶⁶ Texto original: *Porquoi sommes-nous lâches? Ayons du moins le courage de notre lâcheté.*

⁴⁶⁷ Texto original: *Belle route, dont les cerisiers ont été coupés au ras du sol par les Allemands, et il ne reste des arbres que leur plan et leur âge. (...) Assis sur les cerisiers, nous regardons vers les champs, un peu pour éviter la poussière, beaucoup pour ne pas tourner le dos à trois tombes de soldats français, tués voilà dix jours et dont nous notons les noms sur nos carnets.* O jornal de guerra de Giraudoux de 1914, *Lectures pour une ombre*, é também uma homenagem a um de seus companheiros de guerra, conforme a dedicatória: *À André du FRESNOIS - DISPARU* (GIRAUDOUX, 1946, p. 11).

Em *Périple*s, ainda no primeiro mês da guerra, depois da Batalha para a qual seguia quando encontrou as cerejeiras cortadas, Giraudoux elenca os mortos íntimos: Aigu e Mimi (“esses pobres cadáveres”, GIRAUDOUX, 1946, p. 94).⁴⁶⁸ Há também os mortos identificados pelos sobrenomes (Delaberque, Martineau) ou pelos nomes (Jean, Albert). Como que buscando fortalecer a identidade dos mortos, todos tratam de se esforçar por lembrar a última atividade de Aigu, Mimi, Delaberque, Martineau, Jean, Albert antes de serem atingidos. Uns comiam um grande pedaço de embutido, outros estavam com Juliette e havia ainda os que dormiam. Capaz de sinalizar para os combatentes e para a retaguarda civil a diferença da guerra que viviam em relação às guerras já vividas, a quantidade de mortos cava, desde o início, um hiato entre a imagem da guerra coeva e a imagem da guerra ideal.

Poucos dias depois do fim da Batalha do Marne, com a derrota e a consequente retirada das tropas alemãs, Giraudoux é ferido na batalha que ocorre em Aisne, cujo objetivo era, justamente, acabar de expulsar tais tropas que haviam chegado e estacionado na região. Seu ferimento faz com que ele precise ser hospitalizado em Fougères e sua convalescência se prolonga por Bordeaux, Pau e Vichy, de onde é reenviado, em dezembro, a Roanne, sede de sua unidade militar.

Amanhã vai fazer um mês, mais ou menos, que eu fiquei não muito gravemente ferido, nos planaltos do Aisne. Dois pequenos estilhaços de bomba no quadril, felizmente interrompidos e desviados do fígado - disseram-me que é o fígado o que se encontra na região - por um maço de papeis e uma carteira. (GIRAUDOUX, Carta a Lilita Abreu, 18 de outubro, 1914)⁴⁶⁹

Giraudoux, que vê, portanto, a morte de frente, tal como Bloch, em Marne, é ferido pela segunda vez em Dardanelos, no Helesponto, em 1915, onde é condecorado e nomeado cavaleiro da Legião de Honra. No registro de 1914, Giraudoux parece comemorar a sorte: um bloco de notas e uma carteira haviam impedido os projéteis de

⁴⁶⁸ Texto original: *ces pauvres corps*.

⁴⁶⁹ Texto original: *J'ai été blessé peu gravement il y aura demain un mois à peu près, sur les plateaux de l'Aisne - Deux petits Shrapnells dans la hanche, arrêtés heureusement et détournés du foie - C'est le foi, m'a-t-on dit qui se trouve par là - par une liasse de papiers et un portefeuille*. In: GIRAUDOUX, Jean. Jean Giraudoux: du réel à l'imaginaire: [exposition], Bibliothèque nationale, [Paris, 7 décembre 1982-1er mars 1983] / [catalogue par Mauricette Berne, Marthe Besson-Herlin et Marie-Françoise Christout] ; [préface de Alain Gourdon] -Paris: Bibliothèque nationale, 1982.

atingirem seu fígado. Na Campanha de Dardanelos, no entanto, nos registros que faz em sua caderneta de couro verde, o autor parece enxergar com mais clareza a proximidade da morte, bem como sua banalização, antes mesmo do confronto:

Minha pequena adorada Suzanne, são oito horas da noite e amanhã às seis horas é o ataque. Minha companhia marcha na linha de frente. Eu espero muito rever-te, querida amiga, mas os turcos podem ser terríveis. (GIRAUDOUX, Carta a Suzanne Boland, Sedul Bahr, 21 de junho, 1915 - Bellac, Cidade natal)⁴⁷⁰

Giraudoux estava certo em seu temor: todos os oficiais que participam da batalha, com exceção dele mesmo, são mortos. Ele relembra a batalha do dia 21 de junho de 1915, em carta ao amigo Jean-Louis Vaudoier:

esta terrível refrega bíblica que eu experimentei em setembro [provavelmente, referência à batalha em Aisne] e em fevereiro. Uniformes bonitos, escravos, semi-escravos, eu desfrutei de tudo o que pude, e não sozinho. Mas hoje eu sou, infelizmente, o único a poder falar sobre o que ocorreu. Sou o único oficial do batalhão que não foi morto no ataque de 21 de junho. (GIRAUDOUX, Carta a Jean-Louis Vaudoier, Hyères, 13 de julho, 1915 - B. N., Mss.)⁴⁷¹

De fato, o único oficial a não ser morto na batalha, Jean Giraudoux é, não obstante, ferido. Para ser repatriado, vai precisar enfrentar um “suplício”, palavra que ele mesmo escolhe para descrever o retorno, de oito dias num navio-hospital até Toulon, de onde seguirá para o Hospital Oficial em Mont-des-Oiseaux.⁴⁷² Sua convalescência, dessa vez, dá-se em Hyères, de onde redige a carta ao amigo. Daí em diante, ele não voltará ao *front*, passando, por um lado, a sofrer internações frequentes no hospital, em decorrência dos ferimentos, por outro, a realizar trabalhos para os escritórios ministeriais parisienses, bem como missões no exterior, das quais destacam-se as missões nos Estados Unidos e

⁴⁷⁰ Texto original: *Ma petite Suzanne adorée, il est huit heures du soir et demain à six heures c'est l'assaut. Ma compagnie marche en première ligne. J'espère bien te revenir, amie chère, mais les Turcs peuvent être terribles.*

⁴⁷¹ Texto original: *cette affreuse mêlée biblique dans laquelle j'ai vécu en septembre [provavelmente referência à batalha em Aisne] et en février. Des beaux uniformes, des esclaves, des demi-esclaves, je joui de tout cela que je l'ai pu, et pas seul. Mais je suis, hélas, seul à en parler aujourd'hui. Je suis le seul officiel du bataillon qui n'ait pas été tué à l'assaut du 21 juin.*

⁴⁷² Lettres à Suzanne Bonland, Hyères, 30 juin - 6 juillet [1915]. In: *Cahiers Jean Giraudoux 31*, 2003, p. 193-197.

em Portugal, também registradas em seus jornais de guerra (já citados neste texto). Enfim, em 1919, ele obtém um posto de secretário da embaixada francesa. E daí em diante, seu tempo será dividido entre a agenda diplomática e a vida de escritor.

V - *Elpénor* e a história de uma personagem sem história

É durante ou, no máximo, imediatamente depois da Grande Guerra que Jean Giraudoux faz sua escolha por Elpenor, uma vez que o terceiro conto do conjunto é publicado já em 1919 e o segundo, em sua primeira versão, que não faz menção alguma à personagem, em 1912. É também durante ou logo depois da Grande Guerra que os dois contos publicados antes dela são modificados de modo a hospedarem seu novo e nada glorioso habitante. *Elpénor* dialoga, assim, com a transformação que a Grande Guerra faz incidir sobre a forma com que o autor vê a guerra, o combatente e o herói, sendo a evidência de que a presença de Elpenor importou mais ao autor do que a presença do herói Odisseu para o desenvolvimento de suas quatro histórias.

Não é que Giraudoux se esqueça de que é Odisseu a grande personagem do retorno. Em *Amica America*, livro publicado pela primeira vez em 1918, o autor descreve suas memórias de guerra, quando de sua missão a Havard em 1917 (ele é enviado aos Estados Unidos para instruir militares). Giraudoux, que em 1907-8 já havia passado, como leitor de língua francesa exatamente em Harvard, uma temporada nos EUA, registra no livro: “Então, vim tranquilizar minhas anfitriãs de dez anos atrás [...]. Eu encontrei, como Odisseu, o cãozinho” (GIRAUDOUX, *Amica America*, p.).⁴⁷³ Em carta de maio de 1917, portanto antes da publicação das memórias em *Amica America*, Giraudoux testa o tema, experimentando a estratégia das afinidades odisseicas: “Tudo está aqui como era há dez anos, e a velha dama que me hospedou em sua casa tem ainda o mesmo cãozinho e o mesmo vestido” (GIRAUDOUX, Carta a Lilita Abreu, Havard, 14

⁴⁷³ Texto original: *Je suis donc venu rassurer mes hôtesse de voilà dix ans [...] J'ai retrouvé, comme Ulysse, le petit chien.*

de maio, 1917).⁴⁷⁴ Não bastasse, ainda em 1914, a caminho do Marne, Giraudoux, em busca de se distrair das agruras da campanha, relembra episódios triviais de sua existência. Num deles, o autor, tomado por um sentimento confuso, lembra-se de Elise Lesueur que, certa vez, orgulhosa de si, quis contar a todos sua descoberta: “Odisseu tinha um cachorro chamado Dário” (GIRAUDOUX, 1946, p. 109).⁴⁷⁵

Ao longo dos anos da Grande Guerra e dos primeiros anos que se seguem ao conflito, a guerra e a *Odisseia* aparecem, assim, repetidas vezes interrelacionadas nos registros de natureza distinta de Giraudoux. Em suas cartas, nas anotações da caderneta, em seus jornais de guerra, em sua ficção, a *Odisseia* serve-lhe como meio para comunicar a guerra. Em "Le Retour d'Alsace", relembrando-se das conversas no *front* de 1914, Giraudoux afirma: “Nós distanciamos o quanto fosse possível nossa conversa da guerra” (GIRAUDOUX, 1946, p. 51).⁴⁷⁶ Mas, ainda assim, a sombra da guerra se faz notar pelo texto, mesmo quando o esforço é claramente distanciá-lo “o quanto fosse possível” do evento. A referência ao mundo grego e, sobretudo, a *Odisseia* servem a Giraudoux como meio para comunicar o que a Grande Guerra tem de novidade, de diferente, de ruptura com relação às guerras do passado, com relação à imagem da guerra construída pela tradição:

Como todos os franceses desse mês de agosto, que pensavam satisfazer a guerra relegando-lhe, do fundo de seus corações e não sem piedade, os hipócritas que eles conhecessem e os maus, nós sentimos subitamente expostos à morte os estúpidos covardes ou ladrões. Mas os professores de grego, os leitores de Upsal, os estudantes de letras noivos – doce sadismo! – para as filhas de professores de ciências parecem ainda invulneráveis. (GIRAUDOUX, 1946, p. 18)⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Texto original: *Tout est ici comme il y a dix ans, et la vieille demoiselle chez qui j'habitais a la même petite chienne et la même robe.*

⁴⁷⁵ Texto original: *Ulysse avait un chien nommé Darius.*

⁴⁷⁶ Texto original: *Nous éloignons le plus possible de la guerre notre bavardage.*

⁴⁷⁷ Texto original: *Comme tous les Français de ce mois d'août, qui pensaient satisfaire la guerre en lui abandonnant, dans le fond de leur coeur, et non sans pitié, les hypocrites de leur connaissance, les méchants, nous sentons subitement exposés à la mort les cancre lâches ou voleurs. Mais les professeurs de grec, les lecteurs à Upsal, les élèves littéraires fiancés - doux sadisme! - aux filles de professeurs de sciences, semblent encore invulnérables.*

Triste ironia de Giraudoux: elas, até as filhas de professores de ciências, saberiam, em pouco tempo, que, diante da violência daquela guerra, nenhum homem, covarde ou corajoso, conhecedor da língua grega ou das línguas escandinavas, estaria invulnerável. O que se revela, embora vulnerável, não perecível, e a lembrança recorrente o sugere, é um universo de referências à tradição grega que, exatamente, por ser vulnerável, ainda que violentada, subvertida, não se deixará extinguir-se. Giraudoux, com seu *Elpénor*, quer outra *Odisseia*, refuta o herói e a guerra que o herói faz, mas o caminho para fazê-lo é justamente a *Odisseia*.

Também não é que em *Elpénor* - esta releitura odisséica de Giraudoux - Odisseu não chegue a Esquéria. Tal como na epopeia homérica, em "Nouvelles Morts d'Elpénor", o mar deposita o filho de Laerte na costa feácia. O autor, porém, atrasa sua chegada em duas horas e o atraso é tempo suficiente para que Elpenor conte sua desastrosa história aos habitantes da Esquéria, vivendo ainda outra desastrosa história na ilha. É certo que os feácios, inicialmente acreditando ser o próprio Odisseu o dono das aventuras, esforçam-se para recebê-las enquanto façanhas, mas Elpenor é desajeitado demais para que o engano dure e ele então conhece a morte mais uma vez. A retomada da ordem clássica e a chegada de Odisseu só irão acontecer depois do triste e cômico fim de Elpenor. Dessa ordem clássica, enfim, Giraudoux não se ocupou; interessou-lhe apenas imaginar o quão medíocre poderia ser a história que não fosse a de Odisseu. Pois assim termina o texto:

"Ó, Minerva, ele disse [Odisseu], eu entendo. Minha vida se dá numa tela tão estreita, cada episódio é tão fortemente concebido de antemão que nem mesmo sou convocado a vivê-la. Logo logo, se eu não tomar cuidado, ela vai acontecer sem mim. [...] Eu peço-lhe apenas, ó, Minerva, que o embarque no barco que deve me levar nesta noite a Ítaca não seja feito sem Odisseu!"

Ele havia acabado de pôr o pé na estrada sob a névoa da deusa, escolhendo o momento mais propício para se reintroduzir na *Odisseia*. De repente, com o lugar deixado vazio pelo pequeno Elpenor, os feácios perceberam um estrangeiro de tamanho enorme, e, reconhecendo Odisseu, eles se precipitaram para armar a nau. Mas, conscientes de que ela deveria ser transformada em pedra no retorno de Ítaca e seus marinheiros em rochedos, eles escolheram o maior navio e o mais imponente, para que ele tivesse o menos possível a forma de um recife, e escolheram para a tripulação os mais gordos dos feácios. (GIRAUDOUX, 1938, p. 462)⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Texto original: "Ô, Minerve, se dit-il [Ulysse], je comprends. Ma vie est d'un canevas si serré, chaque épisode en est à l'avance si fortement conçu que l'on ne me convoque même plus à la vivre. Bientôt, si je n'y prends garde, elle va se passer sans moi. [...] Je te demande seulement, ô Minerve, que l'embarquement sur le bateau qui doit me ramener ce soir même à Ithaque ne se fasse pas sans Ulysse!" Il était parvenu jusqu'au pied de l'estrade sous le brouillard de la déesse, et choisit le moment le plus propice pour se

Giraudoux, definitivamente, escolhe Elpenor. Ele prefere o desastrado, nem bom de guerra nem bom de inteligência, ao herói do retorno. Giraudoux prefere a figura, nem amável, nem admirável, mas, a figura do “doce medíocre” que é Elpenor,⁴⁷⁹ pois é na falta de heroísmo de Elpenor que ele parece reconhecer o único combatente real. A comparação das duas versões que recontam o episódio de Polifemo, uma anterior à guerra e a outra reescrita após a guerra, põe em evidência a escolha de Giraudoux por Elpenor. Na primeira versão de "Le Cyclope", publicada em 27 de setembro de 1908 no jornal parisiense *Le Matin*, Odisseu e seus companheiros chegam a uma ilha, que conforme a descrição do médico da embarcação, Hidrophonte, está na região de uma raça de gigantes chamados Ciclopes, os quais medem quarenta pés de altura, têm um único olho no centro da testa e se alimentam de leite e seus derivados, quando a sorte não os faz receber, como naquele dia, uma tripulação de gregos renomados (GIRAUDOUX, 1952, p. 14-5).⁴⁸⁰

Polifemo, o habitante da ilha a que chega a tripulação, é imediata e ingenuamente conquistado pelos elogios de Odisseu. É verdade que ele recebe seus hóspedes alertando-os de que um dia eles poderiam servir-lhe de alimento, mas, até que o momento chegasse, anfitrião e estrangeiros seguiriam amigos, como ele mesmo propõe:

- Estrangeiros, diz o Ciclope, eu gosto do propósito de seu discurso. E eu gostaria muito de lhes esconder que chegará um dia em que vocês me servirão de papinha. Mas que isso não nos impeça, de forma alguma, de sermos amigos. (GIRAUDOUX, 1952, p. 17)⁴⁸¹

O Ciclope da primeira versão de Giraudoux, de 1908, nesse sentido, mantém seus traços na segunda: ele é um gigante que tem fome e que poderá, apesar de seu bom coração, devorar seus convidados. Os dois Polifemos são bárbaros meigos que

réintroduire dans l'Odyssée. Soudain, à la place laissée vide par le petit Elpénor, les Phéaciens aperçurent un étranger de taille géante, et, reconnaissant Ulysse, ils se précipitèrent pour armer la nef. Mais, sachant qu'elle devait être changée en pierre au retour d'Ithaque et ses matelots en brisants, ils choisirent le vaisseau le plus large et le plus rond, pour qu'il ait le moins possible forme de récif, et composèrent l'équipage des Phéaciens les plus gras.

⁴⁷⁹ Citando o poeta grego Γιώργος Σεφέρης (George Seféris). In: TAMBAKAKI, Polina. The Homeric Elpenor and those who made il gran rifiuto (Dante's Inferno, Canto 3) in the poetry of George Seferis: Modernist nekuias and antiheroism. *Classical Receptions Journal*. Vol 5. Iss. 1 (2013), p. 144-65.

⁴⁸⁰ GIRAUDOUX, Jean. *Les contes d'un matin*. Paris: Gallimard, 1952.

⁴⁸¹ Texto original: – *Étrangers, dit le Cyclope, j'aime l'à-propos de vos discours. Je m'en voudrais de vous cacher qu'un jour viendra où vous me servirez de pâture. Mais que cela ne nous empêche point d'être amis.*

desconhecem os ritos de hospitalidade, mas que tampouco se mostram violentos, capazes até mesmo de se apiedarem (“o Ciclope se emocionou de pena”, GIRAUDOUX, 1952, p. 22).⁴⁸² O Ciclope de 1908 será, como conta a tradição e como contará novamente seu autor depois da Grande Guerra, ferido no olho, além de igualmente ser acudido por companheiros de raça que, sem entender o ocorrido, apenas rirão do episódio como se o gigante contasse uma anedota.

Em 1908, assim, Giraudoux, nesta que é sua primeira releitura de um episódio odisséico, ao menos uma primeira releitura conhecida (ainda que pouco conhecida), já demonstra querer, como faz na segunda releitura que empreende do episódio, extrair da famosa cena novos motivos para fazer rir. O papel medíocre e patético, contudo, no primeiro texto, tal como na *Odisseia*, cabe apenas ao ciclope, ao bárbaro, ao outro; ao passo que no segundo texto, publicado em 1926, esse papel caberá aos dois lados que compõem o enredo, uma vez que tanto Polifemo demonstra ser o mais medíocre e patético dos ciclopes, quanto Elpenor, que chega mesmo a se igualar a ele, automeando-se "Le Cyclope", prova ser o mais medíocre e patético dos humanos.

Assim sendo, do texto de 1908 ao texto do pós-guerra, a postura de Giraudoux diante do episódio, de fato, transforma-se.⁴⁸³ A mediocridade passa a estar por todo lado, embora ela passe a figurar principalmente entre os humanos, entre os companheiros de Odisseu. E seu olhar sobre ela guarda alguma simpatia. Esse olhar é de deboche, mas, ainda assim, reserva alguma compaixão. A mediocridade é a responsável pelas escolhas e pelo destino dos guerreiros (afinal, na segunda versão, é Elpenor quem escolhe a que ilha a tripulação deve seguir para aportar). A desilusão de Giraudoux, assim, em relação aos grandes homens é evidente em *Elpénor* e fica ainda mais evidente quando se percebe o que a inclusão da personagem provoca, já que ela transforma o tom do relato anterior a essa escolha. Elpenor é pior do que Jérôme Bardini, personagem de Giraudoux de *Les aventures de Jérôme Bardini* [*As aventuras de Jérôme Bardini*], de 1930, que não acredita em grandes homens, nem tampouco acredita que um homem, como o messias,

⁴⁸² Texto original: *le Cyclope fut ému de pitié*.

⁴⁸³ Seria, certamente, de muito proveito repetir o exercício de comparação entre as duas versões do texto "Les Sirènes", cuja primeira versão é publicada no *Paris-Journal* em 1912 e a segunda em 1926, ao lado das outras três histórias que compõem Elpénor. Até o presente momento, porém, não foi possível conseguir a versão de 1912.

pudesse libertá-lo de todos os outros.⁴⁸⁴ Elpenor é pior, é ainda mais medíocre, porque acredita nos homens, e compreende-os mal, espera seu salvador, Odisseu, mas não é salvo por ele.

Jean Giraudoux foi criticado por Jean-Paul Sartre por negar a mudança e mascarar o presente. É bem verdade que a acusação dirige-se, sobretudo, ao romance de 1939, *Choix des Élues* [*Escolha dos Eleitos*],⁴⁸⁵ mas, curiosamente, o que o projeto literário de Giraudoux parece buscar desde o princípio é o contrário do teor da acusação. Com algum exagero, Jacques Body afirma que Giraudoux adiantou-se aos historiadores de seu tempo, fazendo, à sua maneira, a história das mentalidades e dos povos sem história; em outras palavras, fazendo uma nova história.⁴⁸⁶ *Elpénor*, que reúne quatro textos de suas primeiras experiências literárias, não pode de forma alguma apontar para uma história que não se transforma ou para um presente que se mascara. Giraudoux escolhe um caminho que, aparentemente, indica uma permanência, a *Odisseia*, para expor o que há de novo, por mais torpe que tenha sido a mudança, por mais feio que seja seu presente. Não interessa a Giraudoux contar o retorno de Odisseu. Interessa-lhe contar as canhestras aventuras de uma personagem quase sem história, apesar de medíocre e porque medíocre.

⁴⁸⁴ GIRAUDOUX, Jean. *Les aventures de Jérôme Bardini*. Paris: Éditions B. Grasset, 1930.

⁴⁸⁵ SARTRE, J.-P. A propos de *Choix des Élues*. M. Giraudoux et la philosophie d'Aristote. *Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1940, p. 339-54.

⁴⁸⁶ BODY, Jacques. Giraudoux et les rendez-vous de l'histoire. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83e Année, No. 5/6, Jean Giraudoux (Sep. - Dec., 1983), p. 866-78.

Capítulo V

***Naissance de l'Odyssée* (1924/1930) de Jean Giono: sobre a reinvenção de Odisseu ou a mentira do herói como *permanência* da história**

*A dor:
"O que seria de ti sem mim? Eu sou mais tua mãe
do que aquela que te carregou nela mesma,
aliás, não foi
sobre minhas grandes asas púrpuras
que estreaste na vida.
Não nasceste berrando,
moldado por minhas unhas que pingavam sangue?"
(GIONO, 2014-2015, p. 9)⁴⁸⁷*

I - O retorno da guerra de Jean Giono, e as versões sobre a criação de seu *Naissance de l'Odysée*

Em 1923, Jean Giono, casado há três anos, habitava com a esposa um pequeno apartamento, pouco iluminado, numa estreita rua de Manosque, cidadezinha provençal, para onde ele voltara depois de um período de trabalho em Marseille, na sequência de seus anos de guerra. A jornada de trabalho, que começava às nove, e a falta de luz, quase constante ao longo do dia, tornam-lhe amigo das primeiras horas da manhã.

⁴⁸⁷ Toda tradução de textos citados em língua estrangeira será de nossa responsabilidade, salvo informação em contrário. O original será sempre disposto em nota. Texto original: *La douleur: Que serais-tu sans moi? Je suis plus ta mère que celle qui te portait en elle-même et, d'ailleurs, n'est-ce pas/ sur mes grandes ailes pourpres/ que tu entras dans la vie? N'es-tu pas né en hurlant, modelé par mes ongles qui ruisselaient de sang?*. O texto do qual o fragmento citado é extraído, *Idée d'un dialogue avec la douleur*, foi recentemente descoberto entre os papéis não publicados de Jean Giono. O autor acrescenta à página datilografada um asterisco a lápis ao lado do título e escreve ao pé da página a data de 1921. In: *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque.

[...] às seis horas da manhã, conforme a estação, a janela deixava entrar uma espécie de luz aquática se era o auge do verão, e pelo resto do ano, quase que nem o cinza de uma claraboia de porão chegava. Durante o inverno, a iluminação a gás da rua então é que iluminava ao mesmo tempo a rua e a minha mesa. Mas no momento em que eu chegava lá, soprava entre meus dedos, me assentava, tomava a pena, as delícias particulares começavam. (GIONO, 1971, p. 844)⁴⁸⁸

Assim, Jean Giono, em texto escrito em 1937 ou 1938 ("Le Livre du mois" ["O Livro do mês"]), em referência à publicação de *Naissance de l'Odyssee* [*Nascimento da Odisseia*] em 1930 pela Grasset, conta de que maneira os anos de 1923 e 1924 gestaram seu primeiro romance. Aproveitando a luz da manhã, entre a hora que acordava até a hora em que partia para o banco, Giono deixava livre seu "prisioneiro fantástico". As primeiras horas do dia o distanciavam de seu mundo de sombra e permitiam-lhe sentir-se num ambiente odisseico.

Assim que eu tomava o assento e a caneta, as fechaduras se destravavam, os carcereiros morriam, as portas se abriam, os guardas me cumprimentavam, a estrada se apresentava, a cidade recuava atrás de mim na medida certa para que meu passo alcançasse a liberdade dos pomares. Eu escutava Penélope cantar para as cabras, Telêmaco passava pelo caminho, carvalhos oleosos escondiam em suas folhagens azuis e espessas os chiqueiros de Eumeu, e, longe, para além de toda realidade, mas mais verdadeiros do que a própria verdade, os chifres das naus de Odisseu berravam consultando o mar. (GIONO, 1971, p. 845)⁴⁸⁹

Em outro prefácio de *Naissance de l'Odyssee* [*Nascimento da Odisseia*], dessa vez para a edição de 1960 ("Préface à l'édition de 1960" ["Prefácio à edição de

⁴⁸⁸ Texto original: [...] à six heures du matin, suivant la saison, la fenêtre laissait venir une sorte de lumière aquatique si c'était le plein de l'été, et pour le reste de l'année à peine le gris d'un soupirail de cave. L'hiver, le bec de gaz de la rue éclairait en même temps la rue et ma table. Au moment où j'arrivais là, soufflais dans mes doigts, m'essoyais, prenais la plume, des délices particuliers commençaient. GIONO, Jean. "Le Livre du mois, fin 1937 ou début 1938". Appendice III. In: *Jean Giono. Œuvres romanesques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

⁴⁸⁹ Texto original: Au moment même où je m'assoiais et prenais la plume, les verrous tombaient, les géôliers mouraient, les portes s'ouvraient, les sentinelles me saluaient, la route se déroulait, la ville reculait derrière moi à mesure que mon bon pas entraînait dans la liberté des vergers d'oliservantes. J'entendais Pénélope chanter aux chèvres, Télémaque passait dans le chemin, les yeuses grasses cachaient sous leurs épais feuillages bleus les sous d'Eumée, et loin, par-delà toute réalité, mais plus vraie que la vérité même, la corne des vaisseaux d'Ulysse beuglait en interrogeant la mer.

1960”]),⁴⁹⁰ Jean Giono descreve novamente o processo de criação que lhe dera origem, mas o faz recuando-o no tempo em alguns anos e convidando o leitor a imaginar que, embora a luz da manhã possa ser um bom ensejo para a escrita, a escuridão subterrânea pode não conseguir impedir a urgência da evasão. As memórias de Giono dos primeiros anos que se seguem à Grande Guerra, não apenas confirmam o destino preferido dessa evasão, que é o mundo de Odisseu, como o justificam pela insistência de tais memórias. Depois de servir na guerra, durante mais de quatro anos e, em dois deles, ter combatido no *front* francês, Giono passa a dividir o tempo do trabalho com o tempo da escrita de seu primeiro romance: “Acredita-se que sair de uma guerra para ficar trancafiado dentro de um porão não é uma sorte invejável, ao contrário”, diz Giono.

De qualquer forma, meu salário não tinha a medida dos meus sonhos, mesmo os mais humildes. Eu ganhava duzentos e quarenta francos por mês, minha pensão num restaurante me custava duzentos francos e meu quarto oitenta; para dar conta de tudo, eu tinha que compartilhar esse quarto com um colega que estava na mesma situação que eu. Nós colocávamos um colchão no chão e dormíamos, cada um conforme seu turno, uma semana sobre o colchão, uma semana sobre o estrado. Era perfeito. A guerra tem essa vantagem: ela faz você achar bonito tudo o que não é guerra. (GIONO, 1971, p. 845-846)⁴⁹¹

Para conseguir voltar da guerra, Giono recorre à *Odisseia*. De seu *nostos*, o resultado será, em 1924, uma primeira versão de *Naissance de l'Odyssee*. “O livro foi escrito num subsolo”,⁴⁹² diz. Giono é desmobilizado em 1919. Seu posto no banco em que trabalhara, em sua cidade natal, antes de partir para o *front*, havia sido ocupado por uma mulher e o banco oferece-lhe, então, um lugar na agência de Marseille. De volta ao trabalho, Giono passa a ser o encarregado da conservação dos títulos: “esses títulos se conservavam nos cofres e os cofres se conservavam no subsolo. Era ali que eu

⁴⁹⁰ GIONO, Jean. "Préface à l'édition de 1960". Apendice IV. In: *Jean Giono. Œuvres romanesques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

⁴⁹¹ Texto original: *On croit que sortir de la guerre pour être enfermé dans une cave n'est pas un sort enviable; au contraire. De toute façon, mes appointements étaient loin d'être à la mesure de mes rêves, même mineurs. Je gagnais deux cents quarante francs par mois, ma pension dans un restaurant me coûtait deux cents francs et ma chambre quatre-vingts; pour y arriver je devais donc partager cette chambre avec un collègue qui était dans la même situation que moi. Nous mettions le matelas par terre et nous couchions, chacun à notre tour, une semaine sur le matelas, une semaine sur le sommier. C'était parfait. La guerre a cet avantage qu'elle vous fait trouver magnifique tout ce qui n'est pas la guerre.*

⁴⁹² Texto original: *Ce livre a été écrit dans un souterrain.*

trabalhava”.⁴⁹³ É no subsolo, portanto, que ele divide o tempo do trabalho com o tempo da escrita de *Naissance de l’Odyssée*. E, se durante a semana seu refúgio é o subterrâneo do banco, onde reencontra o prazer de criação literária, atualizando a sua *Odisseia*, aos fins de semana, embora seu refúgio mude de lugar, seu enredo continua sendo a história de Odisseu. Seu orçamento só lhe permite passear a pé; proibindo-lhe formalmente os cafés, o cinema, o tramway. Ele havia guardado, no entanto, alguns livros do tempo do “seu esplendor”, os anos antes da guerra, tempo em que habitava Manosque com o pai sapateiro e a mãe lavadeira. No quarto compartilhado da rua Trois-Mages, Giono não mantém consigo, daquele tempo, senão a *Odisseia* e os Trágicos gregos. Marseille era o lugar ideal para os ler. Todo domingo, Giono parte pelas colinas brancas que dominam a paisagem; sob seus pés, os pequenos portos de pescadores de onde pescador algum partia. Basta-lhe, porém, virar um pouco a cabeça para olhar ao largo e, subitamente, as ilhas apareciam.

O resto da semana então, ao mesmo tempo em que eu “conservava”, eu imaginava as aventuras de Odisseu à minha maneira, com os meios que eu dispunha. Eu tinha uma gaveta, e nessa gaveta, meu manuscrito. Com um ouvido eu vigiava na escada o passo do chefe da seção, com o outro eu escutava os rumores do mar na concha de imagens colhidas no domingo anterior. Ao menor barulho de botas no chão, eu fechava a gaveta, mas, na calmaria, eu a abria. Nenhum subterrâneo resiste a essa manobra. (GIONO, 1971, p. 845-846)⁴⁹⁴

O livro que Giono escreve no subterrâneo do banco, logo depois de sua volta da guerra, conta também a história daquele que volta da guerra. O Odisseu de Giono é um camponês astuto e fanfarrão, dono de uma imaginação fértil em aventuras fabulosas, hábil contador de histórias que, tal como o Odisseu de Homero, faz uso de sua habilidade para retornar à pátria. *Naissance de l’Odyssée*, que para Pierre Citron (1982)⁴⁹⁵ tem mais

⁴⁹³ Texto original: *ces titres se conservaient dans des coffres et ces coffres se conservaient dans le sous-sol. C'est là que je travaillais.*

⁴⁹⁴ Texto original: *Le reste de la semaine donc, en même temps que je "conservais", j'imaginai les aventures d'Ulysse à ma façon, avec les moyens du bord. J'avais un tiroir, et dans ce tiroir mon manuscrit. D'une oreille je guettais dans l'escalier le pas du chef de service, de l'autre j'écoutais les grondements de la mer dans la coquille d'images récoltées le dimanche précédent. Au moindre bruit de bottines craquantes je fermis le tiroir, mais, au calme, je l'ouvrais. Aucun souterrain ne résiste à cette manoeuvre.*

⁴⁹⁵ CITRON, Pierre. Le recentrage de Giono à partir de 1939. *Études littéraires*, vol. 15, n. 3, 1982, p. 441-57.

de uma fábula romanesca do que um romance verdadeiro, não é, porém, apenas um resultado da guerra, mas uma reescrita da *Odisseia*, em que a desvalorização do herói épico e a valorização dos prazeres simples dão o tom. Como sintetiza Suzanne Saïd, em *Naissance de l'Odyssee*, a guerra de Troia com suas trincheiras guarda, sem dúvida, uma forte semelhança com a guerra de 1914 (SAÏD, 2003).⁴⁹⁶ O Odisseu de Giono não é um mentiroso astuto; ele é, de fato, um *divin menteur* que, como o Odisseu homérico, depende da mentira para retornar da guerra como herói, embora suas mentiras não revelem senão seu medo, sua covardia. É certo que, mentindo, ele retorna como herói, mas ele sabe ser outra sua natureza. O realismo de Giono, denunciado pelos nomes das cidades, pelas descrições topográficas, é ainda mais intenso pela desvalorização do herói na obra. O herói em *Naissance...* é claramente transformado em homem comum, que se rende aos prazeres simples da vida e aos sentimentos mais prosaicos. O autor usa o artifício da desvalorização, para construir a valorização de outro tipo de vida; vale-se de um hipotexto, de origem, para construir num hipertexto aquela que seria a verdadeira história.

Mas aqui a desconfiança é autorizada, de alguma forma, por um elemento fornecido pelo hipotexto mesmo; trata-se do caráter artiloso de Odisseu, que Homero descreve (e mostra) frequentemente como hábil em tecer mentiras. Giono não faz, em primeiro lugar, senão agravar o trato - se Odisseu é frequentemente mentiroso, a narrativa de suas aventuras, que nós sabemos a partir dele mesmo (*Odisseia*, IX-XIII), talvez seja mesmo mentirosa - depois, estendendo-se ao próprio aedo: se Homero nos traz uma narrativa enganadora, a sua mesma (o resto da *Odisseia*) poderia igualmente ser uma narrativa enganadora. E a "verdadeira história" poderia ser por exemplo... (GENETTE, 1982, p. 415)⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ SAÏD, "Ulysse en France au début du XXe siècle: de Giraudoux à Giono", p. 395. In: *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Atti del Convegno internazionale Odisseo 2000. Venezia, 2003, p. 379-403.

⁴⁹⁷ Texto original: *Mais ici le soupçon s'autorise en quelque sorte d'un élément fourni par l'hypotexte lui-même, c'est le caractère rusé d'Ulysse, qu'Homère décrit (et montre) souvent comme habile à tisser des mensonges. Giono ne fait donc, en un sens, qu'aggraver le trait - si Ulysse est souvent menteur, le récit de ses aventures, que nous ne tenons que de lui (Odyssee, IX-XIII), peut-être lui-même mensonger - puis, l'étendre à l'aède lui-même: si Homère nous rapporte un récit mensonger, le sien propre (le reste de l'Odyssee) pourrait l'être tout autant. Et la "véritable histoire", ce pourrait être, par exemple...* In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

II - A experiência de Jean Giono no *front*: a guerra como um triturador de grãos

É comum ler na fortuna crítica sobre a obra de Jean Giono que o autor evoca a Grande Guerra apenas em 1931, quando *Le Grand Troupeau* [*O Grande Rebanho*] é publicado, romance que opõe dois mundos, o da paz provençal ao do horror das trincheiras, de maneira explícita.⁴⁹⁸ Nele, o mundo rural da paz espera seus homens, e é para lá que eles, quando sobrevivem ao *front*, voltam. *Naissance de l'Odysée* (cuja primeira versão data de 1924 e a primeira publicação de 1930), porém, ainda que não seja um romance farto em imagens de guerra, põe em xeque tal asserção. O texto "Refus d'obéissance", publicado pela Gallimard em *Écrits pacifistes* [*Escritos pacifistas*],⁴⁹⁹ em 1937, é uma evidência do quanto *Naissance...* evoca, porque era inevitável ao autor, a guerra.

Eu não posso esquecer a guerra. Eu bem que gostaria. Passo às vezes dois dias ou três sem pensar nela e, de repente, eu a vejo, eu a sinto, eu a escuto, eu ainda sofro. E tenho medo. Esta noite é o fim de um belo dia de verão em julho. A grama em que piso ficou toda avermelhada. Vamos cortar o trigo. O ar, o céu, a terra ainda estão imóveis e calmos. Vinte anos se passaram. E por vinte anos, apesar da vida, da dor e da felicidade, eu não consegui me limpar da guerra. O horror desses quatro anos ainda está em mim. Eu tenho uma cicatriz. Todos os sobreviventes têm uma cicatriz. (GIONO, 2015, p. 15)⁵⁰⁰

Para Jean Giono, os quatro anos de guerra foram quatro anos de puro horror. Em 1915, ele parte para o *front*. Ao longo da guerra, ele afirma não ter sido nunca ferido, a não ser pelas queimaduras nas pálpebras por gás em Kammel (que, segundo ele em seus *Écrits pacifistes* [*Escritos pacifistas*], renderam-lhe em 1920 uma pensão de quinze francos a cada três meses sob a justificativa "Léger déchet esthétique", GIONO, 2015, p. 16). O episódio, aliás, parece ser lembrado no capítulo "Bataille du Kammel" não publicado em *Le Grand Troupeau* [*O Grande Rebanho*], mas apenas posteriormente, ao

⁴⁹⁸ GIONO, Jean. *Le Grand Troupeau*. Paris: Éditions Gallimard, 1931.

⁴⁹⁹ GIONO, Jean. *Écrits pacifistes: Refus d'obéissance; Précisions; Recherche de la purété*. Paris: Gallimard, 2015.

⁵⁰⁰ Texto original: *Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur. Ce soir est la fin d'un beau jour de juillet. La plaine sous moi est devenue toute rousse. On va couper les blés. L'air, le ciel, la terre sont immobiles et calmes. Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque.*

lado de outros três capítulos excluídos do romance, nos *Écrits Pacifistes*: “[...] Antes de sair, o inglês veste sua máscara. - Gás. Ele aponta para o monte Kimmel, depois ele desenha no céu com seu dedo o caminho por onde vem o gás” (GIONO, 2015, p. 99).⁵⁰¹ Em *Naissance de l’Odyssée*, em que a fadiga e a dor do corpo são aludidas frequentemente ao longo do retorno de Odisseu, destaca-se, exatamente, a alusão às pálpebras, lembradas desde os primeiros parágrafos, quando o Odisseu de Giono, ao salvar-se do naufrágio que o faz aportar na ilha de Circe, “não mandava senão em suas pálpebras e elas estavam abertas sob a desolação do céu” (GIONO, 1938, p. 11).⁵⁰² Único lugar do corpo em que Giono havia sido ferido e cujo ferimento é motivo de sua ironia, o autor não teria eleito as pálpebras para sinalizar, repetidas vezes, o sofrimento do guerreiro a caminho de casa coincidentemente. Em *Le Grand Troupeau*, delas também não se esquecem os ratos: “Eles começavam pelos olhos, com pequenos golpes de garras, lambiam o buraco das pálpebras, depois mordiam o olho, como se mordessem um pequeno ovo, e então o mastigavam lentamente, a boca de lado sorvendo o sumo” (GIONO, 1931, p. 115-116).⁵⁰³

Jean Giono, durante os anos de guerra, combate como soldado de segunda classe, na infantaria. Ao lado de seu capitão, ele é dos poucos sobreviventes da sexta companhia, uma pequena reserva da vigésima sétima divisão. Tendo lutado em Epargnes, Verdun-Vaux, Noyons-Saint-Quentin, Chemin des Dames, Pinon, Chevrillon e Kimmel, o autor, não obstante, afirma: “Eu estou certo de não ter matado ninguém. Eu realizei todos os ataques sem arma, na verdade com uma arma inoperante” (GIONO, 2015, p. 16).⁵⁰⁴ Mesmo afirmando não ter matado ninguém e sabendo não o terem feito muitos de seus companheiros, Giono observa o quanto a morte banalizou-se:

⁵⁰¹ Texto original: *Avant de partir, l’Anglais tape sur le sac à masque. - Gaz. Il montre le Kimmel, puis il dessine dans le ciel avec son doigt le chemin par où viennent les gaz.*

⁵⁰² Texto original: *ne commandait plus qu’à ses paupières et elles étaient ouvertes sur la désolation du ciel.* Todas as citações de *Naissance de l’Odyssée* foram extraídas retiradas de: GIONO, Jean. *Naissance de l’Odyssée*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 1938.

⁵⁰³ Texto original: *Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l’oeil, comme dans un petit oeuf, et ils le mâchaient doucement, la bouche de côté en humant le jus.*

⁵⁰⁴ Texto original: *Je suis sûr de n’avoir tué personne. J’ai fait toutes les attaques sans fusil, ou bien avec un fusil inutilisable.*

A sexta companhia foi completada com novos homens mil e uma vezes. A sexta companhia era um recipiente da vigésima sétima divisão como um tonel de trigo. Quando o tonel ficava vazio de homens, quando enfim não restava mais do que alguns no fundo, como os grãos que se prendem aos sulcos, enchia-se o tonel de novo com novos homens. Por isso, a sexta companhia foi completada com novos homens mil e uma vezes. E mil vezes foi-se esvaziá-la no moedor de trigo. Nós, V. e eu, somos de tudo isso os últimos sobreviventes. Eu adoraria que ele lesse essas linhas. Ele deve fazer como eu à noite: tentar esquecer. Ele deve sentar-se no canto do quintal e deve olhar o rio verde e cheio que corre movimentando-se nos bosques de choupos. Mas, a cada dois ou três dias, deve sofrer como eu sofro, como todos sofrem. E nós sofreremos até o fim. (GIONO, 2015, p. 15-6)⁵⁰⁵

A guerra é inútil para o Giono que retorna dela. Senão para todos, ela é inútil para a grande maioria dos combatentes, “a farinha humana” [*la farine humaine*], nas suas palavras, para aqueles que compõem a massa nos campos de batalha e que são substituídos como o trigo, assim que a receita pede mais. O grão de trigo e seus derivados, como a farinha, são metáforas recorrentes nos escritos de guerra de Giono para dizer a vida humana, Também são recorrentes os verbos que traduzem a ação de preencher, encher o triturador de grãos com o trigo. Em geral, o uso da imagem de um compartimento que é preenchido com grãos de trigo (ou esvaziado para ser, em seguida, preenchido) parece querer sinalizar o quanto a vida humana, na guerra, não tem valor. A guerra é também insistentemente apresentada na forma de um moedor de trigo [*la meule; un boisseau à blé*], que, obviamente, tritura os grãos, extinguindo vidas:

O que me revolta na guerra é sua imbecilidade. [...] Porque ela é estúpida, porque ela é inútil. Inútil para mim. Inútil para o camarada que está comigo na linha de atiradores. Inútil para o camarada que está do lado oposto. Inútil para o camarada que está ao lado do camarada que está do lado oposto da linha de atiradores que avança sobre mim. Inútil para o soldado de infantaria, para o cavaleiro, o artilheiro, o aviador, o soldado, o sargento, o tenente, o capitão, o comandante. Mas atenção! Eu ia dizer para o coronel! Sim, talvez, o coronel,

⁵⁰⁵ Texto original: *La 6ème compagnie a été remplie cent fois et cent fois d'hommes. La 6ème compagnie était un petit récipient de la 27ème division comme un boisseau à blé. Quand le boisseau était vide d'hommes, enfin quand il n'en restait plus que quelques-uns au fond, comme des grains collés dans les rainures, on le remplissait de nouveau avec des hommes frais. On ainsi rempli la 6ème compagnie cent fois et cent fois d'hommes. Et cent fois on est allé la vider sous la meule. Nous sommes de tout ça les derniers vivants, V. et moi. J'aimerais qu'il lise ces lignes. Il doit faire comme moi le soir: essayer d'oublier. Il doit s'asseoir au bord de sa terrasse, et lui, il doit regarder le fleuve vert et gras qui coule en se balançant dans des bosquets de peupliers. Mais, tous les deux ou trois jours, il doit subir comme moi, comme tous. Et nous subirons jusqu'à la fin.*

mas paremos por aqui. Inútil para todos que passam pelo moedor, inútil para a farinha humana. (GIONO, 2015, p.18-19)⁵⁰⁶

Em Giono, o trigo assim simboliza não exatamente a vida, em sua normalidade, ou a vida que se extingue banalmente na guerra, mas o limite entre as duas condições, que, por sua vez, aponta para a fragilidade desse limite mesmo. Em *Le Grand Troupeau*, quando a guerra eclode e os camponeses jovens precisam partir para o *front*, sem conhecer a guerra e sem reconhecerem nela a sua guerra: “- Nós não somos da raça dos guerreiros!” (GIONO, 1931, p. 19),⁵⁰⁷ a véspera da partida cheira curiosamente a trigo: “Sim, muito a trigo” (GIONO, 1931, p. 16).⁵⁰⁸ Por causa da guerra, o cheiro de trigo se pronuncia, os animais se movimentam e os homens partem: “eles haviam sido enviados numa grande manada em direção à morte” (GIONO, 1931, p. 122).⁵⁰⁹

São, de fato, frequentes também, tanto em *Refus d'obéissance*, quanto em *Le Grand Troupeau*, as imagens que Giono descreve apelando aos sentidos: o cheiro dos cadáveres apodrecidos, o cheiro das feridas e do sangue, o cheiro dos mortos que haviam acabado de perecer: “cheiro de pólvora e fogo e, no meio, este xarope ruim, que adocica o fundo do nariz e que é o cheiro dos homens mortos” (GIONO, 2015, p. 55).⁵¹⁰ O autor também apela ao som dos gemidos, das dores, das bombas e ao silêncio. São ainda comuns as descrições das violências da guerra: “através do buraco em seu estômago, ele deixou todas as suas vísceras saltarem à terra: ele estava ali aberto e vazio” (GIONO, 2015, p. 70),⁵¹¹ ou ainda de corpos partidos, crânios esvaziados de sua matéria. Suas descrições das cenas de horror da guerra aproximam-no, assim, de Jean Giraudoux. A

⁵⁰⁶ Texto original: *Ce qui me dégoûte dans la guerre, c'est son imbécillité. [...] Parce que c'est bête, parce que c'est inutile. Inutile pour moi. Inutile pour le camarade qui est avec moi sur la ligne de tirailleurs. Inutile pour le camarade en face. Inutile pour le camarade qui est à côté du camarade en face dans la ligne de tirailleurs qui s'avance vers moi. Inutile pour le fantassin, pour le cavalier, pour l'artilleur, pour l'aviateur, pour le soldat, le sergent, le lieutenant, le capitaine, le commandant. Attention, j'allais dire le colonel! Oui peut-être le colonel, mais arrêtons-nous. Inutile pour tous ceux qui sont sous la meule, pour la farine humaine.*

⁵⁰⁷ Texto original: *- On n'est pourtant pas de la race des batailleurs!*

⁵⁰⁸ Texto original: *Oui, trop le blé.*

⁵⁰⁹ Texto original: *on les avait envoyés en gros troupeau dessus la mort.*

⁵¹⁰ Texto original: *odeur de poudre et de feu et au milieu ce louche sirop qui sucre le fond du nez et qui est l'odeur des hommes morts.*

⁵¹¹ Texto original: *par le trou de son ventre il a lâché toutes ses tripes sur la terre: il est là ouvert et vide.*

relação de cada um com a guerra, não obstante, é distinta. Giraudoux que faz carreira diplomática e encontra na guerra uma oportunidade mesma para o fazer não dissimula a violência e as injustiças da guerra. Para ele, o caráter da guerra tem como um de seus elementos a inevitabilidade. Ela transforma a todos em medíocres, mas ela é inevitável. Ou, por ser inevitável, ela confirma o quanto todos são medíocres. Giono, por sua vez, recusa-a. Ele não pode entendê-la, não pode aceitá-la e não a fará novamente. Sobretudo, Giono enxerga entre os oficiais, os alto-oficiais, sobretudo os que se decidem pela guerra e os que fazem a guerra, um hiato muito grande. “Vocês todos, dos quais eu conheci a amizade, o riso e a alegria, eu não posso esquecer que os mandatários da guerra não viram em vocês mais do que material para a guerra” (GIONO, 2015, p. 29).⁵¹² Em Giraudoux, todos são medíocres e impotentes diante da guerra, que é inevitável. Em Giono, os grandes roubam dos combatentes a juventude, transformam-nos em material, em trigo, que cem e cem vezes deverá ser substituído. E essas vidas, porque alimentadas por valores como o heroísmo, o orgulho, a resistência, a honra, a excelência, partem iludidas para um destino que desconhecem.

Em *Refus d'obéissance* [*Recusa de obediência*], texto de Giono publicado em 1937, o autor rememora sua partida para o *front* em 1915, e reconhece, na partida, sua covardia: a covardia de não ter conseguido dizer *não* à guerra. Ele a identifica, porém, bem mais pronunciada, nos professores, magistrados da República, ministros, que, segundo ele, serviam-se do sangue dos jovens, enganando-os. “Havia também - eu me esquecia deles, mas eles também são muito importantes - os escritores que exaltavam o heroísmo, o egoísmo, o orgulho, a resistência, a honra, a força, a altivez” (GIONO, 2015, p. 18).⁵¹³ Dessa forma, os mais covardes para Giono haviam sido os que exaltaram, sobretudo os escritores, tudo aquilo que, ao longo da história ocidental, contribuía para dar à guerra a imagem de um evento sublime em que o heroísmo, o orgulho, a honra e a valentia faziam valer qualquer esforço e todo sofrimento.

⁵¹² Texto original: *Vous dont j'ai connu l'amitié, le rire et la joie, je ne peux pas oublier que les dirigeants de la guerre ne vous considéraient que comme du matériel.*

⁵¹³ Texto original: *Il y avait aussi - je les oubliais mais ils sont très importants - les écrivains qui exaltaient l'héroïsme, l'égoïsme, la fierté, la dureté, l'honneur, le sport, l'orgueil.* Esta é também a crítica que o veterano alemão da Grande Guerra Erich Maria Remarque igualmente faz em seu *All Quiet on the Western Front* (1929).

II - Sobre o retorno da guerra e o retorno em *Naissance de l'Odysée*

Os caminhos percorridos pelos combatentes depois dos conflitos são tema de Jean Giono em seus escritos de guerra. Após a Batalha de Kemmel, que ocorre de 9 a 25 de abril de 1918, e na qual o autor é ferido em consequências das armas de gás, uma de suas personagens diz: “A estrada está como um rio morto. Ela está sob a podridão de carros perfurados, cavalos e homens. Canhão nas trincheiras, metralhadoras, espingardas” (GIONO, 2015, p. 109).⁵¹⁴ Nestas mesmas rotas da guerra, Giono já enxerga (talvez desde a guerra? ou apenas a partir da memória da guerra?) paisagens do campo confundindo-se com o horror da violência: vacas, frangos, galinhas d'angola, porcos, cavalos, perus, gansos, potros põem-se a caminho confundindo-se com os poucos sobreviventes. “É uma manada inteira de animais correndo agora com os dois homens” (GIONO, 2015, p. 111).⁵¹⁵ A caminhada e suas horas intermináveis, ao menos com o fim da Batalha de Kemmel, ganham a forma da errância. As personagens de *Le Grand Troupeau*, não raro, se confundem sobre a quantidade de horas ou de dias de marcha ou de espera: “- Ainda é hoje ou já é amanhã?” (GIONO, 2015, p. 121),⁵¹⁶ pergunta Olivier, um dos combatentes que vive as histórias de guerra de Giono, num dos capítulos não publicados. O retorno dos sobreviventes em *Le Grand Troupeau* se parece com o retorno do Odisseu de Giono. Um dos combatentes, por exemplo, como ele, atravessa a pé “toda essa longa terra ondulada” (GIONO, 1931, p. 184).⁵¹⁷ Mas entre as vilas e a guerra “há muitas ovelhas mortas pela estrada” (GIONO, 1931, p. 26).⁵¹⁸ Também a caminho de casa, outra das personagens experimenta o retorno enquanto experiência solitária, quando responde a um sargento de passagem: “- Muitos mortos? - Todos...” (GIONO, 1931, p. 242).⁵¹⁹

⁵¹⁴ Texto original: *La route est comme un ruisseau mort. Elle est sous la pourriture de voitures crevées, de chevaux et d'hommes. Des canons dans les fossés, des mitrailleuses, des fusils.*

⁵¹⁵ Texto original: *C'est tout un troupeau de bêtes qui court maintenant avec les deux hommes.*

⁵¹⁶ Texto original: *- On est toujours aujourd'hui ou bien on est déjà demain?*

⁵¹⁷ Texto original: *toute cette longue terre ondulée.*

⁵¹⁸ Texto original: *c'est plein de moutons morts sur la route.*

⁵¹⁹ Texto original: *- Beaucoup de morts? - Tous...*

Em *Naissance...*, o Odisseu de Giono, que erra pelos mares e pelas terras, é um Odisseu sem identidade e sem grandes feitos. O Odisseu de Giono é um camponês amante das mulheres e da natureza, que escolhe não voltar para Ítaca para viver os prazeres do corpo. No enredo, suas memórias da guerra quase inexistem, mas não há dúvida de que ele também tenha ido à guerra e a tenha vencido. Toda a história se constrói iluminada pela guerra, a qual, embora poucas vezes aludida, é descrita de forma confusa e anacrônica, fazendo com que Troia ceda lugar às trincheiras.

Depois do retorno da guerra, a vida não era aquele Campo Elísio vislumbrado em sonhos, à noite, nas trincheiras de guarda. Longe disso! Durante nossa ausência, outros homens tiravam muita vantagem de nossos bens. (GIONO, 1938, p. 17)⁵²⁰

No enredo, essa descrição da vida após a guerra, feita pelo narrador e não por Odisseu, vem acompanhada da notícia, dada por Menelau (que também sofrera o adultério da esposa) de que Penélope traía o Laertíade com Antínoo. O encontro se dá na ilha de Circe (em *Naissance...*, chamada Cythère [Citera]); é lá que a história do retorno, de fato, tem início. A notícia da traição é elemento que faz com que o Odisseu de Giono decida abandonar a vida de prazeres para, enfim, retornar à pátria. Para tanto, ele torna-se um grande mentiroso. Seu primeiro mestre, quem primeiro ensina-lhe a mentir, é Árquias [Archias], o marinheiro e amigo que o acompanha pelas ilhas e pelos mares, o único de seus companheiros a sobreviver à guerra - um pouco como o capitão Vidon, que, ao lado de Giono, havia sido o único a sobreviver da sexta companhia: “Eu e M. V., que era meu capitão, fomos mais ou menos os únicos sobreviventes da primeira 6ª companhia. [...] Nós somos de tudo aquilo os últimos em vida, V. e eu” (GIONO, 2015, p. 15-16).⁵²¹ Árquias [Archias] também era de Ítaca e sabia que “sem a invasão dos mundos fantásticos, sua cabeça teria se preenchido com as mesmas lembranças que tinha Odisseu” (GIONO, 1938, p. 18).⁵²² Em seu retorno, o Odisseu de Giono assemelha-se

⁵²⁰ Texto original: *Depuis le retour de la guerre, la vie n'était pas cet Elysée entrevu en rêve, la nuit, dans les tranchées de garde. Tant s'en faillait! Pendant l'absence, d'autres hommes s'étaient taillé larges parts dans les biens.*

⁵²¹ Texto original: *Avec M. V., qui était mon capitaine, nous sommes à peu près les seuls survivants de la première 6e compagnie. [...] Nous sommes de tout ça les derniers vivants, V. et moi.*

⁵²² Texto original: *sans l'invasion des mondes magiques, sa tête eût été pleine des mêmes souvenirs que celle d'Ulysse.*

com o Odisseu de Homero no sentido de que ele mente para disfarçar sua identidade e para dizer que Odisseu retornará. É o que diz, por exemplo, aos homens que dividem com ele a hospedaria onde, depois de ter partido de Citera [Cythère], passa a noite:

- [...] Eu fiz a guerra da Ásia. Eu conheço Odisseu. Quantas vezes, quando a trombeta soava, eu não o vi perseguir os troianos e depois retornar aos navios por último, coberto de um sangue mais espesso do que piche? É certo que eu também pensei que o mar estufado o havia engolido. Agora, porém, eu digo a vocês: uma vez eu o encontrei na ponte de cordas, não sua sombra, mas sua carne sólida, eu o toquei, eu o toquei como toco esta perna, eu falei com ele, ele está vivo! (GIONO, 1938, p. 45)⁵²³

No caminho do regresso, que liga uma vida de divertimento a Ítaca, Odisseu conhece todos os sofrimentos. Sua pele é machucada pelo sol, a sede devora-lhe, ele perde-se entre as montanhas, seu corpo conhece as feridas, as praias secam, até mesmo o ar geme de dor (GIONO, 1938, p. 56), ele experimenta novamente o medo, a vingança dos deuses e a tristeza. Ao chegar a Ítaca, o Odisseu de *Naissance...* está envelhecido e desgastado. Eumeu, distinto do Eumeu odisseico, sem saber guardar o segredo da chegada de seu mestre, corre a Penélope para lhe contar a novidade. Telêmaco, por sua vez, em nada admira o pai e ressentido de sua covardia para com o rival - Antínoo, o pretendente eleito pela Penélope de Giono -, pois ao propor a Odisseu a morte do amante de sua mãe, Telêmaco escuta do pai recém-chegado: “Sem guerra, sem guerra” (GIONO, 1938, p. 94).⁵²⁴ De volta à casa, Odisseu está, assim, sozinho, não pode contar com ninguém e tampouco sabe enfrentar a realidade.

No caminho, porém, na mesma hospedaria em que dera notícia de que Odisseu regressaria, o Laertiade inventa sua maior mentira. E ela alcança Ítaca muito antes dele mesmo. Sua mentira é o que o protege. Na história inventada, Odisseu porta uma fulgurante espada, tem músculos firmes, perde a conta do número dos inimigos mortos na guerra e dos monstros enfrentados no retorno. Mas a distância entre o Odisseu real e o Odisseu inventado é grande demais. Não é à toa que, ao vê-lo, Penélope espera por uma

⁵²³ Texto original: - [...] *J'ai fait la guerre d'Asie. Je connais Ulysse. Combien de fois, au moment où sonnait la trompette, ne l'ai-je pas vu harceler les dos troyens puis revenir aux vaisseaux le dernier, couvert d'un sang plus épais que la poix? Certes, j'ai cru aussi que la mer étouffeuse l'avait eu. Maintenant, moi je vous dis: je l'ai rencontré naguère au pont des lianes, non pas ombre, mais chair solide, je l'ai touché, touché comme je touche cette jambe, je lui ai parlé, il est vivant!*

⁵²⁴ Texto original: *Pas de bataille, pas de bataille.*

súbita transformação, que não acontece. Definitivamente, não é o herói da canção quem chega. Odisseu retorna da guerra, mas não retorna como o herói anunciado pelos ventos. O Odisseu heroico só existe na mentira, nos cantos inventados. O guerreiro que chega é fraco e covarde, não quer nem mesmo enfrentar seu rival. É verdade que o amante de Penélope morrerá, como morrem todos os pretendentes de Penélope na *Odisseia*. Mas a morte de Antínoo em *Naissance...* se dá por acidente. À maneira de Giono, que diz “estou certo de não ter matado ninguém”, esse Odisseu, de fato, não quer matar ninguém: “sem guerra, sem guerra”.

Como a maior parte das personagens de *Naissance...*, o Odisseu de Jean Giono pertence a uma humanidade média. Ele é capaz de ser egoísta, a ponto de ser odioso, comenta Pierre Citron (1971).⁵²⁵ O Odisseu de Giono abandona Árquias [Archias], o marinheiro que lhe fora tão fiel, o único sobrevivente dentre seus companheiros. Ele distingue-se dos outros apenas pelo que inventa de si. O Odisseu de Giono não tem o físico avantajado, nem é corajoso. Ele tem somente “seu castelo de mentiras”, capaz de descrever um herói que inexistente, de modo que, para Corinne Jouanno (2013),⁵²⁶ o Odisseu de Giono mais refuta o Odisseu de Homero do que o incorpora.

Ao chegar a Ítaca, incapaz de desafiar o homem que lhe roubara a esposa e os bens, o Odisseu de Giono mata o pássaro que lhe havia reconhecido, canalizando na ação, no fraco corpo de uma ave, o ódio pelo rival:

A pega⁵²⁷, que ele havia deixado de acariciar, bicou amorosamente seus dedos. Odisseu retirou a mão como se tivesse tocado fogo. A corvona faria com que fosse reconhecido!

- Ave suja!

Ele então estendeu a mão. Ela deixou-se tomar, piscando os olhos, à espera das carícias.

Ele sentia palpitar aquela pequena bolinha quente, cheia de boas lembranças e de uma fiel afeição, a única que tinha ido em sua direção sem titubear.

Ele tremia quando, do fundo de sua mente, apareceu a imagem de Antínoo,

⁵²⁵ CITRON, Pierre. Notice. In: GIONO, Jean. *Oeuvres romanesques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

⁵²⁶ Texto original: *son édifice de mensonges*. In: JOUANNO, Courinne. *Ulysse: Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*. Paris: Ellipses Édition Marketing S. A., 2013.

⁵²⁷ A pega [*la pie*] é uma ave europeia, da família dos corvídeos, de cauda longa, coloração preta, tendendo ao verde no dorso, com flancos, abdômen e baixo dorso brancos, asas azuis e coberteiras primárias verdes. Cf.: MORVAN, Danièle. *Le Robert*. Paris: Dictionnaire Le Robert & Sejer, 2009. E também: HOUAISS, Antônio & Mauro de Salles Villar. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1 vol. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

uma montanha de força!
Seus dedos se serraram em volta do pescoço da pega.
Ela deu um pequeno suspiro que rapidamente se acabou: bateu um pouco as
asas, lentamente, um pobre velho corpo! Pendurada já sem vida, ele ainda a
segurava desesperadamente. (GIONO, 1938, p. 121-2)⁵²⁸

O episódio é uma irônica transposição do que ocorre com Argos, o fiel cão de Odisseu, que esperou durante vinte anos a chegada de seu dono na *Odisseia*. Antes da partida do Laertiáde para a guerra, Argos fora o cão de belo porte, rápido e forte, de bom faro, não havendo animal no bosque perseguido por ele que dele conseguisse fugir (*Od.*, XVII, v. 312-317). Tal qual a gralha de *Naissance...*, Argos, o fiel cão de Odisseu também dá mostras de reconhecê-lo:

Mas quando se apercebeu que Odisseu estava perto,
começou a abanar a cauda e baixou as orelhas;
só que já não tinha força para se aproximar do dono.
(*Odisseia*, XVII, 301-303, tradução de Frederico Lourenço)

O Odisseu de Homero também o reconhece. Emociona-se e precisa esconder o choro de Eumeu, o porqueiro para quem até então dissimulava a identidade. Argos, pouco depois de rever seu dono, encontra o “negro destino da morte”. Ele morre, porém, não pelas mãos de seu dono, que é quem, na versão de Giono, esmaga o pescoço da pega. É por esse evento, exatamente pela morte do pássaro, que se revela o sentido da recusa do Odisseu de Giono à batalha com Antínoo, seu rival: longe de ser um pacifista, impressão que a resposta ao filho pode suscitar (“Sem guerra, sem guerra”), o Odisseu de *Naissance...* é um covarde. Ele mata a pega pensando em evitar seu reconhecimento. A fiel afeição que lhe dedica a ave não é capaz de livrá-lo do pavor que lhe provoca a imagem de Antínoo. É o medo, portanto, o que o obriga a aniquilar “la seule qui se soit avancée sans faillir vers lui”. Ele enforca o pássaro que lhe acariciava os dedos ao lembrar de seu temor contra o inimigo, deixando evidente não ser a ausência de desejo

⁵²⁸ Texto original: *La pie qu'il ne caressait plus lui becqueta amoureusement les doigts. Il retira sa main comme s'il avait touché du feu: Margotton allait le faire reconnaître! - Sale bête! Il étendit la main. Elle se laissa prendre, clignant les yeux sous les caresses espérées./ Il sentait palpiter cette petite boule tiède, pleine de bon souvenir et de fidèle affection, la seule qui se soit avancée sans faillir vers lui./ Il tremblait quand, précise, devant la caverne de sa tête, apparut l'image d'Antinoüs, une montagne de force! Ses doigts se serrèrent sur le cou de la pie./ Elle eut un petit hoquet vite éteint: elle battit un peu des ailes, doucement, un pauvre vieux corps! Elle pendait déjà inerte qu'il serrait encore éperdument.*

pela batalha o que lhe motiva a dizer “Sem guerra, sem guerra”, mas, justamente, o medo do rival.

A escolha do pássaro pelo autor também não pode ser à toa. Giono compõe a passagem com um pássaro da família dos corvos, a pega [*la pie*], dos quais dá notícia em *Écrits Pacifistes* e em *Le Grand Troupeau*, nas muitas vezes em que se depara com corpos, nas rotas da guerra, com os “olhos comidos pelos pássaros” (GIONO, 2015, p. 20),⁵²⁹ órgãos pelos quais eles têm conhecida preferência. A pega de Ítaca que, esperando o afeto de Odisseu, recebe dele a morte, não é, aliás, mencionada apenas nesta passagem. Quando pela primeira vez o Odisseu de Giono rememora a mentira que inventara na hospedaria e experimenta o medo lancinante da vingança dos deuses, pois “mais ele pensava, mais ele se sentia prisioneiro de sua mentira” (GIONO, 1938, p. 54),⁵³⁰ o que ele vê no horizonte do retorno não é senão *um voo de pegas* - para ele, um agouro nefasto.

Em *Le Grand Troupeau*, o corvo é, definitivamente, algo que desperta o medo dos combatentes. Joseph, uma das personagens que vai à guerra, tenta entender o porquê do pássaro despertar o medo dos homens que vivem na guerra os piores horrores. Um de seus companheiros, ao ver um desses no horizonte grita: “- O corvo!”, enquanto Joseph, fusil à mão, tenta acalmá-lo, ouvindo do amigo que lhe pedia para atirar na ave: “Eu tenho medo” (GIONO, 1931, p. 38).⁵³¹ Ferido, o combatente assustado enxerga no pássaro o signo da morte. Joseph encoraja-o, promete-lhe proteção, mas o medo é maior, já que quem foi à guerra sabe que:

Quando a luz da aurora estava ainda se desfazendo, os corvos chegavam a largos golpes de asas tranquilas. [...] Os corvos comiam o pão e ao mesmo tempo o recolhiam com duas garras saltando de uma pata para a outra. Depois, eles chegavam até a empurrar da cabeça o capacete do morto. Eram mortos frescos, às vezes ainda quentes, apenas um pouco pálidos. [...] Ali estava, bem doce e fresco, o sangue vermelho ainda fazia uma pequena bolha. Eles se punham a bicar para arrancar a pele, depois eles comiam seriamente, gritando de tempos em tempos para chamar as fêmeas. (GIONO, 1931, p. 116-7)⁵³²

⁵²⁹ Texto original: *aux yeux mangés par les oiseaux*.

⁵³⁰ Texto original: *plus il réfléchissait, plus il se sentait prisonnier de son mensonge*.

⁵³¹ Texto original: - *Le corbeau! J'ai peur*.

⁵³² Texto original: *Quand l'aube n'était pas encore bien débarrassée, les corbeaux arrivaient à larges coups d'ailes tranquilles. [...] Les corbeaux mangeaient du pain et en même temps ils le vendangeaient de*

Joseph, esse mesmo combatente de Giono em *Le Grand Troupeau*, além de ser quem se interroga sobre os corvos, é ainda aquele que se vale da invenção para fazer outro de seus companheiros se esquecer da dor. Ele faz o amigo ferido, com medo da pega, imaginar um domingo em que se ouve música, as mulheres são belas, e os dois põem-se na estrada, a caminho do baile da vila vizinha. Jules, o amigo entre a vida e a morte, conhece seu amigo e conhece a mentira. “- Não, diz Jules, não. Eu sei, mentiroso! Conte devagar” (GIONO, 1931, p. 59).⁵³³ Mas ela é ali o melhor remédio.

III - As mentiras odisseicas e a mentira em *Naissance de l'Odysée*

Em *Naissance...*, a estratégia para o retorno de Odisseu é exatamente a mentira. Na *Odisseia*, Odisseu utiliza-se da mentira como estratégia para obter seu retorno, de forma a não comprometer seu anonimato quando precisa apresentar-se às personagens decisivas para seu regresso. Odisseu recria histórias e biografias diversas para servir-se delas e é habilíssimo em dar a essas mentiras a aparência de verdades, como sintetiza Penélope: “Deste modo assemelhava Odisseu muitas mentiras a verdades” (*Od.*, XIX, 203). Ademais, não apenas na *Odisseia*, mas em diferentes textos, desde a Antiguidade, Odisseu é descrito como um homem astuto, sagaz, dotado de uma forma de inteligência específica, nomeada *métis*. É certo que sua habilidade com as palavras nem sempre têm o mesmo aspecto ao longo da tradição, sendo às vezes julgada de forma positiva, às vezes negativa. Mesmo o termo grego *métis*, que é, frequentemente, usado para descrever a habilidade do herói e que o permite criar e tirar proveito de suas histórias mentirosas, é ambíguo. A *métis* é um tipo de inteligência, um modo de conhecer. Ela implica um conjunto complexo, mas coerente, de atitudes e comportamentos mentais que combinam

leurs griffes en sautant d'une patte sur l'autre. De là ils s'en venaient jusqu'à pousser de la tête le casque du mort. C'étaient des morts frais, des fois tièdes et juste un peu blêmes. [...] C'était là tendre et tout frais, le sang rouge y faisait encore la petite boule. Ils se mettaient à becqueter là, tout de suite, à arracher cette peau, puis ils mangeaient gravement en criant de temps en temps pour appeler les femelles.

⁵³³ Texto original: - Non, dit Jules, non. Je sais, menteur! Parle doucement.

talento, sagacidade, clarividência, fineza de espírito, capacidade de simulação, desenvoltura, atenção vigilante, senso de oportunidade, a partir de uma vasta experiência. A *métis* se aplica a realidades fugazes, em movimento, desconcertantes e incertas, que não se prestam ao cálculo exato nem ao raciocínio rigoroso, mas só podem ser dobradas com um algo mais (DETIENNE; VERNANT, 1974).⁵³⁴

No diálogo *Hípias Menor*, Platão se pergunta sobre as mentiras de Odisseu. Sócrates entende ser o mentiroso alguém capaz [δυνατός], inteligente [φρόνιμος], sábio [ἐπιστήμων] e habilidoso [σοφός] (*Hípias Menor*, 365e-366a). O homem que mente, ao menos no caso dos heróis que mentem, é o homem que tanto sabe mentir quanto sabe expor a verdade, mas escolhe a mentira como opção mais conveniente a seu propósito imeditato. Assim, Odisseu, nas situações em que mente, pode dizer a verdade, pois conhece a verdade, mas escolhe mentir.

Muito antes de Platão, a *Odisseia* elabora uma reflexão própria sobre a relação entre a verdade, a mentira e a narrativa. O poeta, ao narrar as mentiras de Odisseu, acaba por tornar ambígua também aquelas que seriam as histórias verdadeiras de Odisseu (BOUVIER, 2013).⁵³⁵ No canto XIII, Atena, uma deusa que sabe mentir e que mente efetivamente para obter o que quer, elogia a habilidade de mentir de Odisseu. Ele, para a deusa, é o melhor [ἄριστος] em mentiras [ἀπατάων] (*Od.* XIII, 291-300). Ela sabe que é essa a habilidade que o faz sobreviver a um mundo de armadilhas e perigos - e ainda que o termo mentira (ψεῦδος) não seja diretamente mencionado na passagem, é evidente que a deusa elogia o discurso de Odisseu por se tratar de um discurso mentiroso.

Não está em questão, para a *Odisseia*, portanto, se a mentira é justa ou não, com o que está preocupado séculos depois Hípias. No debate de Platão, existe, é claro, uma distância entre os julgamentos: Hípias está interessado em pensar a mentira no plano moral, ao passo que Sócrates quer pensá-la no sentido epistemológico. O poeta, por sua vez, faz lembrar que tanto entre os homens como entre os deuses há os que são os melhores mentirosos e os que são “menos bons” em mentir. O elogio da mentira é, sem

⁵³⁴ DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La « métis » des grecs*, Paris: Flammarion, 1974.

⁵³⁵ BOUVIER, David. L'Odyssée : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité.. ; *Pallas* [En ligne], 91 | 2013, mis en ligne le 02 décembre 2013. Disponível em: <http://pallas.revues.org/337> Acesso em: 26 de fevereiro, 2014.

dúvida, um dos grandes temas da poética odisseica. Sua concepção é fundamental para aquela que se tornará a concepção da mentira no universo grego, pois, nesse universo, a verdade [ἀλήθεια] não se opõe necessariamente à mentira, mas ao esquecimento [λήθη] (DETIENNE, 2006).⁵³⁶

Na épica, Odisseu é aquele que sabe falar mentiras e verdades (*Od.*, XIX, 203; XIII, 294-5). Sua caracterização corre a tradição, tornando-o símbolo daquele que sabe mentir. Ele mesmo diz a Alcínoo ser famoso por seus dolos (*Od.*, IX, 19-20). Mas, na Esquéria, as histórias que Odisseu conta (e que, por isso, são comparáveis às histórias que o Odisseu de Giono conta também, embora ele não as conte para os feácios), ainda que adequadas a seu público, não são sinalizadas pelo poeta enquanto mentiras, ao contrário do que ocorre em Ítaca, com relação às histórias de Creta (PARRY, 1994).⁵³⁷ O poema, assim, associa as mentiras de Odisseu à necessidade, mas dá mostras de modulá-las enquanto mentiras maiores ou menores, indicando as maiores enquanto mentiras de fato. Odisseu, dessa forma, mente declaradamente quando deve mentir: para salvar sua própria pele (por exemplo, quando mente a Polifemo) e para assegurar seu retorno e vingar os pretendentes de Penélope (ao contar as mentiras de Creta).

Com relação ao que conta de si, suas aventuras pelos mares em seus dez anos de retorno, a julgar pelo elogio que recebe de Alcínoo, a não ser que seja uma ironia, e pela reação da audiência feácia, o poeta não sinaliza ao auditor ou ao leitor tratar-se de mentiras. Alcínoo elogia o contador de histórias que dá forma às palavras [σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων] e que não poderia ser confundido com um mistificador [ἡπεροπῆα], um fraudador [ἐπίκλοπος] ou um fabricante de mentiras [ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας].

"Odisseu, não julgamos ao contemplar-te que sejas mentiroso
ou tecelão de falsidades, como aqueles que a terra negra
cria em grandes números, espalhados por toda a parte,
inventando mentiras de coisas que nunca ninguém viu.
Tens formosura de palavras e um entendimento excelente.
Contaste a história com a perícia de um aedo,
os tristes sofrimentos dos Argivos e os teus."
(*Odisseia*, XI, 363-369)

⁵³⁶ DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Librairie Générale Française, 2006.

⁵³⁷ PARRY, Hugh. The Apologos of Odysseus: Lies, All Lies? In: *Phoenix*, Vol. 48, No. 1 (Spring, 1994), p. 1-20.

Não obstante, apesar do elogio de Alcínoo, seria preciso reconhecer que, no espaço ficcional que é a corte dos feácios, Odisseu, ainda que pareça falar a verdade, mente em alguns pontos. Diante das perguntas de Areta, rainha dos feácios, Odisseu, com efeito, diz a verdade, mas diz como se não fosse ele próprio, uma vez que esconde sua verdadeira origem. – desse modo, gerando um ψεῦδος. Suas histórias revelam-no, portanto, mesmo quando sua intenção é a de narrar histórias verdadeiras, capaz de narrar misturando mentiras [ψεῦδεα] à verdade:

"Seria difícil, ó rainha, narrar os males de modo contínuo,
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 artilosa 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;
[...]
Aí fiquei durante sete anos, e sempre umedecia
com lágrimas as vestes imortais que me dera Calipso.
Mas quando, volvido o seu cruso, chegou o oitavo ano,
foi então que ela me ordenou e incitou a partir,
ou por ordem de Zeus, ou porque assim ela pensara.
Mandou-me embora numa jangada bem atada, e deu-me
muitas coisas: pão, vinho doce, e vestes imortais.
Fez soprar um vento favorável, suave e sem perigo.
Durante dezessete dias naveguei sobre o mar;
no décimo oitavo dia apareceram as montanhas sombrias
de vossa terra: alegrou-se à sua vista o coração deste homem
malfadado: pois na verdade eu estava prestes a sofrer algo
de terrível que contra mim mandara Posêidon, Sacudidor de Terra"
(*Odisseia*, VII, v. 241- 271)

A resposta de Odisseu a Areta contém uma grande parte de verdade. Ele ensaia regressar a sua identidade, contudo, ficcionaliza a viagem autêntica, porque, sem revelar sua pátria, portando-se como se fosse filho de ninguém, ele deixa vazio esse "lugar do sujeito que daria sentido a toda a narrativa" (BRANDÃO, 2005, p. 150)⁵³⁸. Odisseu diz a Areta o lugar de sua procedência, Ogígia, o que significa que diz à rainha dos feácios de onde partira, mas não diz qual é sua pátria, Ítaca, o que seria, por sua vez, um índice de sua verdadeira identidade. À pergunta “quem és, donde entre os homens?” [τίς πόθεν εἰς

538 BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ἀνδρῶν;], Odisseu responde apenas em parte, ao informar ter chegado de Ogígia. Ele, assim, deixa a resposta um pouco oculta, através dessa escolha que constitui ψεῦδος. Na Esquéria, portanto, Odisseu narra a verdade de suas aventuras, mas ele faz com que sua narrativa, apesar disso, cubra-se com o véu de um ψεῦδος, uma vez que oculta sua identidade, negando-se, parcialmente, a responder à pergunta que lhe fora feita e deturpando, em parte, aquela que seria a resposta mais verdadeira. Odisseu responde às questões de Areta sem respondê-las totalmente, “porque, embora na maior parte tenha sido verdadeiro, numa coisa, a principal, esquivou-se: em dizer quem era e de onde entre os homens provinha” (BRANDÃO, 2005, p.148). Mesmo que contenha uma boa dose de verdade, já que Odisseu relata as experiências autênticas vividas aos feácios, sua narrativa passa-se como se desse conta da viagem de um apátrida, o que a torna, de alguma forma, por isso mesmo, mentirosa também.

A despeito de terem elementos de mentira, contudo, as histórias de Odisseu narradas em primeira pessoa para os feácios, parecem sinalizadas pelo poeta como histórias verdadeiras. Mas, considerando o caráter e a habilidade do Laertiáde para dizer muitas mentiras semelhantes a verdades, seria possível também imaginar que tais histórias poderiam não passar de mentiras que, diferentemente das histórias de Creta, não seriam desmentidas. Na *Odisseia*, enfim, não há dúvida quanto ao hábito e à excelência de Odisseu em mentir, embora seja possível questionar se Odisseu mentiria todas as vezes em que conta suas histórias ou apenas em algumas delas, quando o poeta anuncia-o mentindo de fato.

Em *Naissance...*, ao contrário, a ambiguidade da personagem cede à resolução. Odisseu, assim que decide retornar à pátria, tem sua grande história anunciada pelo narrador como sua grande mentira e a reconhece como mentira a cada vez que a encontra, o que é dito tanto pelo narrador, quanto por Odisseu, ele mesmo. O eixo mesmo do romance de Giono é o caminho de uma história inventada, criada por Odisseu para justificar a demora de seu retorno a Ítaca depois do fim da guerra. Em *Naissance...*, enfim, não há dúvida: a grande história de Odisseu é feita apenas de mentiras. Jean Giono escolhe, portanto, recriar sua *Odisseia*, refutando a ambiguidade de Odisseu com relação à verdade e à mentira, no exercício de sua habilidade para misturar uma à outra, dando a forma de verdade às mentiras. Em outras palavras, a opção de Giono é não pelo caráter

ambíguo das histórias de Odisseu, mas por seu caráter falso. Não à toa, o termo *mensonge* (mentira) aparece cerca de quinze vezes em *Naissance...*, insistentemente associado a Odisseu (GOSSET, 2002).⁵³⁹

Como o Odisseu de Homero, o Odisseu de Giono inventa mentiras em que ele dissimula sua identidade ou, ainda melhor, ele inventa mentiras para dissimular sua identidade. O herói de Giono, todavia, não o faz para se proteger e para garantir seu retorno em busca de descobrir se seu anfitrião é confiável, como o Odisseu de Homero o faz. O herói de Giono o faz pelo gosto de seduzir, pelo prazer de inventar, afinal, a história que inventa de si e que o precede em Ítaca, pelo que a narrativa apresenta, não dá mostras de ser nem de aspirar a ser parte de um artil (CYRILLE, 2008).⁵⁴⁰

Quando o Odisseu de Giono diz, porque irritado com a história mil vezes repetida de que Penélope lhe traía, sem revelar sua própria identidade, saber que Odisseu está vivo, ele primeiramente enfrenta a todos, deixando-os, logo em seguida, curiosos, até que, convidado pelo violeiro, ele narra as histórias inventadas. A grande habilidade de Jean Giono no episódio, conforme Courinne Jouanno (2013), é não denunciar ou evidenciar a narrativa de seu Odisseu, afinal, em *Naissance...*, as mentiras do protagonista não são mais do que um branco narrativo. O texto informa o leitor que Odisseu inventa uma grande história sobre si, mas apenas as personagens conhecem seu enredo; o leitor, não.

- Odisseu está ainda vivo e eis o que ele me contou nas margens do Eurotas...
Ele tossiu para limpar a garganta.
Por um momento as preocupações dos pássaros ressoaram entre as árvores.
Para além da floresta, o céu se enchia de uma areia de prata que estufava as estrelas. Enfim, uma lâmina ofuscante ultrapassou a redondeza negra da terra: as ondas suaves da noite começaram a borbulhar contra o arco da lua.
A voz de Odisseu ecoou por muito tempo entre os muros. (GIONO, 1938, p. 50)⁵⁴¹

⁵³⁹ GOSSET, Olivier. *Le mythe d'Ulysse dans le roman moderne: étude comparée de Ulysses de James Joyce, de Naissance de l'Odyssee de Jean Giono et de Strändernas svall d'Eyvind Johnson*. Thèse présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

⁵⁴⁰ CYRILLE, François. *Récrire l'Odyssee au XXe siècle: Mensonge et création littéraire dans Naissance de l'Odyssee de Jean Giono et Strändernas svall d'Eyvind Johnson*. 2008. Disponível em: <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RLC_326_0151>. Acesso em 12 de agosto de 2015.

⁵⁴¹ Texto original: - *Lui est toujours vivant, et voici ce qu'il me dit dans les caniers de l'Eurotas.../ Il toussa pour s'éclaircir la gorge. / Depuis un moment des inquiétudes d'oiseaux pépiaient au sein des arbres. Au-delà de la forêt, le ciel se poudrait d'un sable d'argent qui étouffait les étoiles. Enfin, un soc éblouissant*

No evento em que o Odisseu de Giono inventa sua grande história, ninguém o convida a se apresentar, não há o menor indício de que ele precisasse revelar sua identidade, ainda menos como pré-requisito para que seu retorno pudesse se cumprir. Mas sua voz explode, sai de sua boca como se fosse dona de sua própria vontade, parecendo ter mais poderes sobre si do que ele mesmo sobre ela. Jean Onimus (1974) chama atenção para uma variante do texto em que o caráter mentiroso de Odisseu é, de certa forma, explicado por ele mesmo como o resultado de uma pulsão incontrolável⁵⁴². Nessa variante, Giono teria feito seu Odisseu dizer: “É mais forte do que eu, eu começo por dizer a verdade, mas depois minha língua se enrola e eu me percebo em plena mentira sem saber como” (GIONO, 1971, p. 887).⁵⁴³ O recurso à mentira, evidenciado pela citação, mostra-se muito diferente em *Naissance de l’Odyssée* se comparado à *Odisseia*. Como a voz que explode boca a fora, a mentira do Odisseu de Giono é mais forte que ele mesmo. Na *Odisseia*, a mentira de Odisseu é parte da sua força; ela compõe e comprova sua *métis*. É por dominar bem o que deve ser dito e o que não deve que o Odisseu de Homero é o herói mais astuto.

Ao inventar, diante do violeiro cego, um testemunho sobre si (Odisseu estaria vivo, teria sobrevivido a muitas aventuras como herói e estaria a caminho de casa), o Laertiade apresenta o eixo do romance: a mentira do retorno de Odisseu. De fato, a história do retorno do Odisseu de Giono centra-se não propriamente no retorno de Odisseu, mas na mentira de seu retorno. É verdade que, ao contar sua grande mentira, ele estava já a caminho de casa, mas Odisseu não é o mesmo daquele descrito pela mentira. Suas mentiras fazem surgir “uma nuvem de imagens novas” (GIONO, 1938, p. 53)⁵⁴⁴ e, por isso, a partir daí, elas vão se espalhar velozmente pelos quatro cantos, adiantando-se a ele não apenas em Ítaca. Sua mentira torna-se conhecida por violeiros da região, espécies

dépassa la rondeur noire de la terre: l’onde molle de la nuit se mit à bouillonner contre l’étrave de la lune./ La voix d’Ulysse sonna longtemps contre les murs.

⁵⁴² ONIMUS, Jean. Giono et le mensonge créateur: à propos de la *Naissance de l’Odyssée*. In: GIONO, Jean : *de Naissance de l’Odyssée au Contadour*. Alan J. Clayton (dir.). *La revue des lettres modernes*, 1974 (1), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1974, p. 23-46.

⁵⁴³ Texto original: *C’est plus fort que moi, je commence par dire la vérité, puis ma langue fourche et je me trouve en plein mensonge sans savoir comment.*

⁵⁴⁴ Texto original: *une nuée d’images neuves.*

de bardos, e alastra-se agilmente. A mentira de Odisseu tem, é claro, a força que faz com que a ficção e a mentira possam escapar da realidade, transfigurando-a, dando a ela um novo aspecto. Mas sua força parece extrapolar os limites, saindo totalmente fora do controle de seu criador.

Sua mentira se virava contra ele. Já não era uma única árvore na planície aberta, ao longe, mas um bosque de loureiros musicais, um bosque sagrado, uma enorme floresta, espessa, escura, viva, emaranhada de cipós e longos capins. Odisseu sentia subindo em torno dele o abraço dessa folhagem hostil. Ele soltou um suspiro profundo. O aedo, lisonjeado com a emoção, encheu-se de orgulho. (GIONO, 1938, p. 72)⁵⁴⁵

Quando, por exemplo, um comerciante chega a Ítaca em busca de Odisseu, ele o faz, naquele momento, não porque Odisseu se anunciara, mas porque a notícia de seu retorno já havia se espalhado.

- Dona Penélope! Eu vim, eu repito, para ver Odisseu, eu esperava já encontrá-lo aqui. Se ele não está aqui, não leva muito tempo para chegar. A senhora pode preparar a cama. (GIONO, 1938, p. 128-9)⁵⁴⁶

O Odisseu de Giono é, além de ser herói apenas em sua mentira, repleto de medo. Em seu caminho de volta, ao reconhecer suas ideias nas músicas que ouve sendo cantadas por violeiros, ele se acovarda. Atormentado, o Odisseu de Giono reconhece no canto dos músicos (*lauriers musiciens*), propagadores das boas novas, a vingança dos deuses.

Ele teve um pequeno tremor: a presença de sua mentira o assustou. Ela havia sido criada no passado como uma árvore sobre o solo raso; ele não podia fazer com que fosse diferente!

- E suas andanças o levaram, dizia o cantor.

"a um refúgio cercado de madeira

"retumbantes dos berros dos animais,

"e no tronco da árvore

"ele amarrou a nau dançante.

Uma estranha sensação endureceu sua glote; ele forçava inutilmente por engolir a saliva. (GIONO, 1938, p. 71)⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Texto original: *Son mensonge se dressait devant lui. Ce n'était plus l'arbre isolé sur la plaine rase, loin en arrière, mais un bosquet de lauriers musiciens, un bois sacré, une immense forêt, épaisse, noire, vivante, enchevêtrée de lianes et du tortillement des longues herbes. Ulysse sentait monter autour de lui l'étreinte de ces grandes frondaisons hostiles. Il poussa un profond soupir. L'aède, flatté de cette émotion se rengorgea comme un pigeon.*

⁵⁴⁶ Texto original: *- Dame Pénélope! Je suis venu, je vous répète, pour voir Ulysse, je croyais le trouver ici déjà. S'il n'y est pas, il ne tardera guère. Vous pouvez préparer le lit.*

Na *Odisseia*, por mais ambígua que seja a reação de Odisseu ao ouvir o canto do aedo féacio Demódoco (*Od.*, VIII), em que ele mesmo figura como personagem, já que a emoção não é qualificada claramente enquanto emoção de regozijo ou de dor, não há, por parte do poeta, nenhuma sugestão de que a reação seja de medo - tal como será a reação do Odisseu de Giono. É verdade que a emoção em decorrência do canto do aedo na *Odisseia*, é experimentada por outras personagens, podendo, ao menos num dos casos se relacionar com o medo. Fêmio, o aedo da corte de Ítaca, como lhe era conveniente, porque respondia aos desejos dos pretendentes, canta o desastre que teria acometido a tripulação de Odisseu no retorno de Troia, sugerindo a morte de seu líder. Ouvindo-o Penélope, também ela amedrontada, não apenas chora como lhe ordena a interromper o canto, pois aquele que seria o infeliz destino de Odisseu está, obviamente, associado à infelicidade do seu:

"Fêmio, conheces muitos outros temas que encantam os homens,
façanhas de homens e deuses, como as celebram os aedos.
Uma delas canta agora, enquanto estás aí sentado; e que eles
em silêncio bebam o seu vinho. Mas cessa já esse canto tão triste,
que sempre no meu peito o coração me despedaça,
visto que em mim está entranhada uma dor inesquecível.
Pois vem-me sempre à memória a saudade daquele rosto,
do marido a quem toda a Hélade e Argos celebram."
(*Odisseia*, I, 337-344)

É certo que a emoção de Penélope é bem mais evidente, porque ela não a esconde, e bem menos ambígua, porque o poeta escolhe qualificá-la, do que a de Odisseu, embora também exista um elemento de ambiguidade em sua fala, já que, enquanto o aedo de Ítaca canta a morte de Odisseu, Penélope, ao falar da *dor inesquecível* [πένθος ἄλαστον], parece não dar como certa sua morte. Sendo ainda um morto incerto, Odisseu não poderia ser chorado plenamente e somente chorando-o é que Penélope poderia dissolver sua dor, transformando-a em dor esquecida. Embora, por outro lado, ao se referir a Odisseu como

⁵⁴⁷ Texto original: *Il eut un petit frisson: la présence de son mensonge l'effrayait. Il était dressé dans le temps passé comme un arbre sur la pleine rase; il ne pouvait pas faire qu'il ne soit pas! - et ses errances l'emmenèrent, disait le chanteur./ "dans un havre cerclé de bois/ "retentissants du cri des bêtes,/ "et, contre un piquet de platane/ "il lia la dansante nef./ Un malaise étrange durcissait sa glotte; il forçait vainement pour avaler da salive.*

“aquele rosto” [τοῖην κεφαλὴν], no lugar de seu nome, ela sinalize, sim, sua morte (DE JONG, 2001).⁵⁴⁸

Odisseu, na Esquéria, não poderia, como convidado, fazer tal como faz Penélope em sua casa: interromper o canto do aedo em função de sua emoção. Ainda assim, o que faz o Laertíade é o oposto do que faz sua esposa. Já tendo se comovido ao ouvir o primeiro canto de Demódoco, Odisseu opta por renovar a emoção, ouvindo dele outro evento de sua vida, e assim o faz por sua própria vontade. A inspiração de Demódoco oferece a Odisseu uma forma de contemplar seus últimos vinte anos de vida, em que dez anos de guerra somam-se a dez anos de errância (HALLIWELL, 2009)⁵⁴⁹ e, talvez por isso, ele tenha buscado justamente ouvir novos versos capazes de perturbarem-no, fazendo-o conhecer ali a sensação de ser, ao mesmo tempo, objeto e testemunha, como propõe François Hartog (1999),⁵⁵⁰ bem como a de ser, ao mesmo tempo, herói e sobrevivente. No Canto VIII da *Odisseia*, assim, pela primeira vez, Odisseu experimenta sua fama de herói - o que até então seria impossível, uma vez que a composição do herói exigiria, em princípio, sua morte (VERNANT, 1989).⁵⁵¹ Quer dizer, é por ser o herói do retorno, que Odisseu, sobrevivente à guerra, pode observar sua fama sendo admirada pelos outros, por aqueles que não são heróis, e, nesse sentido, confirmar sua força e, de alguma forma, sua imortalidade.

Odisseu experimenta, com a primeira canção de Demódoco, aquela em que o aedo canta a contenda entre o Laertíade e Aquiles (*Od.*, VIII, v. 73-82), ouvir sua história e sua fama, reconhecendo-se no narrado. Antes da execução da terceira canção do aedo, o poeta sugere, através da escolha mesma que faz Odisseu, que ele, de alguma forma, havia gostado da experiência de ouvir sua história e sua fama, já que pede ao aedo para narrar, novamente, outro episódio de sua vida:

⁵⁴⁸ DE JONG, Irene J. F. de; Homero. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001.

⁵⁴⁹ HALLIWELL, Stephen. Odysseus's request and the need for song. *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 3 no 5, 2009, p 1-14.

⁵⁵⁰ HARTOG, François. *L'histoire d'Homère à Augustin: préfaces des historiens et textes sur l'histoire*. Paris: Seuil, 1999. Ver também: REECE, Steve. *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.. GOLDHILL, Simon. *The poet's voice: essays on poetics and greek literature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991.

⁵⁵¹ VERNANT, Jean-Pierre. La belle mort et le cadavre outragé. In: VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

"Demódoco, a ti louvo eu mais que a qualquer outro homem,
quer tenha sido a Musa a ensinar-te, quer o próprio Apolo.
É com grande propósito que cantas o destino dos Aqueus -
tudo o que os Aqueus fizeram, sofreram e padeceram -
como se lá tivesses estado ou o relato ouvido de outrem.
Mas muda agora de tema e canta-nos a formosura do cavalo
de madeira, que Epeu fabricou com a ajuda de Atena:
o cavalo que o divino Odisseu levou para a acrópole pelo dolo,
depois de o ter enchido com os homens que saquearam Ílio.
Se estas coisas me contares na medida certa,
darei a todos os homens que na sua benevolência
o deus te concedeu a dádiva do canto inspirado."
(*Odisseia*, VIII, 487-498)

É Odisseu, não o aedo, nem Alcínoo, quem escolhe o tema do cavalo de Troia: “muda agora de tema e canta-nos a formosura do cavalo de madeira”. É Odisseu, portanto, quem quer novamente experimentar sua vida transfigurada em canção, “com grande propósito” [κατὰ κόσμον] (v.489) e “na medida certa” [κατὰ μοῖραν] (v.496), numa posição em que ele partilha, como partilhara ao ouvir a primeira canção de Demódoco, a função tanto de personagem quanto de testemunha, tanto de tema quanto de audiência.

Se Odisseu acha o primeiro canto de Demódoco tão emocionalmente arrasador e solicita o terceiro canto, escolhendo expôr-se uma segunda vez às turbulentas memórias de guerra, pode ser que, já o tendo experimentado, sinta a necessidade de algo que apenas o canto acessa, distinto daquilo que suas memórias narradas em primeira pessoa podem lhe dar. Odisseu parece considerar o canto como um recurso para transformar o terrível fardo de sua história de vida num objeto de expressivo poder (HALLIWELL, 2009). É nesse sentido que o novo herói, este que sobrevive à guerra, não poderia, em nenhuma hipótese, temer sua fama. Ele se emociona, reconhecendo-se como herói multissofredor, porque reconhece como verdade o que ouve: verdade porque os cantos de Demódoco tratam de passagens de sua vida e verdade porque essas passagens não haviam morrido no esquecimento. É o Odisseu de Giono quem sente medo, muito medo. Ao ouvir suas aventuras, suas palavras, suas ideias, a essência mesma de sua mentira cantada por outros, “uma onda de medo o toma” (GIONO, 1938, p. 72).⁵⁵²

⁵⁵² Texto original: *une onde de peur l'envahit*.

III.I - Um Odisseu provençal e um Giono regionalista

Em *Naissance de l'Odysée*, a mentira, a despeito de sua marca odisseica, segundo François Cyrille (2008), quer ter um caráter mediterrânico, uma marca também provençal. De fato, em prefácio à edição original do romance (GIONO, 1971), Jean Giono sublinha a semelhança entre a Grécia de Odisseu e a sua Provença, onde a mentira, promovendo uma espécie de libertação, permitia dominar a vida, a ponto de transformá-la (ONIMUS, 1974). O recurso à mentira seria empregado para demonstrar uma característica da gente provençal, que não mentia por astúcia, mas por gosto (CYRILLE, 2008). A Provença e seu povo permitiriam, então, observar uma relação com a mentira que atravessaria o tempo. Por isso, Giono diz que *Naissance de l'Odysée* [*Nascimento da Odisseia*] deveria ter-se chamado *Présence de la Méditerranée* [*Presença do Mediterrâneo*]. Uma continuidade assim, para o autor, ligaria seu Odisseu ao Odisseu de Homero, as aventuras de seu Odisseu às aventuras do Odisseu de Homero; essa continuidade, porém, não teria impedido que o Odisseu de Giono replicasse a *métis* odisseica modificando-a. Por um lado, o herói de Giono é a expressão da permanência de um tipo mediterrânico, cuja origem remete ao Odisseu de Homero, e, por outro, ele é a atualização desse tipo, no qual desenvolve-se uma espécie de aspecto negativo da *métis* odisseica de modo a reconfigurar o velho herói, dando também a ele um aspecto negativo, de mentiroso covarde.

Enquanto em *Elpénor*, Giraudoux quis desconstruir o herói, escolhendo precisamente um anti-herói para lhe roubar a cena, Giono vai, segundo Duroisin (2005),⁵⁵³ desmitificar a narrativa e todos os que participam das invenções que a estruturam: o poeta, os aedos e, claro, Odisseu, de forma a proclamar a superioridade da história sobre seu conteúdo, a superioridade da imaginação sobre o real, da mentira sobre a verdade e do mentiroso sobre qualquer outro. A mentira de Giono em *Naissance...* é, definitivamente, de uma qualidade diferente da mentira de Giraudoux em *Elpénor*.

⁵⁵³ DUROISIN, Pierre. Les petites Odyssees de Jean Giraudoux: Elpénor, et de Jean Giono: Naissance de l'Odysée. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2005. p. 172-210.

Com o autor de Elpénor, tem-se o sentimento de que a metáfora, o pastiche, a paródia, enfim, o palimpsesto permitem descobrir uma verdade por trás da imagem, enquanto em Giono, o falso distingue-se tão desconfortavelmente do verdadeiro que não se sabe mais se a imagem é o reflexo de uma verdade ou de outra mentira. (DUROISIN, 2005, p. 193)⁵⁵⁴

Pierre Citron (1990), na biografia que escreve de Jean Giono, conta ter perguntado ao amigo se o germe de sua narrativa em *Naissance...* não estaria no Canto XIV da *Odisseia*, em que Eumeu, o fiel porqueiro, escuta do estrangeiro a notícia de que Odisseu retornaria.⁵⁵⁵ Eumeu, como os interlocutores de Odisseu em *Naissance...* que dividiam com o protagonista o teto da mesma hospedaria, não acredita no regresso de Odisseu. O porqueiro da *Odisseia* sabia que o fim de Odisseu não havia sido em Troia. Morto lá, ele teria recebido as honras fúnebres, seria-lhe erguido um túmulo e seu nome teria alcançando enorme glória. Para Eumeu, seu mestre teria morrido nos mares, arrebatado pelos ventos e tempestades no momento do regresso (*Od.*, XIV, 361-371), restando por isso sem fama.

"Amigo, visto que tudo enjeitas, nem queres afirmar
que ele regressará, o teu coração permanece incrédulo.
Mas eu dir-te-ei, não de qualquer maneira, mas jurando,
que regressará Odisseu; e que eu receba a recompensa
da boa notícia, quando ele chegar e regressar para a casa."
(*Odisseia*, XIV, 149-153)

A convicção de Eumeu na morte de seu mestre é ao menos um dos elementos que incitam Odisseu a pregar aquela que será sua segunda mentira de Creta. Contando-a, como hóspede, ele tenta, pelo enredo e pelos detalhes, dar a Eumeu alguma esperança do retorno de Odisseu, esforçando-se para desfazer a convicção com que ele acreditava em sua morte. Em *Naissance...*, é também o que Odisseu ouve, acerca do envolvimento de Penélope e Antínoo, que pressupõe sua morte, aquilo que lhe provoca a explosão de sua voz:

⁵⁵⁴ Texto original: *Avec l'auteur d'Elpénor, on a le sentiment que la métaphore, le pastiche, la parodie, en un mot le palimpseste, permettent de découvrir une vérité derrière l'image, tandis que chez Giono, le faux se distingue si malaisément du vrai qu'on ne sait plus si l'image est le reflet d'une vérité ou d'un autre mensonge.*

⁵⁵⁵ CITRON, Pierre. *Giono (1895-1970)*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

- Escute, eu não aposto alto em seu Antínoo se Odisseu retornar um dia ao palácio! [...] Não estou falando de mim, interrompeu Odisseu, estou falando de Odisseu! (GIONO, 1938, p. 42)⁵⁵⁶

Giono, em resposta a Pierre Citron, afirmou não se lembrar de ter sido particularmente tomado pela passagem em questão. Mas não é em vão que o biógrafo de Giono avisa o leitor das mentiras incansáveis do autor; segundo ele, um homem de generosidade sem limite, mas igualmente sem limite em suas mentiras (CITRON, 1971; 1990). É verdade que os elementos motores da reinvenção de Odisseu em *Naissance...*, além de reconhecíveis no diálogo do Laertiade com seu porqueiro, em que a convicção do interlocutor em sua morte alimentaria a invenção de uma história sobre seu retorno, seriam certamente reconhecíveis em passagens distintas da *Odisseia*, nas quais as histórias dos aedos e mesmo de Odisseu, narradas em primeira pessoa, inauguram a reflexão sobre a poética. Mas se no Canto I da *Odisseia*, Fêmio canta a morte de Odisseu por necessidade, ou se no Canto VIII, Demódoco, também por necessidade (a pedido do hóspede), canta, através da história do Cavalo de Troia, a superioridade de Odisseu sobre todos os outros combatentes na vitória aqueia, não é possível desconsiderar que apenas no diálogo com Eumeu, Odisseu (como o Odisseu de Giono na hospedaria), inventa uma história, sabidamente mentirosa, um ψεῦδος, a fim de convencer seu porqueiro de que seu mestre ainda estava vivo. Como ele, o Odisseu de Giono quis convencer os hóspedes da pensão que o abrigava, dentre os quais se destacam dois cretenses (por certo, uma referência de Giono à mentira também cretense que o Odisseu de Homero conta a Eumeu), de que Odisseu estava vivo:

- Ele está morto! [fala um dos hóspedes]
- O que você sabe? [pergunta Odisseu]
- Ah, o que todo mundo sabe, diz o tropeiro surpreso, e ele mostra a todos com a mão em torno de si, pergunte a eles!
O líder dos camponeses aprovou, também dois cretenses de voz estridente, e ainda os madeireiros, que falavam tão seriamente quanto árvores. (GIONO, 1938, p. 42-3)⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Texto original: - *Écoute, je ne donnerai pas cher de ton Antinoüs si l'Ulysse retourne jamais au manoir! [...]/ - Je ne te parle pas de moi, interrompit Ulysse, je te parle d'Ulysse!*

⁵⁵⁷ Texto original: - *Il est mort!/ - Qu'en sais tu?/ - Hé, ce que tout le monde sait, dit l'ânier surpris, et il en appela de la main autour de lui, demande!/ Le bourdon des paysannes approuva, et la voix clapoteuse de deux Crétois, et les bûcherons qui parlaient gravement comme des arbres.*

A correspondência entre as duas passagens se faz perceptível pelo que motiva Odisseu a mentir: seu interlocutor não acredita que Odisseu esteja vivo (na *Odisseia*, o interlocutor é Eumeu; em *Naissance...* são os viajantes da hospedaria). Além disso, Odisseu usa da mesma estratégia para convencer seu interlocutor do contrário (seja o porquero, sejam os hóspedes): a invenção de uma história mentirosa, um ψεῦδος. Embora esclarecedera, a correspondência não é capaz de explicar por completo as transposições de Giono com relação ao enredo clássico. Na verdade, a observação desses elementos só faz por endossar a ideia de que Giono serve-se livremente do enredo e das personagens odisséicas para reinventar o retorno do seu próprio Odisseu, pois no ponto principal Giono diverge de Homero. Na *Odisseia*, Odisseu mente a Eumeu, a fim de dar a ele a certeza de que seu mestre está vivo, por ser o herói do retorno e por precisar, para completar seu retorno, chegar a Ítaca sem ser reconhecido como o herói que é. Em *Naissance...*, Odisseu conta sua grande mentira a uma roda de viajantes que saberão, cada um à sua maneira, fazê-la propagar-se, de modo que este Odisseu chegará a Ítaca como o herói que não é. De seu público, destaca-se, sem dúvida, o violeiro cego que, é também uma transposição do aedo odisséico - sobretudo uma transposição de Demódoco, que aprende com o próprio Odisseu novos capítulos de sua história.

Odisseu, apresentando-se à corte feácia, conta do seu passado (como Demódoco o faz antes dele), mas de uma parte desse passado ainda desconhecida, sem fama. Assim, se até então, a fonte do aedo feácio fora a Musa inspiradora, ao ouvir as novas histórias de Odisseu, contadas por ele mesmo, que viveu a matéria da narrativa, Demódoco não apenas tem um novo material a ser cantado como conhece uma nova fonte de conhecimento, superior à tradicional, “pois os homens apreciam de preferência o canto que lhes parece soar mais recente aos ouvidos” (*Od.*, I, 351-2), sendo o “mais recente” expresso pelo superlativo νεωτάτη. Em *Naissance...*, o violeiro cego, que encoraja o Odisseu então irreconhecível, ao contar sobre o retorno do Laertiáde, preserva em sua memória tudo o que ouve, porque também reconhece que os homens gostam do canto que lhes parece mais recente:

Ao amanhecer, o violeiro acordou de um sono tão delicioso quanto a água que flui nos vales. Ele percebeu a madrugada nos resquícios de gelo do vento: parecia que duas pétalas de violeta estavam grudadas em suas bochechas. Sua noite interior havia sido iluminada por um grande vale de ouro, as palavras de

Odisseu deslizavam ainda por suas orelhas carregadas pelo vento confuso.
(GIONO, 1938, p. 51)⁵⁵⁸

Mal amanhece o dia, o violeiro cego sai a viajar, para fazer então como faria um bardo: espalhar as novas histórias que aprendera. Desta vez, contudo, as novas histórias são histórias contadas, primeiramente, por um Odisseu que não é nem testemunha do narrado nem seu objeto. As histórias que o violeiro vai contar, em contraste com as que Demódoco contou e com as que ele ainda vai contar, depois de ouvir Odisseu, são ψεύδεια: elas têm como tema as aventuras de um herói inexistente, que, por isso mesmo, não pode se reconhecer nem como testemunha, nem como objeto.

III.II - Quando o Odisseu de Giono aprende a amar a mentira, ele está de volta à pátria

Ao reconhecer sua mentira sendo contada por outros, Odisseu enxerga a vingança dos deuses, enxerga-se prisioneiro de seu feito e teme por não ser o Odisseu do qual as histórias dão notícia. Apenas em Ítaca, depois de restaurada a ordem da ilha, é que Odisseu se liberta do medo de mentir e desfruta, finalmente, do sabor de suas invenções, regando-as como quem rega um quintal, a fim de fazê-lo florescer cada vez mais, pois a todos ele deixava “embriagados de imagens” (GIONO, 1938, p. 161).⁵⁵⁹ Somente lá ele compreende ter criado uma bela mentira, capaz de enchê-lo de orgulho, digna dos deuses. O retorno do Odisseu de Giono, nesse sentido, nada tem do retorno de um herói. Esse Odisseu retoma, com seu retorno, não a sua humanidade (VIDAL-NAQUET, 1970),⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Texto original: *Au petit jour, le guitariste s'éveilla d'un sommeil fleuri comme une eau qui flue entre les genêts. Il perçut l'aube dans la lèche glacée du vent: il lui semblait que deux pétales de pervenche étaient collés sur ses joues. Sa nuit intérieure était illuminée par un grand genêt d'or, les paroles d'Ulysse glissaient encore contre ses oreilles avec le vent confus.*

⁵⁵⁹ Texto original: *ivres d'images.*

⁵⁶⁰ VIDAL-NAQUET, Pierre. Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée*. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. 1970. Vol. 25, p. 1278-97

como o Odisseu de Homero, ou a sua mortalidade (SEGAL, 1994),⁵⁶¹ mas a aceitação de sua habilidade em mentir. Em Ítaca, o Odisseu de Giono finalmente deixa-se levar por sua grande mentira e decide fazê-la crescer, recriando e repetindo suas aventuras aos velhos, aos jovens e aos viajantes. Em Ítaca, depois da desastrada morte de Antínoo, amante de Penélope, o Odisseu de Giono deixa de ser, enfim, refém de sua mentira para tornar-se amigo dela.

- Adeus, sejam amigos, ele concluiu, eu me atrasei, Penélope não vai ficar feliz. Da próxima vez, eu vou dizer a vocês como me libertei do Ciclope. Foi de dar boas risadas, vocês vão ver! (GIONO, 1938, p.159-160)⁵⁶²

O retorno de Odisseu em *Naissance...* parece apontar para o triunfo da mentira. O romance, que inaugura a empreitada literária de Giono, é realmente uma reflexão sobre a mentira e sobre o herói. Em outras palavras, *Naissance...* teoriza a ficção pela ficção para desconstruir o herói, sobretudo, para desconstruir o grande herói da mentira que é Odisseu. Para Duroisin (2005), Jean Giono desmitifica não o herói odisseico propriamente, mas a narrativa, declarando a superioridade dela sobre seu conteúdo, do imaginário e do inventado sobre o real. *Naissance de l'Odysée*, por isso, pode ser pensada não apenas como a primeira empreitada literária de Giono, mas também como uma metáfora da primeira empreitada literária do escritor.

Nela, um Odisseu *divin menteur* [mentiroso divino], em seu caminho de retorno da guerra, personifica o nascimento de um pensamento poético; um pensamento criador, compreendendo desde as etapas da imaginação criativa, para o que Árquias [Archias], o marinheiro inspirado, é fundamental, à etapa da construção da forma literária. Para Dominique Vulliamy (2005),⁵⁶³ *Naissance...* é uma obra fundamental para se entender o conjunto literário de Giono, porque ela revela a importância da Antiguidade para o

⁵⁶¹ SEGAL, Charles. "The Phaeacians and Odysseus' Return". In: SEGAL, Charles. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

⁵⁶² Texto original: - *Adieu, soyez les amis, conclut-il, je me suis attardé, Pénélope ne sera pas contente. La prochaine fois, je vous dirai comment je me délivrai du cyclope. C'est risible, vous verrez!*

Et il les laissa, ivres d'images, dans un étrange pays où les nuages étaient des taureaux ailes; on entendait sous les montagnes le ronflement des forges divines et, contre l'horizon une immense flûte bourdonnait au souffle de Pan.

⁵⁶³ VULLIAMY, Dominique. Giono et l'Odysée. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n. 9 (2005), p. 185-94.

pensamento do autor e refuta a ideia de que ele estaria recluso à crônica do campo e do amor à terra. Em *Naissance...*, a verdadeira história do artificioso Odisseu, um herói que só se torna conhecido como herói porque mente, como que substituiria a bela mentira de Homero, pois Giono recontaria com seu romance aquilo que lhe teria parecido a verdadeira história da *Odisseia*. *Naissance de l'Odyssee* faz uma apologia da mentira, da invenção, da ficção, do sonho por meio de uma personagem que fascina o autor desde antes da guerra (CITRON, 1971). O primeiro romance de Giono poderia, enfim, ser pensado como uma ode à bela mentira, à ficção.

O surgimento e a atualização da personagem de Telêmaco em *Naissance...*, contudo, põe em xeque o valor da nova história de Odisseu enquanto celebração da mentira. Sua personagem ameaça o tom elogioso do romance à palavra e à ficção, “como se o escritor, consciente da precariedade do reino do artista, exprimisse assim, concluindo seu primeiro romance, o temor de uma vingança do real sobre a magia do verbo” (JUANNO, 2013, p. 465).⁵⁶⁴ Telêmaco, que, como na *Odisseia*, partira ao mar à procura do pai, volta à pátria também carregado de histórias. Mas ele não quis saber de histórias interessantes, que conquistam os ouvintes e, “assim, ele cansou o mundo com seus casos verdadeiros” (GIONO, 1938, p. 164).⁵⁶⁵ A ele só interessa a verdade, mas da verdade ninguém em Ítaca quer saber, como reclama a Telêmaco Calímaco [Kallimaquès], o filósofo comerciante de porcos (parecido com o que Giono atendia no guichê do banco?⁵⁶⁶): “- A verdade, a verdade, você tem sempre essa bendita palavra na boca” (GIONO, 1938, p. 167).⁵⁶⁷ E completa:

– [...] Mestre Odisseu, saíamos um pouco desses quebra-cabeças: tenho necessidade de escutar alguma coisa que faça sentir a realidade. Não faria o senhor a gentileza de nos contar alguma de suas aventuras? (GIONO, 1938, p. 168)⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Texto original: *comme si le romancier, conscient de la précarité du royaume de l'artiste, exprimait ainsi, en conclusion de son premier roman, l'angoisse d'une vengeance du réel sur la magie du verbe.*

⁵⁶⁵ Texto original: *ainsi il fatigua le monde avec des récits véritables.*

⁵⁶⁶ A informação será especificada a diante.

⁵⁶⁷ Texto original: *- La vérité, la vérité, vous avez toujours ce mot-là à la bouche!*

⁵⁶⁸ Texto original: *- [...] Maître Ulysse, changez-nous un peu de ces jeux de cervelle: j'ai besoin d'écouter quelque chose qui sente sa réalité. Ne me ferez-vous pas la politesse de raconter une de vos aventures?*

Na *Odisseia*, Telêmaco é aquele que, em princípio, tal como o Telêmaco de Giono, não parece se importar com a reação do ouvinte. Importaria a ele, ao menos aparentemente, que o aedo cumprisse seu papel, contando das histórias as mais recentes e segundo a inspiração da Musa. No Canto I, quando Penélope se entristece ao ouvir a morte dos aqueus pelos versos de Fêmio (cujo nome sugere mesmo sua capacidade de cantar conforme a ordem, sabendo “falar do futuro”), seu filho a censura dizendo:

"Minha mãe, por que razão levas a mal que o fiel aedo nos deleite de acordo com a sua inspiração? Não são culpados os aedos, mas Zeus: aos homens que por seu pão trabalham estabeleceu o destino que entendeu. Não é justo levarmos a mal que ele cante a desgraça dos Dânaos."
(*Odisseia*, I, 346-350)

O aedo, a despeito de cantar o triste destino dos aqueus, fazia-o exatamente porque era o triste destino dos aqueus aquilo que devia cantar. É certo que a relação de Telêmaco com a informação dada pelo aedo não é, ao contrário do que parece aos pretendentes banqueteados enquanto ouvem o aedo de Ítaca, motivada por sua atualidade, nem muito menos por seu gosto pela verdade. Telêmaco, instantes antes de proteger Fêmio da censura de Penélope, havia recebido da deusa Atena, então disfarçada sob a forma de Mentis, filho de Anquíalo, a profecia de que Odisseu estava vivo e não tardaria a retornar à casa. O Telêmaco odisséico, dessa forma, finge aceitar a verdade publicamente, que pretensamente teria sido revelada pelo canto inspirado do aedo, a fim de enganar os demais ouvintes acerca de seu conhecimento dos fatos e de seus planos.

Confiante na profecia da deusa disfarçada, a reação de Telêmaco em relação à censura da mãe e ao conteúdo dos versos de Fêmio, que cantavam a morte de seu pai, só pode ser a relação oposta daquela que o Telêmaco de Giono mantém com a mentira. O Telêmaco odisséico, ouvindo a morte de Odisseu ser cantada por Fêmio, defende o aedo na esperança de que a mentira protegesse a verdade, qual seja, a de que Odisseu estava vivo e retornaria. Ademais, ele encoraja a versão funesta da história de seu pai, demonstrando reconhecer que o aedo não pode ser sempre confiável quanto ao conteúdo de verdade de seu canto, uma vez que, por um lado, nem sempre está atualizado, e, por

outro, como observou Jesper Svenbro (1976),⁵⁶⁹ precisa sempre adequar seus versos aos desejos de seu público (os pretendentes de Penélope certamente não queriam escutar que Odisseu estava vivo e a caminho de casa). O Telêmaco de Giono, ao contrário, sabendo que Odisseu está vivo, refuta-o porque refuta suas mentiras.

Se a *Odisseia*, enfim, estabelece uma relação de cumplicidade entre Odisseu e Telêmaco, que se constrói tanto por verdades quanto por mentiras, *Naissance...* faz da relação de cada um deles com a verdade e com a mentira a origem da distância que os separa. O mal-estar que existe entre Odisseu e Telêmaco de Giono aponta para o embate entre as histórias falsas, personificadas pelo pai, seu hábito e prazer de mentir, e as histórias verdadeiras, personificadas pelo filho, que, como sugere a última passagem do livro, parece assassinar Odisseu. A distância entre pai e filho em *Naissance...* é levada ao extremo. Matando Odisseu, o Telêmaco de Giono, evidentemente, evoca a *Telegonia* (que o autor teria conhecido, provavelmente, através da obra de Victor Bérard), atualizando-a também, misturando muito livremente, suas personagens e passagens a outras fontes da tradição.

Conforme a *Crestomatia* de Proclo e a *Biblioteca de Apolodoro*, após a matança dos pretendetes, Odisseu é de fato assassinado por um filho, embora este filho não seja Telêmaco e a morte não seja causada de modo consciente. Na *Telegonia*, depois de reestabelecer a ordem em Ítaca, Odisseu segue para a Tesprótia. Ele toma a rainha dos tesprótios por mulher e os lidera na guerra contra os brugos. Enquanto isso, Telêgono, filho de Odisseu com Circe, que navegava à procura de seu pai, desembarca em Ítaca, devastando a ilha. Odisseu, que volta para defendê-la, é morto por Telêgono por engano, antes de ser reconhecido por ele.⁵⁷⁰ Na *Telegonia*, portanto, quem mata o pai é Telêgono, o filho que Odisseu tivera com Circe. Já em *Naissance...*, quem o faz é Telêmaco, e ele

⁵⁶⁹ SVENBRO, Jesper. *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*. Lund: Klassiska Institutionen, 1976.

⁵⁷⁰ *κάν τούτω Τηλέγονος ἐπὶ ζήτησιν τοῦ πατρὸς πλέων ἀποβάς εἰς τὴν Ἰθάκην τέμνει τὴν νῆσον· ἐκβοηθήσας δ' Ὀδυσσεὺς ὑπὸ τοῦ παιδὸς ἀναιρεῖται κατ' ἄγνοιαν*. In: PROCLUS. *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963. E também: PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003.; PROCLO. *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

assim o faz motivado pelo ódio que sentia das mentiras do pai, tendo até mesmo anunciado anteriormente o que viria a fazer: “- Você, seu animal - ele havia dito - eu te matarei!” (GIONO, 1938, p. 172).⁵⁷¹

IV- Os estudos clássicos de Jean Giono: a tradição épica e Victor Bérard

No prefácio original de *Naissance de l'Odyssee* para as Edições Kra ["Préface à l'édition originale"], responsáveis pela publicação da obra em 1930, Jean Giono explica, pela primeira vez de forma direta, a relação que tinham para si a *Odisseia*, a Grande Guerra e a criação literária. Em 1920, um ano depois de ser desmobilizado, ele não tinha mais do que uma *Bíblia*, uma pensão irrisória que recebia em função do ferimento que a guerra lhe causara e uma *Odisseia*: “era esta *Odisseia* azul e verde, toda marcada de borões, que eu ia ler sobre a colina para acalmar meu coração” (GIONO, 1971, p. 843).⁵⁷² Sua leitura da *Odisseia*, livro que o acompanhava pelas colinas da Provença, era interminável. Olhando para as gentes, as terras, os costumes provençais, ele continuava como que a folhear a viagem de Odisseu. Para ele, os versos épicos, portanto, serviam-lhe para acalmar um coração acelerado pela guerra.

Bem rápido eu entendi que todas as terras da região, essa bela lã dos zimbros que cobria as colinas, essas fortalezas nos portos das sombras que dormem sob seus ciprestes plangentes, esses cantos dos vergéis, essas moças com jarros, essas mulheres lavadoras, inclinadas sobre seus lavadouros com as mãos arroxeadas, eu compreendi rápido que tudo aquilo era a *Odisseia* mesma e que eu continuava a ler o livro quando ao fim da página meus olhos seguiam para os campos.

Um dia que eu passava a tarde de domingo na casa de amigos do interior, deixei por um instante o livro sobre a mesa para poder olhar os porcos. Quando voltei, o senhor havia colocado seus óculos e lia movendo silenciosamente seus grossos lábios. Depois de um pouco, ele abaixou o livro, me olhou por cima de suas lentes:

"Este aqui é seu?" ele me disse.

Eu disse sim.

⁵⁷¹ Texto original: - *Toi, le porc, avait-il dit, je te crèverai!*

⁵⁷² Texto original: *c'est cette Odyssee bleue et verte, toute mouillée des bavures de l'eau que j'allais lire en colline pour me calmer le coeur.*

"Bem, isso sim é um livro - ele disse - isso sim! Não essa água com açúcar de romance que vem no jornal."
Eu tinha chegado à fazenda de Odisseu. (GIONO, 1971, p. 843-4)⁵⁷³

É nesse mesmo prefácio que Jean Giono faz também referência à primeira recusa que recebe o livro, qualificando, ele mesmo, sua obra como “um jogo literário” (GIONO, 1971, p. 843-4).⁵⁷⁴ O mesmo já fora dito pelo responsável da Editora Grasset, quando alegou tal motivo para negar sua publicação em 1928.⁵⁷⁵ Também é nessa passagem que Giono deixa registrado que *Naissance de l'Odysée* [*Nascimento da Odisseia*] teria sido intitulado de forma mais justa como *Présence de la Méditerranée* [*Presença do Mediterrâneo*], pois, tal como havia enxergado na fazenda do colega a Ítaca de Odisseu, Giono fará de sua obra um jogo literário em que o Mediterrâneo ficcional odisseico se confunde com o seu próprio Mediterrâneo ficcional.

Em *Naissance...*, o cenário, seja da Grécia continental seja das ilhas, é o da Provença. A Grécia do Odisseu de Giono se confunde com a costa litorânea de Marselha e com as colinas ao redor de Manosque, pelas quais seu Odisseu anda em busca de Ítaca. Não obstante, seria inútil reencontrar o itinerário feito por Odisseu de *Naissance...* pelas terras provençais: para além da sobreposição dos mapas físicos, as distâncias que Odisseu percorre, em relação ao tempo que gasta para percorrê-las, nada têm de verossímeis. Giono ora reduz caminhos, ora faz seu Odisseu vencer etapas de invencíveis distâncias a pé. Mas, aos marcos provavelmente inventados, como o nome da cidade de Megalópolis [*Mégalopolis*], Giono incrusta pistas reais, como a *fontaine d'Aubette* e a *porte Soubeyranne*, de sua velha Manosque, cidade para onde volta assim que pode, terminada a guerra.

⁵⁷³ Texto original: *Je compris vite que toutes ces terres d'alentour: cette belle laine genevrière qui couvrait les collines, ces bastides aux ports des ombres dormant sous leurs gémissants cyprès, ces chants des vergers, ces filles aux cruches, ces femmes laveuses, penchées sur les lavoirs avec des mains pleines de bleu, je compris vite que tout ça était l'Odysée même, et que je continuais à lire le livre, quand du bout de la page mes regards s'en allaient dans les champs./ Un jour que je passais un après-midi de dimanche chez des amis de la campagne, je laissais un moment le livre sur la table pour m'en aller regarder les porcs. Quand je revins, le maître avait mis ses lunettes et lisait en bougeant sans bruit ses grosses lèvres. Au bout d'un peu il abaissa le livre, me regarda par-dessus ses verres:/ "C'est à toi, ça", il me dit?/ Je dis oui./ "Eh bien, ça c'est des livres, il fit; ça oui! Non pas ces bonbonnailles de romans du journal. J'étais arrivé dans la ferme d'Ulysse."*

⁵⁷⁴ No original: *Il ne faut considérer ce livre que comme un jeu littéraire.*

⁵⁷⁵ Não obstante, a mesma editora vai se interessar pelo romance, publicando-o dois anos depois.

Também as personagens carregam elementos do universo familiar de Giono. No prefácio à obra *Accompagnés de la flûte* [*Acompanhados pela flauta*], o autor conta que o seu estado, durante o processo de criação de *Naissance...*, permitia-lhe, por exemplo, enxergar Odisseu no comerciante de porcos que tratava com ele de suas finanças no guichê do banco, bem como lhe permitia enxergá-lo num fazendeiro típico da região.⁵⁷⁶ Como explica Suzanne Saïd (2003), para alguns, um romance naturalista, *Naissance...* quer se situar num país real, que seria a Grécia se fossem levados em consideração os nomes dos lugares, como: Citera [Cythère], Eurotas, Messênia [Messénie], Ítaca [Ithaque] e mesmo Megalópolis [Mégapolis], mas uma Grécia que mistura aos homens celebrados na Antiguidade, patronímicos modernos e provençais.

Diferentemente de Giraudoux, que levou a termo sua formação clássica, o autor de Manosque, ao menos com relação à Antiguidade, foi um autodidata.⁵⁷⁷ No liceu, que frequentou por poucos anos, entre 1902 e 1911, não estudou nem grego nem latim. A interrupção de seus estudos, porém, não foi capaz de interromper seu contato com a literatura clássica.

Eu recebia dois francos por domingo. Eu tinha receio, mas eu os gastava. Os livros da edição Anatole France custavam três francos e cinquenta na livraria Calmann-Levy. Eurípedes, Ésquilo, Sófocles, Aristófanes, Virgílio custavam 0,95 na Classiques Garnier. Com meus dois francos, eu tinha dois desses autores e ainda me restavam duas moedas. Com elas, eu selava minha carta, pois como não havia livrarias em Manosque, eu encomendava diretamente de Paris. (GIONO, 1971, p. 833)⁵⁷⁸

Ainda assim, os registros do autor acerca de sua recriação odisseica apontam para uma espécie de desconfiança do resultado, motivada pelo que ele identifica como, por um

⁵⁷⁶ GIONO, Jean. *Accompagnés de la flûte*. Lettres à Lucien Jacques/ Jean Giono / [Illustrations] de Lucien Jacques. Manosque: Éditeur Manosque, 1959. E Também: CITRON, Pierre. Notice. In: GIONO, Jean. *Oeuvres romanesques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971 (várias das informações coletadas por Pierre Citron têm como fonte as entrevistas de abril de 1969, feitas por ele com Jean Giono).

⁵⁷⁷ A partir das entrevistas que faz em 1969 com Jean Giono, Pierre Citron afirma que, muito provavelmente, o autor não teria lido *Elpénor*, obra de Giraudoux, aproximável de sua *Naissance de l'Odyssee*, uma vez que ambas realizam uma releitura da *Odisseia*, desconstruindo o herói.

⁵⁷⁸ Texto original: *Je recevais deux francs par dimanche. J'avais scrupule, mais je les prenais. Les Anatole France coûtaient trois francs cinquante chez Calmann-Lévy. Euripide, Eschyle, Sophocle, Aristophane, Virgile coûtaient 0,95 dans les Classiques Garnier. Avec mes deux francs, j'avais deux de ces gens-là et il me restait deux sous. Avec les deux sous je timbrais ma lettre, car il n'y avait pas de librairies à Manosque et je commandais directement à Paris.*

lado, um excesso de imaginação e, por outro, uma insuficiência de informação. Giono hesitaria, destarte, em finalizar o romance, faria seus escritos ganharem novos personagens, incluindo, Archias, um dos mais importantes, bem como novas fontes de pesquisa e diálogo. A correspondência com o amigo e poeta Lucien Jacques, que tem início em 1924, mostra claramente que *Naissance...* foi um longo trabalho: mais de dois anos e meio de criação, um prólogo três vezes refeito, episódios suprimidos, os dois primeiros terços inteiramente reescritos, uma reorganização do conjunto em 1927 e inúmeras correções (CITRON, 1971; ONIMUS, 1974).

Na carta para Lucien Jacques, datada de 11 de janeiro de 1925, Jean Giono diz sobre a dispendiosa aquisição que havia feito. Além da tradução da *Odisseia* feita por Victor Bérard, que Jean Giono obtém pelo alto preço de 150 francos, o autor trata também de comprar os três volumes que servem de introdução à tradução. A partir de então, tanto a nova tradução quanto o estudo passam a ser companhias permanentes do autor. Ele lê até mesmo *De l'origine des cultes arcadiens*, de Bérard, sobre o qual registra:

É um exemplar da Escola de Atenas. É grande e pesado como uma belga sã; como ela, ele é em matéria de amor um pouco cansativo. No meio da semana passada, eu disse a mim mesmo: "Meu velho Giono, se você não o abandonar aí imediatamente, você vai morrer". (GIONO apud CITRON, 1971, p. 829)⁵⁷⁹

Sua dúvida sobre estar seu *Naissance...* distante demais do universo odisseico não o permite desistir de Bérard, por mais fatigante que seja para Giono a leitura de seus estudos. E as novas leituras, realizadas no ano de 1927, acalmam-no um pouco o espírito. A partir das leituras que faz, o que inclui então, a tradução de Bérard da *Odisseia*, seus estudos introdutórios ao poema, *Les Navigations d'Ulysse* [As navegações de Odisseu], *Les Phéniciens et l'Odyssée* [Os Fenícios e a Odisseia] e *De l'origine des cultes arcadiens* [Da origem dos cultos arcádios], Giono comemora, ainda em carta ao amigo, não ter cometido muitos erros.

⁵⁷⁹ Texto original: *C'est un fascicule de l'école d'Athènes. Il est copieux et lourd comme une Belge saine; comme elle il est d'amour un peu fatigant. À un détour de la semaine passée je me suis dit: "Mon vieux Giono si tu ne sors pas de là tout de suite tu vas te crever"*.

Não apenas a correspondência com Lucien Jacques, no entanto, pode atestar o impacto dos estudos de Bérard sobre a obra de Giono. Em busca do texto primitivo de Homero, que fugisse às interpolações, e que fosse alcançado tal como havia sido conhecido na Antiguidade, Victor Bérard divide a epopeia, em sua tradução de 1924, em três episódios principais, que deveriam então ser apresentados separadamente, sendo dois deles precisamente aqueles a partir dos quais se constrói *Naissance...*, quais sejam: *Les Récits chez Alkinos* [As Narrativas junto a Alcínoo] e *La vengeance d'Ulysse* [A vingança de Odisseu].⁵⁸⁰ Além disso, o canto do aedo de Giono é intitulado *Ulysse ou le beau périple* [Odisseu ou o belo périplo], o que permite entrever também um eco de Bérard, incansável na reconstituição dos périplos fenícios para explicar o périplo de Odisseu, refeito por ele e seu amigo fotógrafo, Frédéric Boissonas.

IV.I - A geografia odisseica de Victor Bérard e a ideia de *permanência*

Fonte de Jean Giono, Victor Bérard também faz, à sua maneira, sua própria *Odisseia*. Em 1912, o arqueólogo parte, acompanhado de seu amigo suíço, o fotógrafo profissional Frédéric Boissonas, em busca do itinerário percorrido pela viagem de Odisseu tal como narrada por Homero. Do périplo, em que parte do trajeto foi vencida por Bérard e Boissonas num pequeno veleiro, bem menor do que eram as galeras antigas movidas a remo, nasce o álbum *Dans le Sillage d'Ulysse, Album Odysséen (photographies de Frédéric Boissonas)* [No Rastro de Odisseu, Álbum Odisseico. Com fotografias de Frédéric Boissonas],⁵⁸¹ bem como a obra *Les Navigations d'Ulysse* [As Navegações de Odisseu], cujo objetivo é não apenas comentar detidamente a viagem, mas expor a ideia maior que a endossa: justamente a de que os lugares visitados por Odisseu pertenceriam a uma geografia real mediterrânica, permanente e verificável a partir dos elementos mesmos da *Odisseia*. O álbum, aos olhos de Victor Bérard, seria a

⁵⁸⁰ BÉRARD, Victor (trad). *L'Odyssée: "poésie homérique"*. (1864-1931). 3 vol. Paris: les Belles Lettres, 1924.

⁵⁸¹ BÉRARD, Victor. *Dans le Sillage d'Ulysse, Album Odysséen (photographies de Frédéric Boissonas)*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.

ilustração e o complemento necessário às suas teorias; seria o testemunho fotográfico delas, sobretudo daquelas desenvolvidas nos quatro volumes de *Les Navigations d'Ulysse* [*As Navegações de Odisseu*]⁵⁸² (cujos tomos foram publicados entre 1927 e 1929). Composto por cerca de 50 fotografias, acompanhadas de títulos, breves comentários e, por vezes, ao invés dos comentários, citações da própria *Odisseia*, *Dans le Sillage d'Ulysse* [*No Rastro de Odisseu*] leva ao leitor as imagens que seriam, elas mesmas, as paisagens de Ítaca, terra natal e destino do Laertiade; as paisagens visitadas por Telêmaco, nos locais percorridos em busca do pai; além daquelas vistas por Odisseu ao longo de sua errância, como a morada de Calipso; o reino de Alcínoo na Esquéria; as ilhas dos Lotófagos, dos Ciclopes, de Éolo, dos Lestrigões, de Circe e até mesmo das Sereias, bem como o Hades, o País dos Mortos.

No limite do supremo realismo, Victor Bérard assevera com a execução do álbum sua grande hipótese, a qual se desenvolve desde 1894, quando da defesa de sua tese *Sur l'Origine des Cultes Arcadiens* [*Sobre a Origem dos Cultos Arcádios*]: a *Odisseia*, na leitura de Bérard, não seria uma simples reunião de contos, mas “um documento geográfico, sua pintura poética, mas não deformada” (BÉRARD, 1971, p. 209)⁵⁸³ do Mediterrâneo fenício, tal como conhecido e explorado pelos fenícios à época da composição do poema. O álbum odisseico e as *Navegações* [*Les Navigations d'Ulysse*] fazem assim por associar de forma direta e concreta um poema composto há quase três milênios à geografia coeva do Mediterrâneo. O autor, nas *Navegações*, diz serem elas a continuação, tanto histórica quanto geográfica, da obra *Les Phéniciens et l'Odyssée* [*Os Fenícios e a Odisseia*] e serem ainda seu comentário ao texto da *Odisseia*: “elas repousam sobre esse texto, tal como estabeleci e traduzi em minha *Odisseia*” (BÉRARD, 1971, p. 10).⁵⁸⁴ Victor Bérard identifica, de fato, na realidade do Mediterrâneo que visita, a *Odisseia* que traduz⁵⁸⁵:

⁵⁸² BÉRARD, Victor. *Les Navigations d'Ulysse*. 4v. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

⁵⁸³ Texto original: *un document géographique, la peinture poétique mais non déformée*.

⁵⁸⁴ Texto original: *elles reposent sur ce texte, tel que je l'ai établi et traduit en mon Odyssée*.

⁵⁸⁵ Vale lembrar que a tradução de Victor Bérard para a *Odisseia* data de 1924 e, até hoje, mantém-se como a tradução canônica francesa, uma vez que segue sendo a tradução adotada desde então pela edição *Les Belles Lettres*.

Eu vi a gruta de Calipso, sua praia e suas quatro fontes; eu tenho diante de meus olhos as fotografias detalhadas que correspondem a todas as palavras do texto, que é anterior em muitos séculos às primeiras viagens que fizeram os helenos em direção a essa extremidade do mar ocidental; nem o poeta nem seus auditores haviam visto esses locais, que, no entanto, ele descreve de forma extremamente precisa. (Victor Bérard, 1927a, p. 20)⁵⁸⁶

Victor Bérard lança mão da geografia, confiando numa espécie de *longa duração*, para buscar, visitar e ver os caminhos e lugares por onde Odisseu passou em seu *nostos* quase infundável. O Mediterrâneo, para Bérard, é uma enorme evidência de *permanência* e ele o é num momento historiográfico para o qual as concepções de *permanência* e de *longa duração* são decisivas. Como propõe o crítico literário Albert Thibaudet (que, por sua vez, reconhece um forte elo entre a Guerra do Peloponeso e a Grande Guerra), cuja admiração pelo trabalho de Victor Bérard é evidente, o autor teria feito fermentar, tal como a própria *Odisseia*, uma espécie de imaginação geográfica. Conhecendo os périplos dos navegadores fenícios, o poeta teria dado vida às informações técnicas, transformando recifes em monstros, vulcões em ciclopes, ilhas em ninfas e o mercador semita em Odisseu.

O que a imaginação geográfica de Homero fez pelo périplo fenício, a imaginação geográfica de Bérard, guiada pela intuição dos lugares e pela ciência de símiles (greco-semíticos), faria pela *Odisseia*, mas num sentido inverso, quer dizer, encontrando na *Odisséia* o périplo fenício e, em seguida, associando esse périplo e a *Odisseia* num Mediterrâneo eterno: após o Mediterrâneo antigo, o veneziano, o grego ou o inglês, o Mediterrâneo do qual a *Odisseia* permanece o poema inalterado, capaz de escapar à duração não apenas por sua beleza, mas pela permanência do seu meio marinho, a transparência e a segurança da geografia. (THIBAUDET, 1971, p. XVI-XVII)⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Texto original: *J'ai vu la grotte de Calypso, sa prairie et ses quatre sources; j'en ai sous les yeux, les photographies détaillées qui concordent: avec tout les mots du texte, lequel est antérieur de plusieurs siècles aux premiers voyages que firent les Hellènes vers cette extrémité de la Mer Occidentale; ni le poète ni ses auditeurs n'avaient vu ces lieux, qu'il décrit cependant de façon si précise.* In: BÉRARD, Victor. *Les Navigations d'Ulysse I - Ithaque et la Grèce des Achéens*. Paris: Librairie Armand Colin, 1927a.

⁵⁸⁷ Texto original: *Ce que l'imagination géographique d'Homère avait fait pour le périple phénicien, l'imagination géographique de Bérard, guidée par le sens des sites et la science des doublets (grec-sémitiques), allait le faire pour l'Odysée, mais en sens inverse, c'est-à-dire en retrouvant dans l'Odysée le périple phénicien, puis en associant le périple et l'Odysée en une Méditerranée éternelle: après la Méditerranée antique, la vénitienne, la grecque ou l'anglaise, celle dont l'Odysée reste le poème inchangé, soustrait à la durée non seulement par sa beauté, mais par la permanence de son cadre marin, la transparence et sûreté de sa géographie.*

É precisamente por acreditar num Mediterrâneo eterno e permanente, atravessando a história, que Bérard pode, em seu périplo, perseguir e encontrar os elementos odisséicos. Segundo o autor: “passo a passo, eu segui o filho de Laerte” (BÉRARD, 1930, p. 11).⁵⁸⁸ Quase três mil anos depois da composição odisséica, em um *Mediterrâneo onde nada muda* (BÉRARD, 1973, Prefácio),⁵⁸⁹ Bérard reencontra intactos os sítios, tais como vistos por Odisseu, os quais passam então a dar sentido a cada uma das descrições do poeta. A obra de Victor Bérard, enfim, toma o cenário odisséico como verdade incontestável, de tal maneira que se pode acrescentar a cada um dos lugares pelos quais passa Odisseu, e também pelos quais passa Telêmaco, as fotografias de Boissonas. Mesmo o maravilhoso apresenta-se em lugares reais, à espera somente de ser redescoberto, tal como ocorre com as narrativas de Odisseu na terra dos feácios, que “nos dão, afinal, uma galeria de quadros geográficos e não - a expressão é ainda de Estrabão - um museu para o estudo dos monstros” (BÉRARD, 1930, p. 154).⁵⁹⁰ Mas, Victor Bérard faz o raio-X dessas narrativas e entende que o maravilhoso, o monstruoso, o gigantesco odisséico surgem para personificar as singularidades que o Mediterrâneo apresenta ao viajante. O autor identifica em toda a epopeia essa força vivificante, que dá movimento às coisas e sentimento até mesmo às pedras, como é o caso da rocha próxima à ilha da atual Corfu, que, em Homero, é a galera castigada por Posêidon por ajudar Odisseu a concluir seu retorno.

Historicamente, existia a norte de Corfu esse navio de pedra que rendeu à grande ilha o seu nome primitivo de Navio Negro, Córkyra, Esquéria. O poeta nos cita o nome Esquéria antes da petrificação do navio feácio. Mas dessa rocha imóvel, enraizada, ele fez, precedendo-a, por seu método costumeiro, um ser em vida, em movimento - de fato, os navios para ele são quase seres vivos - , depois ele enraíza o navio e o petrifica sob a mão todo-poderosa do deus do mar. (BÉRARD, 1930, p. 169)⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Texto original: *étape par étape, j'ai suivi le fils de Laerte.*

⁵⁸⁹ Texto original: *où rien ne change* (segundo o prefácio de seu filho, Armand Bérard).

⁵⁹⁰ Texto original: *nous rendent, en fin de compte, une galerie de tableaux géographiques, et non pas, - le mot est encore de Strabon - un musée de teratologies.*

⁵⁹¹ Texto original: *De tout temps, existait au Nord de Corfou ce vaisseau de pierre qui valut à la grande île son nom primitif de Croiseur Noir, Kerkyra, Schérie; le Poète nous cite le nom de Schérie avant la pétrification du vaisseau phéacien. Mais de cette Roche immobile, enracinée, il fait d'abord, par son procédé habituel, un être vivant, marchant - car les vaisseaux pour lui sont presque des êtres - puis il l'enracine et le pétrifie sous la main toute puissante du dieu de la mer.*

IV.II - Os feácios (ausentes) de Jean Giono e de Victor Bérard

No romance de Giono, as histórias de Odisseu, diferentemente do que ocorre na *Odisseia*, não são narradas na terra dos feácios nem por seu aedo nem por Odisseu. Em *Naissance de l'Odyssée*, a Esquéria, eleita pela tradição como o lugar para a discussão entre a verdade e a falsidade (qualquer que seja a natureza dessa discussão) não é visitado (GOLDHILL, 1991).⁵⁹² E por que Giono não teria incorporado a Esquéria, e nem ao menos mencionado a terra dos feácios, numa recriação da história de Odisseu, em que o Laertiade não possui mais do que a habilidade da mentira a seu favor? Por que o autor não menciona a Esquéria se, ao menos como consequência do estudo da obra de Victor Bérard, Giono sabe da importância da passagem de Odisseu por lá, para a consolidação, não apenas de sua fama, mas de seu retorno, que depende de sua habilidade para narrar e para mentir, uma vez que narrando suas histórias ele se reconhece enquanto herói do retorno?

Tendo a Esquéria sido excluída de *Naissance...*, é numa hospedaria, onde marinheiros, comerciantes e músicos se reúnem em torno da fogueira para se divertir, que o Odisseu de Giono ouve as primeiras histórias sobre si, bem como conta a sua própria versão dos fatos. A localização é imprecisa: a hospedaria está a caminho do Peloponeso, em campos habitados por deuses. Como na Esquéria, é nessa estalagem que Odisseu, sem se identificar, vai experimentar a sensação de sua fama, embora, nesse caso, a notícia informe não sua glória, mas sua morte; não sua valentia, mas a traição de sua esposa. É também lá que Odisseu vai contar sua grande mentira, assegurando seu retorno, bem como sua coragem, e ensinando ao violeiro cego uma nova história a ser cantada. Na hospedaria de *Naissance...*, não há canteiros de impressionar, nem jogos atléticos, nem comida farta, nem valiosos presentes para o hóspede, mas é lá que se estabelece, claramente, um limite entre as histórias antes da grande narrativa de Odisseu e as histórias que se seguem a partir dessa grande narrativa.

Na *Odisseia*, as histórias contadas por Odisseu aos feácios não são repetidas por ele em nenhum outro momento, pois, por mais que aludidas novamente, após uma noite

⁵⁹² GOLDHILL, Simon. *The poet's voice: Essays on poetics and Greek literature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991.

de amor com Penélope, elas o são pelo poeta e não na voz de Odisseu: “E ele começou...” [ἤρξατο δ'] (*Od.*, XXIII, 310). É, portanto, apenas na Esquéria que se podem escutar as histórias de dez anos de errância contadas por Odisseu em primeira pessoa. Essas histórias permanecem na *Odisseia* de alguma forma preservadas na Esquéria, já que o caminho dessa ilha até Ítaca permanecerá desconhecido para os mortais. Afinal, Odisseu, o único que poderia revelá-lo, assim que sobe à côncava nau, “é tomado por um sono do qual não se acorda, dulcíssimo, semelhante à morte” (*Od.*, XIII, v. 80). Todo o percurso de volta, então, Odisseu perfaz adormecido. Ao chegarem em Ítaca, são os feácios que levantam o herói da nau e o deitam na praia, posto que estava ainda dominado pelo sono [δεδμημένον ὕπνω] (*Od.*, XIII, 119).

Na *Odisseia*, a ida de Odisseu à terra dos feácios pode ser pensada em termos de uma viagem que leva a personagem a locais inacessíveis, onde impera uma verdadeira suspensão temporal (BRANDÃO, 2010).⁵⁹³ A Esquéria é um mundo de transição entre a selvageria das viagens de Odisseu e o mundo humano ao qual ele quer regressar, Ítaca (GOLDHILL, 1991). Após Troia, confiando no que a *Odisseia* diz, a Esquéria é a única cidade de homens que Odisseu vê, até que retorne à sua cidade. E é lá que Odisseu, imprimindo uma significativa mudança narratológica, narrará o que viveu de Troia a Ogígia, de onde partiria com destino ao reino de Alcínoo. É lá, portanto, que Odisseu, “transforma sua experiência em narrativa e, conseqüentemente, também em conhecimento” (BRANDÃO, 2010, p. 18). Dessa narrativa, Odisseu faz por se confirmar herói. Passando pelo que passou e narrando o que se passou, Odisseu volta para casa sabendo mais e, principalmente, tendo consciência de que “é impossível ter ou reter o que extrapola os limites das possibilidades” (BRANDÃO, 2010, p. 17).

Ao visitar a Esquéria e ser hospedado pelos feácios, Odisseu encontra um lugar em certa medida (medida da qual não se tem certeza até o momento de sua chegada, mas da qual se passa a ter após sua saída) ocultado à experiência humana. Com o castigo de

⁵⁹³ BRANDÃO, Jacyntho Lins. A experiência de Ulisses: nota sobre um tema utópico perdido. *Revista Morus - Utopia e Renascimento* 7. Dossiê "Utopia e viagem. Tão longe, tão perto". 2010, p. 15-26. O texto de Jacyntho propõe, através da *Odisseia*, remontar a *Gilgamesh*, a primeira narrativa da qual se tem conhecimento “a pôr em cena as engrenagens que, depois, se rearticulariam nas utopias” (BRANDÃO, 2010, p. 22) – muito embora não seja a proposta do autor tomá-lo como primeira utopia, uma vez que o gênero se desenvolverá séculos mais tarde (mesmo que *Gilgamesh* fosse desconhecido). Jacyntho Brandão, nesse sentido, toma a *Odisseia* e *Gilgamesh* enquanto “experimentos inaugurais” que permitem vislumbrar alguma contribuição para a elaboração futura das narrativas utópicas.

Posêidon aos feácios, a nau petrificada, Odisseu torna-se, se não o único, pelo menos o último dos homens que poderia tanto ter visitado a remota terra dos feácios quanto ter sido transportado por eles, os amigos dos remos. Assim, a utopia, em seu sentido literal de não-lugar, pode ser um mote definidor da Esquéria. Também as naus feácias sugerem sua *ucronia*, dessa vez em seu sentido literal de não-tempo, agudizando a incerteza quanto à localização e à existência da Esquéria. A velocidade com que elas cruzam o abismo dos mares aponta para uma temporalidade inacessível aos homens mortais. E o sono que acomete Odisseu quando de sua ida a Ítaca só pode reforçar, no receptor da narrativa, a ideia de que a Esquéria seria, ou pouco localizável - no tempo e no espaço -, ou tão escondida nos confins da terra que seria inacessível e, assim, preservada na memória de Odisseu como lembrança, mas não como um lugar a se voltar.

Já nos escritores antigos, a discussão sobre a verdade e a falsidade, em relação à *Odisseia*, volta-se, sobretudo, para a narrativa dos feácios, sendo que, no rol das discussões, há aquela vertente que enxerga na errância do herói um relato puramente fantástico e, por isso, mentiroso (GOLDHILL, 1991). Eratóstentes inaugura a escola para a qual as aventuras de Odisseu são mera fantasia e a correspondência geográfica de sua errância com o mundo real motivo de dúvida.

Do tempo das suas viagens, Victor Bérard dedica-se a investigar onde estaria a Esquéria, em abril e maio de 1901 e em setembro e outubro de 1912, ao lado do amigo fotógrafo Boissonas. E conclui: do lado oriental, os navegadores do canal não poderiam perceber nem as falésias abruptas nem as rochas íngremes da ilha que seria a ilha dos feácios. Mas sobre o grande mar do oeste, ao contrário, o outro lado descende bruscamente. “Toda a fachada da ilha sobre esse Mar Selvagem é uma muralha íngreme. Nós encontramos aqui a paisagem odisseica” (BÉRARD, 1971, p.39).⁵⁹⁴ Bérard encontra na ilha de Corfu, três ou quatro lugares afins às descrições odisseicas. Heinrich Schliemann, antes dele, já havia reconhecido a fonte ao redor da qual Nausícaa e suas servas se divertiam enquanto as roupas da corte de Alcínoo eram quaradas nas pedras. “*Mas onde estão as cachoeiras e os turbilhões, as rochas e o vale fechado, a floresta dos*

⁵⁹⁴ Texto original: *Toute la façade de l'île sur cette Mer Sauvage est muraille pareillement escarpée. Nous retrouvons le paysage odysseén.*

arredores e a enseada abrigada do vento?”, pergunta-se Bérard (1971, p. 39),⁵⁹⁵ ainda insatisfeito.

O arqueólogo francês entende que o erro dos exploradores interessados em apurar o mapa odisséico, até então, teria sido considerar as descrições do poema do ponto de vista de quem está em terra. A diferença é grande entre a vista da costa, tal qual fornecem as instruções náuticas e as cartas marinhas, e a vista da terra, da forma como reproduz usualmente o geógrafo. O poeta da *Odisseia* dá aos olhos do leitor sempre a vista da costa e não da terra. “É no mar e nos costumes dos homens do mar que é preciso se voltar para perceber, através das aventuras fantásticas, a vida real que lhes inspirou” (BÉRARD, 1971, p. 482).⁵⁹⁶ Por isso, Bérard passa também a estudar os episódios odisséicos a partir da visão das gentes do mar e dos erros que lhe são próprios. Tendo o poeta composto a partir das descrições de navegadores fenícios, ele teria descrito os cenários dos episódios a partir das descrições que os navegadores, sua fonte, tinham em mente: descrições feitas do ponto de vista de quem está no mar.

A identificação da Esquéria com Corfu, aliás, fortalece ainda mais a tese de Bérard sobre a origem fenícia dos poemas. Os povos helênicos não frequentavam muito a região, embora a conhecessem, e, no relato, a terra remota não aparece senão sob a bruma do longínquo. A descrição da Esquéria pelo poeta apresentaria, porém, como informa Bérard (1971), duas imprecisões: a Esquéria verdadeira seria o cantão de uma ilha e não de uma terra, e a rocha em que se transforma o navio que levava Odisseu a Ítaca é invisível para quem está na vila de Alcínoo. Nada demais; para ele, os deslizos do poeta são deslizos por desconhecimento, pois “o poeta não inventa nada” (BÉRARD, 1971, p. 87).⁵⁹⁷ Segundo Bérard:

[...] Ele organiza e dispõe conforme o modo helênico, seja pela vida antropomórfica que ele empresta a objetos inanimados, seja pela ordem racional e estética que ele introduziu entre vários elementos. De uma série de vistas, ele compõe um quadro. Esse quadro é então uma cópia exata da

⁵⁹⁵ Texto original: *Mais où sont les cascades et les tourbillons, les rochers et le vallon clos, la forêt toute proche, et l'anse abritée du vent?*

⁵⁹⁶ Texto original: *C'est vers la mer et les habitudes de marins qu'il faut nous tourner pour apercevoir, sous le merveilleux des aventures, la vie réelle qui leur donna naissance.*

⁵⁹⁷ Texto original: *le poète n'invente rien.*

natureza. Mas ela é uma cópia criada: existem partes que estão na sombra e outras em plena luz. (BÉRARD, 1971, p. 87)⁵⁹⁸

Mesmo o maravilhoso é selecionado por Bérard. Enquanto para outros arqueólogos, como Othon Riemann (citado pelo autor), esse elemento seria um empecilho para associar os feácios aos habitantes de Corfu, para Bérard, a ausência de um timoneiro, a autonomia dos barcos feácios, sua velocidade seriam, se não conteúdos originários de interpolações (e, portanto, passíveis de serem excluídos do relato primitivo de Homero), pelo menos soluções encontradas pelo poeta para transcrever o desconhecido. Os feácios teriam se estabelecido na costa bárbara de Corfu, de onde teriam podido dar continuidade ao hábito de viver do mar. A Esquéria teria sido, portanto, fundada por povos pré-helênicos, falantes de uma língua semítica, donde a diferença de seus hábitos com relação aos dos aqueus. Na época do poeta, os feácios seriam, provavelmente, detentores do comércio do cobre, do âmbar e do estanho, materiais preciosos fornecidos pelo extremo oeste do mar. A partir de sua navegação e de seu comércio, eles fariam a fama de bons remadores, não se abstendo também de transportar passageiros estrangeiros, como Odisseu, interessados em cruzar o mar (BÉRARD, 1971; 1927).

A terra dos feácios, um limiar na *Odisseia* entre o mundo das aventuras de Odisseu, narradas por ele pela primeira vez ali, e sua terra natal, é também um limiar no universo mediterrânico de Bérard.

Ela é o limiar entre o mundo aqueu, que tem fim no canal de Ítaca, e as terras misteriosas do Oeste, que vão até bem longe, entre a humanidade dos “comedores de pão” e a selvageria dos antropófagos, habitantes da outra costa do estreito Adriático. De Ítaca, seguindo as costas já bárbaras da Tesprótia, pode-se chegar à “terra” deles, diz o poeta que não conhece a ilha dos feácios. Mais além, o grande mar se abre; para alcançar a terra misteriosa, que em seus dias claros aparece depois do outro rio do estreito, é preciso enfrentar o Mar Selvagem, o mar nebuloso, o grande abismo onde o vento Bóreas faz estrago [...]. (BÉRARD, 1971, p. 68)⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Texto original: [...] il arrange et dispose à la mode hellénique, soit par la vie anthropomorphique qu'il prête aux objets inanimés, soit par l'ordre rationnel et esthétique qu'il introduit entre les divers éléments. D'une série de vues, il fait un tableau. Ce tableau est encore une exacte copie de la nature. Mais il est composé: il y a des parties dans l'ombre et d'autres en pleine lumière.

⁵⁹⁹ Texto original: Il est l'intermédiaire entre le monde achéen, qui s'arrête au canal d'Ithaque, et les contrées mystérieuses du Couchant qui s'enfoncent au delà, entre l'humanité 'mangeuse de pain' et la sauvagerie des anthropophages, qui habitent de l'autre côté du détroit adriatique. D'Ithaque, en suivant les

Convicto de ter reunido nos quatro volumes das *Navegações...* todos os documentos históricos e geográficos capazes de esclarecer as narrativas das viagens de Odisseu nos mínimos detalhes, para Victor Bérard, não haveria, enfim, na *Odisseia* nenhuma descrição imaginária, nenhum detalhe fantasioso em qualquer das suas paisagens. O Mediterrâneo, apesar do imenso intervalo cronológico que separa a *Odisseia* de seu *Álbum Odisseico*, seria por si só a refutação da perda ou do desaparecimento de seus elementos com o tempo. O passado desse Mediterrâneo de Bérard é um passado que não se ausenta. Ele é, na verdade, permanência no tempo, é presente e, por isso, dá-se a conhecer. Nesse sentido, Bérard é a antítese do historiador romântico, aquele que sofre a perda do passado. Como propõe Sophie Rabau (2003), Bérard está face a face com o passado no presente, já que, para ele, o passado não cessa de existir no presente. Sua abordagem repousa sobre uma concepção do Mediterrâneo como espaço de *permanência* e de repetição, que evoca (e inspira) irresistivelmente o trabalho de Fernand Braudel.⁶⁰⁰

côtes déjà barbares de la Thesprotie, on peut encore arriver jusqu'à leur 'terre', dit le poète qui ne connaît pas l'île des Phéaciens. Mais au delà, la grande mer s'ouvre; pour atteindre la terre mystérieuse, qui, par les claires journées, apparaît sur l'autre rive du détroit, il faut affronter la Mer Sauvage, la mer nébuleuse, le grand abîme où le Bora fait rage (...).

⁶⁰⁰ Esse tema, da relação entre Victor Bérard e Fernand Braudel com relação ao desenvolvimento do conceito de permanência (que será caro para os dois autores e marcará a história da historiografia) foi abordado, numa primeira tentativa, num artigo de minha autoria intitulado "O mar odisseico para se pensar a longa duração: Homero, Victor Bérard e Fernand Braudel", publicado na *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia* V. 5, N. 2, Julho-Dezembro de 2014. Por levar a discussão para um outro lugar, decidiu-se por não apresentá-la aqui. Braudel entusiasma-se com o admirável Victor Bérard e sua "fenicomania", na coletânea de textos publicada pela primeira vez em 1977: BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée: l'Espace et l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1985. Ver também: BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Tome I. Paris: A. Colin, 1985. E ainda: RABAU, Sophie. "Contributions à l'étude du complexe de Victor Bérard: sur une lecture référentielle de l'Odysée", conferência pronunciada em 2003. Disponível em: <www.fabula.org>. Acesso em: 27 de junho, 2013.

V - A *permanência* em *Naissance de l'Odyssée*: a grande mentira semelhante à verdade

Não há dúvida de que a *permanência* do Mediterrâneo em *Naissance...* (ou a *Présence de la Méditerranée* na obra, para usar as palavras do autor) não é exatamente a mesma ideia de *permanência* que norteia a obra de Victor Bérard (ou, ainda, a que será operacionada por Fernand Braudel), mas tampouco é possível acreditar que não exista afinidade alguma entre elas. Enquanto Bérard confia numa presença quase imutável do passado, que não cessa de existir e se fazer visível no presente, Giono parece expor justamente através da atualização da personagem de Odisseu - uma atualização que faz das suas mentiras (e não da sua astúcia) seu elemento central -, ou um desejo de ruptura com essa insistência do passado sobre o presente, ou a convivência entre uma espécie de *permanência* e uma espécie de ruptura. Em Giono, o passado apresenta-se comunicável e perceptível no presente porque atualiza-se, transforma-se e, para que isso seja possível, em parte perde-se.

Em *Naissance...* a recusa do herói, sob a figura de um Odisseu médio, que só tem de herói o que contam suas mentiras, acontece por meio da evocação do herói arquetípico e grandioso de Homero. A *métis* admirável do Laertíade dá lugar, em Giono, ao medo. É a vez da supremacia da voz (que explode para dizer a mentira) sobre o pensamento, da vaidade sobre a inteligência. Mas esse novo Odisseu, que não incorpora as qualidades do herói tradicional, expõe o retorno da nova guerra pelo que a impediu de ser a guerra feita por heróis.

Como provoca Walter Benjamin em "Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger"⁶⁰¹, frases dos combatentes Batalha do Marne e de Verdun, até então inimagináveis, tais como: "Conduzimos a guerra segundo princípios impuros"; ou "Tornou-se cada vez mais raro combater de homem a homem e tropa contra tropa"; ou "Muitas vezes os oficiais da linha de frente conduziram a guerra sem qualquer estilo"; e até "Com a incorporação, no corpo dos

⁶⁰¹ Neste texto de 1930, Benjamin critica, justamente, combatentes que, como Ernst Jünger, evocam o ideal de guerra nobre em busca de criticar a guerra vivida. In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

oficiais e dos suboficiais [...] do homem comum, os elementos eternamente aristocráticos da atividade militar foram sendo crescentemente abolidos" (BENJAMIN, 1994, p. 63-64) não revelariam mais do que uma percepção canhestra e confusa da guerra, em que a nova guerra, a guerra de material, entra em confronto com a guerra tradicional, feita por heróis e por valores como a honra e a glória. Benjamin acusa esses combatentes de terem, por meio de seus registros, cultuado a guerra, exatamente porque, ao registrarem suas mudanças ou seu novo caráter, eles teriam demonstrado a necessidade ou a vontade de retomar o modelo tradicional de guerra, em que “valores puros”, “combates verdadeiros” e “estilo de guerra” determinariam sua imagem, salvando-a da degeneração. Em suma, a guerra teria se transformado e teria transformado também os combatentes entusiastas de 1914 em soldados desencantados logo após os primeiros meses do conflito, mas a consequência dessa transformação, perceptível nos registros dos combatentes, segundo a crítica de Walter Benjamin, teria sido, no entanto, não a refutação da guerra, nem a refutação do heroísmo na guerra, mas a refutação da guerra de material em que o herói, a glória e a honra não têm vez.

É ainda Walter Benjamin quem, em textos da década de 30⁶⁰², observa que a violência da nova guerra, sobretudo a violência das trincheiras, teria levado os homens a perderem a capacidade de intercambiar a experiência. No mundo tradicional, que desconhecia a trincheira e a guerra de material, a sabedoria servia aos outros, a experiência passava de pessoa a pessoa. Essa experiência, porém, teria chegado ao fim exatamente com a geração que vivera, de 1914 a 1918, um dos eventos mais assustadores da história universal. Jamais, até então, experiências adquiridas haviam sido tão radicalmente desmentidas, como a experiência da guerra de ataque pela guerra de defesa, a experiência econômica pela inflação, a experiência corpórea pela prova da fome, a experiência moral pela manobra dos governantes. Com a Grande Guerra, uma geração que havia ido à escola em *tramway* volta à sua origem encontrando paisagens que em muito pouco se permitem reconhecer. No mundo das trincheiras e do gás tóxico, a arte

⁶⁰² BENJAMIN, Walter. "Expérience et Pauvreté". In: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 2000; BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza"; "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

teria passado, por isso, a incorporar ou a se nutrir, no lugar da experiência, apenas da dúvida.

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

A experiência da Grande Guerra é, enfim, radicalmente desmentida em seu teor de conhecimento e de verdade e a geração que a conhece passa a duvidar, como Giraudoux e Giono, do herói e do lado épico da verdade. É o assustador desenvolvimento da técnica que dá à guerra essa nova imagem. A partir da guerra, a primeira grande guerra do século XX, o homem volta da guerra completamente empobrecido: empobrecido até mesmo em termos de experiência. E isso não significa que o combatente volta, posto que esvaziado de experiência, em busca de experiência. A Grande Guerra faz com que os combatentes retornem ingurgitando a experiência, a cultura e o homem.

Walter Benjamin (1994) não está dizendo, obviamente, que nada seja dito sobre a guerra. Em 1931, quando Gaston de Pawlowski, analisa *Le Grand Troupeau* de Jean Giono e diz que o público já está enfiado de “livros sobre a guerra”, o crítico considera *Le Grand Troupeau* apenas mais um a se somar ao número já considerável de romances (na França, sobretudo romances) cujo tema é a Grande Guerra.⁶⁰³ O que Benjamin observa é a maneira pela qual a Grande Guerra destrói a experiência em sua dimensão comunicável e, como consequência, passa a ser investida na arte que incorpora as questões irrespondíveis pelo vivido, a incerteza e, em Jean Giono, a mentira.

Em carta a Jean Carrière, Giono diz precisamente que a guerra o satisfazia enquanto evento. O que havia sido escrito tratava não do que havia existido, mas do negativo da experiência:

⁶⁰³ PAWLOWSKI, Gaston. Gringoire, 18 de décembre, 1931, p.4, citado por Michel Gramain, *Le Grand Troupeau* (Étude de réception), p. 232. In: *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque.

Durante a guerra de 1914, eu não escrevi uma única linha. Isso porque o evento em si apresentava-se tão interessante que eu não tinha vontade alguma de escrever a coisa. A guerra da qual eu participava era suficiente para mim, eu não tinha necessidade de escrevê-la. O que eu escrevo é o que não existe. (GIONO apud CARRIÈRE, 1985, p. 142)⁶⁰⁴

A relação de Jean Giono com a guerra, quando descrita em suas cartas (em especial nas cartas enviadas aos pais, Jean-Antoine e Pauline Giono), é uma relação de exterioridade. São comuns as expressões que o distanciam do perigo, do risco e da morte, tais como: “eu não arrisco absolutamente nada”, ou ainda, “eu não vou em direção ao perigo, isso é o que é verdade”;⁶⁰⁵ “é muito interessante e parece que estou em meio à leitura de um ótimo livro”;⁶⁰⁶ “daqui, nós não diríamos mais que estamos em guerra”.⁶⁰⁷ Fica muito evidente para o leitor de sua correspondência que o autor quer poupar os pais das preocupações, minimizando os perigos, embelezando o confronto e, insistentemente, criando uma atmosfera de bem-estar e conforto. A estratégia que ele usa para fazê-lo é reveladora do ponto de vista de sua relação com a verdade e a mentira. Jean Giono descreve, para os pais, seus dias na guerra como dias de prazer e deleite. O chocolate quente é delicioso, a cama é confortável, o clima é bom, o uniforme, além de dado pelo governo, é muito bonito, os exercícios são excelentes, o aprendizado gratificante, seus companheiros são os melhores, suas expectativas ainda mais. O *front* está sempre longe, o perigo nunca se aproxima. E se qualquer perigo o ameaça, a mentira e a dissimulação podem lhe servir de ferramentas:

Eu fui felicitado nesta manhã pelo adjunto e pelo tenente que me encarregou de ensinar a marchar dois ou três dos meus colegas (que são de Valensole). Vocês adivinhem se estou orgulhoso. Estou um pote de orgulho. Eu mostro muita boa vontade por ora, isso os deixa satisfeitos. Mas, depois, nas caminhadas ou nas

⁶⁰⁴ Texto original: *Pendant la guerre de 14 je n'ai pas écrit une seule ligne. C'est parce que l'événement lui-même présentait assez d'intérêt pour que je n'aie envie d'écrire la chose. La guerre elle-même que je faisais me suffisait, je n'avais pas besoin de l'écrire. Ce que j'écris, c'est ce qui n'existe pas.* In: CARRIÈRE, Jean. *Jean Giono*, coll. "Qui êtes-vous". Lyon: La Manufacture, 1985, p. 142.

⁶⁰⁵ Texto original: *je ne risque absolument rien ou ainda je ne vais pas au danger, c'est que c'est vrai.* In: Lettre Jean Giono à Jean-Antoine et Pauline Giono. Montségur, 24 de maio de 1916. Correspondance 1915-1919. In: *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque, p. 95.

⁶⁰⁶ Texto original: *c'est très intéressant et il me semble que je suis en train de lire un joli livre.* In: Lettre Jean Giono à Jean-Antoine et Pauline Giono. [Lavallée], 8 de junho de 1916 (GIONO, 2014-2015, p. 100).

⁶⁰⁷ Texto original: *ici on ne dirait plus qu'on est en guerre.* In: Lettre Jean Giono à Jean-Antoine et Pauline Giono.. Loisey, 31 de agosto de 1916 (GIONO, 2014-2015, p. 130).

lutas com baionetas, eu recuarei. E então, eles vão dizer, "enquanto ele pôde fazer, ele fez muito bem, e, agora, se ele não o faz, é porque ele não pode, pois sempre mostrou boa vontade", e aí será o momento de ficar doente. (Carta de Jean Giono Jean-Antoine e Pauline Giono. Montsegur, [quinta-feira] 23 de setembro de 1915). (GIONO, 2014-2015, p. 56)⁶⁰⁸

Para Jacques Mény (2014-2015), que apresenta a Correspondência 1915-1919 de Jean Giono, taxar o procedimento do autor como mentira ou afabulação seria, no entanto, não compreendê-lo.⁶⁰⁹ Segundo Mény, Giono apenas selecionaria e valorizaria os elementos que, embora possam parecer distantes aos olhos de quem recebe suas cartas, são, ainda assim, plausíveis. Por outro lado, Pierre Citron (1971), que conhecia o amigo, explica, porém, o quanto era de sua preferência o prazer de uma mentira à monotonia das verdades cruas.

Em *Naissance de l'Odyssée*, a diferença de Odisseu com relação ao Odisseu da tradição é significativa. Enquanto a personagem de Homero reconhece na terra dos feácios seu valor na guerra - pois, antes que ele tornasse à casa, seus feitos já haviam se espalhado até mesmo entre os povos mais distantes -, a personagem de Giono é quem, para se fazer reconhecer como herói, precisa mentir sobre o que vivera na guerra, justamente porque na guerra não fora herói. O Odisseu de *Naissance...* retorna a Ítaca como herói, sem ter sido herói, nem ao menos ter conhecido algum: “- Nós não somos da raça dos guerreiros!” (GIONO, 1931, p. 19). O Odisseu de Homero, por outro lado, retorna a Ítaca como herói por ser herói, por reconhecer-se herói. É verdade que o Odisseu de Homero é, em si, um novo tipo de herói, posto que ele sobrevive à guerra porque, dentre outras qualidades, sabe mentir. Em Homero, contudo, a mentira não parece criar por si só o heroísmo. A mentira seria, na verdade, mais um constituinte de seus artifícios, ainda que constituinte do mais importante deles (se a considerarmos parte da *métis* do Laertíade).

⁶⁰⁸ Texto original: *J'ai été ce matin félicité par l'adjudant et le lieutenant qui m'a chargé d'apprendre à marcher à deux ou trois de mes collègues (qui sont de Valensole). Vous pensez si je suis fier, hein. Je suis un poisson. Je montre beaucoup de bonne volonté pour l'instant, cela leur fait plaisir. Mais, par la suite, dans les marches ou l'escrime à la baïonnette, je canerai. Alors ils diront: "quand il pouvait le faire, il le faisait très bien et maintenant, s'il ne le fait pas, c'est qu'il ne peut pas, puisqu'il a toujours montré de la bonne volonté" et alors ce sera le moment d'être malade. (Lettre Jean Giono à Jean-Antoine et Pauline Giono. Montségur, le [jeudi] 23 septembre 1915).*

⁶⁰⁹ MÉNY, Jacques. Jean Giono. Correspondance 1915-1919: présentation. *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque, p. 11-33.

Em contraste com a *Ilíada* e com seu objeto, que é a cólera [μῆνις] de Aquiles (a cólera de um herói da guerra), a *Odisseia* apresenta o herói das muitas experiências, um herói que não foi herói apenas na guerra. É para contar sobre um homem astuto [ἄνδρα πολύτροπον] que o poeta invoca a Musa: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou” (*Od.*, I, 1). Desde seu próêmio, portanto, a *Odisseia* deixa explícito que seu objeto é um homem, uma vida, uma personagem. A abertura da *Odisseia* com ἄνδρα, com efeito, parece indicar que a história não será apenas sobre um homem e seu retorno, mas sobre este homem enquanto homem, em sua condição de homem, líder, marido, pai, filho, mestre e rei (DE JONG, 2001). O anonimato desse herói [ἄνδρα], uma vez que o nome de Odisseu só será mencionado vinte versos após o início do poema, somado à imprecisão da *Odisseia* com relação à sua primeira caracterização, permitiriam, por isso, que, ao lado de Odisseu, a alusão pudesse ser a tantos outros heróis, também retornando de Troia, como Menelau, Agamêmnon e Diomedes. A *Odisseia*, nesse sentido, é já uma forma distinta de ver o herói. Seu tema é um homem que, embora individualizado em certa medida, pode se confundir com outros dos guerreiros que regressaram de Troia como heróis - ou que, em outras palavras, não precisaram morrer na guerra para serem reconhecidos como heróis.

A forma mesma de apresentar no próêmio o sofrimento de Odisseu, πολλὰ [...] πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν [*muitas dores ele sofreu em seu peito*] (*Od.*, I, 4-5) não é uma forma comum de caracterizar o herói na épica. De fato, na *Ilíada*, o herói também é apresentado como aquele *que sofreu dores em seu coração* - das quatro vezes em que a expressão aparece, duas vezes ela qualifica Aquiles (IX, 321; XVI, 55). Na *Odisseia*, essa caracterização ocorre também apenas quatro vezes, embora a primeira se dê logo no próêmio. Em outras duas vezes, a expressão qualifica Odisseu, segundo o narrador (XIII, 90) e segundo o próprio Odisseu, que fala sobre si mesmo (XIII, 267); e caracteriza, por fim, Eumeu, como “quem muito sofre em seu peito” (XV, 487) (PUCCI, 1982).⁶¹⁰

Mais do que πολλὰ [...] πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν, os epítetos de Odisseu é que vão qualificá-lo, sobretudo o epíteto πολύτροπος. O termo πολύτροπος, que combina um sentido ativo (com muitas voltas na mente), com um passivo (que é levado de um lugar a outro) é usado no próêmio (I, 1) e no Canto X (330) para caracterizar Odisseu.

⁶¹⁰ PUCCI, Pietro. The Proem of the Odyssey. In: *Arethusa* Vol. 15 (1982), p. 39-62.

Provavelmente o epíteto é usado de forma intencionalmente ambígua pelo poeta, de modo a confundir um sentido com o outro. O termo πολύτροπος, além de designar por duas vezes Odisseu, aparece no poema somente outras duas vezes, não coincidentemente por certo, designando Hermes. Trata-se, portanto, de uma qualidade divina, embora um único homem seja também seu possuidor.

Além desse, Odisseu possui vários *poly*-epítetos, como πολύαινος [de muitas histórias], πολυάρητος [de muitas qualidades], πολύμητις [de muitas espertezas], πολυμήχανος [de muitos recursos], πόλυτλας [muito resistente], πολύφρων [muito inventivo]. Esses epítetos de Odisseu são importantes na economia do poema, porque é graças às qualidades a que eles fazem referência que ele pode completar, depois de dez anos, um νόστος [retorno] que parecia interminável. É em função de sua habilidade e de sua astúcia que ele pode sobreviver às aventuras. Seu retorno é, na verdade, um retorno de lugares escondidos - como a ilha de Polifemo, de Calipso, de Circe, do Hades, da Esquéria -, os quais são, de forma figurada, como propõe Pietro Pucci (1982), emblemas de sua morte. É por meio de suas muitas histórias, qualidades, espertezas, invenções, em suma, de seus muitos recursos que ele poderá vencê-los, driblando a morte. O retorno à Ítaca do herói, aliás, coroa a ideia de que Odisseu, diferentemente de outros heróis, não precisa morrer para se tornar herói, ele precisa apenas reconhecer sua condição de mortal. Em outras palavras, Odisseu é o herói que não morre na guerra, mas que, por isso mesmo, precisa reaprender que é um mortal e a conquista desse aprendizado se dará à medida em que ele, na Esquéria, ouvir e narrar suas histórias (SEGAL, 1994).⁶¹¹ Por isso, a Esquéria é o limiar entre os dois mundos de suas viagens. Lá, em meio aos feácios, ouvindo Demódoco e ouvindo a si mesmo, Odisseu reconhece-se mortal e emociona-se (FINKELBERG, 1987),⁶¹² percebendo quão inédita é a sua condição. Se a fama dos heróis já mortos é cantada aos vivos, a fama de Odisseu, ao ser cantada na Esquéria, é ouvida por ele mesmo, uma vez que ele, herói diferente dos outros, a tinha conquistado sem, no entanto, ter perecido.

⁶¹¹ SEGAL, Charles. "The Phaeacians and Odysseus' Return". In: *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca; London: Cornell University Press. 1994.

⁶¹² FINKELBERG, M. The First Song of Demodocus. In: *Mnemosyne*, ser. 4:40:1/2 (1987), p.128.

Certa feita, Jean Giono leu para alguns ouvintes trechos das aventuras do seu Odisseu, intercalando, à leitura dos fragmentos, comentários sobre a história, a composição e sua participação na Grande Guerra. Foi, provavelmente, no sanatório do Doutor Paul-Émile Davy (1888-1963), inaugurado em 1926, em Plateau d'Assy, na região da Savoia, que o autor, diante de ex-combatentes da mesma guerra, proferiu tal conferência.⁶¹³ Ao falar sobre *Naissance...* para seus pares, homens que, como ele, tinham ido à guerra, Giono quis deixar claro que o seu Odisseu era “irmão deles” [“leur frère”] (GIONO, 2004, p. 15). Como o de Homero, ele explica, seu herói era também um combatente que demorara a retornar, mas que, diferentemente daquele, não possuía a proteção dos deuses, nem qualidade alguma. Seu Odisseu era um Odisseu humano, parecido com qualquer um, à altura de qualquer um e que, como todos ali, tremera de medo na guerra:

De tanto me ver em caminhos familiares em meio ao povo de minha terra, eu não mais imaginava [Odisseu] coberto de seu capacete e de seu ardil divino, mas eu o via parecido com aqueles que eu conheci nos campos de oliveiras. Eram homens que voltavam da guerra, como eu, como ele. Eu encontrava nele um coração humano, frágil e trêmulo. Eu o via à minha altura, à nossa altura comum. É desse longo contato com essa confiança risível, e essa crueldade da juventude, que nasce sua história longe dos deuses. (GIONO, 2004, p. 13)⁶¹⁴

Nesta conferência, o autor parece estar realmente disposto a admitir os dois retornos em seu romance: enquanto Odisseu voltava a Ítaca, sendo o rei, dono de posses; Giono, por sua vez, “miserável soldado, sem nada a reconquistar, nem mulher, nem terra” (GIONO, 2004, p. 19),⁶¹⁵ voltava para a casa onde o esperavam os velhos pais. Giono

⁶¹³ Essa conferência, publicada apenas em 2004, permaneceu por muito tempo desconhecida e sua data é incerta (Laurent Fourcault propõe o ano de 1934). O texto da conferência é dedicado ao médico, especialista no tratamento de tuberculosos, que havia decidido cuidar em seu sanatório, sobretudo, de ex-combatentes da Grande Guerra portadores da doença. In: GIONO, Jean. FOURCAULT, Laurent [éd.]. "Une conférence-lecture de Giono sur *Naissance de l'Odyssee*". In: *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n 62, Manosque, automne-hiver 2004, p. 7-24.

⁶¹⁴ Texto original: *À force de le voir avec moi dans les chemins familiers au milieu des habitants de ma terre, je ne l'imaginai plus couvert de son casque et de sa ruse divine mais je le voyais semblable à ceux que je rencontrais dans les vergers d'oliviers. C'étaient des hommes qui revenaient de la guerre, comme moi, comme lui. Je lui trouvais un coeur humain, frêle et tremblant. Je le voyais à ma mesure, à notre commune mesure. C'est de ce long contact avec cette confiance risible, et cette cruauté de la jeunesse - son histoire en dehors de dieux.*

⁶¹⁵ Texto original: *humble soldat, n'ayant rien à reconquérir, ni femme, ni domaine.*

quis, obviamente, com sua fala, sobrepor sua experiência real do retorno da guerra à experiência fictícia de Odisseu, sem deixar de realçar que a sua experiência havia sido mais pobre, mais triste e mais difícil. Ele quis, em função da sua própria experiência, reinventar Odisseu para que só então, porque reinventado, ele pudesse comunicar o que havia sido a experiência recente da guerra, “a nova guerra de Troia”. Para que ele conservasse seu amor pelas mulheres, pela pátria e pela mentira, mas não “seu capacete e de seu ardil divino”, era preciso, por certo, que seu Odisseu não fosse um herói.

Em seu "Je ne peux pas oublier" ["Eu não posso esquecer"], o ex-combatente escreve: “Na guerra, eu tenho medo, estou sempre com medo, eu tremo, eu faço nas calças” (GIONO, 2015, p. 19).⁶¹⁶ Com efeito, numa das variantes de *Naissance...*, o Odisseu de Giono conta para os hóspedes da estalagem que, embora tivesse ido à guerra da Ásia, ele havia, antes de partir para o combate, tentado fugir dela por medo, pois “a coragem não é dom de todo mundo”:

"Eu escondi-me para não ir à guerra. O que você queria? A coragem não é dom de todo mundo. Em Troia, você sabe, eu não fiz grande coisa. Aqueles troianos eram uns baitas animais! Se você tivesse visto o pobre-coitado do Pátroclo! Trucidado! Essas coisas me fazem mal. Se eu tivesse força suficiente, você veria, eu teria empurrado minha nau pelas ondas e teria partido." (I, 29, var. a da p. 40 - GIONO, 1971, p. 887)⁶¹⁷

A odisseia de Giono ou a mentira de seu Odisseu nasce, assim, não sem motivo, como sugere François Cyrille (2008), ou pelo simples gosto pela mentira, mas para evidenciar, pela descoberta do que é guerra, que o novo Odisseu retorna dela sem ser o herói esperado. O Odisseu de Giono não quis ir à guerra, não quis permanecer na guerra e, lá, não fez grande coisa. É por isso que, em seu retorno, ele só terá feitos para serem contados se os inventar. Esse Odisseu não mistura mentiras a verdades, nem se reconhece nas histórias. Ele apenas mente e reconhece, nos cantos, suas palavras falsas. Diferentemente dos combatentes a quem Walter Benjamin criticou, diferentemente daqueles que sentiram a falta dos heróis na guerra, Jean Giono escolheu o maior herói da

⁶¹⁶ Texto original: *À la guerre j'ai peur, j'ai toujours peur, je tremble, je fais dans ma culotte.*

⁶¹⁷ Texto original: *"Je me suis caché pour ne pas partir à la guerre. Que veux-tu, le courage n'est pas le lot de tout le monde. Eh! À Troie, tu sais, je n'ai pas fait grand-chose. C'était de belles brutes, ces Troyens! Si tu avais vu ce malheureux Patrocle! Écrabouillé! Ah! Ces choses-là me faisant mal. Si j'avais eu assez de force, vois-tu, j'aurais poussé mon bateau jusqu'à l'eau libre et je serais parti."*

tradição para dizer, através de sua grande mentira, exatamente aquilo que lhe parecia a verdade: o herói é a grande mentira, que soube atravessar os tempos e permanecer na história. Giono eleva a mentira, insiste na mentira para expor o herói, para desmascará-lo, para desmascarar a guerra. Sua solução, porém, é ainda recorrer ao herói. *Naissance...*, mostrando quão frágil é essa permanência, revela também que não é possível livrar-se dela tão facilmente.

Capítulo VI

***Les aventures de Télémaque* (1922) de Louis Aragon:
sobre ser filho do herói ou a força controladora do passado**

*Há pessoas sobre a terra, são como piolhos.
Quando você tiver terminado de ter filhos, você me dirá.
Depois disso, você só terá que recomeçar.
A inocência dos recém-nascidos é ainda uma curiosa invenção:
nós somos todos recém-nascidos, inocentes, eu quero dizer culpados.*
(ARAGON, 1966, p. 31)⁶¹⁸

I - *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon: o livro em que Louis Aragon aprendeu a ler

É no ano de 1903 que Louis Aragon (1897-1982), então com seis anos de idade, aprende a ler. Seu aprendizado se dá através daquele que, durante cerca de dois séculos, havia sido o principal livro de alfabetização na França: *Les Aventures de Télémaque* [*As Aventuras de Telêmaco*], de François Armand de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715).⁶¹⁹ Cerca de quinze anos depois, ainda antes de retornar da guerra, Aragon decide reescrever a obra, dando-lhe o mesmo nome. *Les Aventures de Télémaque* de Aragon é publicado em 1922. Em sua aventura dadaísta, Aragon estaria corrigindo a novela de Fénelon, que, por sua vez, havia tido como propósito corrigir os cantos homéricos:

⁶¹⁸ Texto original: *Il y a des gens sur la terre, c'est comme des poux./ Quand vous aurez fini de faire des enfants, vous me le direz./ Après quoi, vous n'aurez plus qu'à recommencer./ L'innocence des nouveau-nés, c'est encore une curieuse invention:/ nous sommes tous des nouveau-nés, des innocents, je veux dire des coupables.* Todas as citações de *Les aventures de Télémaque* têm como referência: ARAGON. *Les aventures de Télémaque*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

⁶¹⁹ RUIZ, Édouard. Repères Chronologiques. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 132-49.

Partindo do texto mesmo de Fénelon: Calipso não podia consolar-se com a partida de Odisseu. Em sua dor, ela se descobria infeliz por ser imortal. Quando eu decidi reescrever Fénelon, corriji-lo (mais precisamente), havia então de minha parte um retorno a minhas origens. (ARAGON, 1969, p. 54)⁶²⁰

Seu texto entremeia imaginação e biografia. Dessa biografia, participam evidentemente passado e presente, e o presente altera, conscientemente, seu passado. Em "Le mentir-vrai" ["O mentir-verdadeiro"],⁶²¹ de 1964, conto capital na obra de Louis Aragon, nota-se o quanto ficção e realidade se misturam em seu projeto literário e o quanto faz parte desse projeto entender de que forma se dá a mistura. Evocando os anos de infância para criar a personagem do conto de 64, Aragon descobre que não pode narrá-los sem que sua vivência para além dos anos de infância participe da narrativa.

É preciso que a minha personagem [Pierre] tenha lido Rousseau e Valdagne aos onze anos. Se fosse eu... Naturalmente, para mim, vocês me passariam tudo. Eu sou uma personagem fora de série, nem todo mundo escreveu *Le Paysan de Paris* [*O Camponês de Paris*], nem todo mundo aprendeu a ler com *Les Aventures de Télémaque* [*As Aventuras de Telêmaco*]. É indispensável que Pierre aos onze anos tenha lido Valdagne e Rousseau, e tantas outras coisas, Marmontel, *Le Génie du Christianisme* [*O Gênio do Cristianismo*], Homero, Shakespeare... para explicar a linguagem que eu uso cinquenta e cinco anos mais tarde, com esse meio século de leituras, duas guerras, em pleno ieieie, jam-session e tudo o que se segue, quando eu quero dizer mil novecentos e oito, isto é, um tempo em que a linguagem era inteiramente escrita, mesmo a de Collete, em *Les Vrilles de la Vigne* [*As Gavinhas da Vinha*], ou a de Bataille, em *La Femme nue* [*A Mulher nua*], ou a de Abel Hermant, em *Les Trains de Luxe* [*Os Trens de Luxo*], ou ainda a de Bernstein, em *Israël*... essa criança não escreveria nunca esse falar sincopado, esse francês oral, que é o da minha geração. (ARAGON, 1980, p. 16)⁶²²

⁶²⁰ Texto original: *Partant du texte même de Fénelon: Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle, quand j'avais ainsi entrepris de ré-écrire Fénelon, de le corriger (plus précisément), il y avait de ma part à la fois un retour à mes commencements.* (ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Genève, Skira, 1969).

⁶²¹ O conto "Le mentir-vrai" integra a coletânea de contos que leva o mesmo nome. In: ARAGON. *Le mentir-vrai*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

⁶²² Texto original: *Il faut que mon personnage [Pierre] ait lu Rousseau et Valdagne à onze ans. Si c'était moi... Naturellement, à moi, vous me passeriez tout. Je suis un personnage hors série, tout le monde n'a pas écrit Le Paysan de Paris, tout le monde n'a pas appris à lire dans Télémaque. Il faut que Pierre ait lu à onze ans Valdagne et Rousseau, et bien d'autres choses, Marmontel, Le Génie du Christianisme, Homère, Shakespeare... pour expliquer ce langage que je parle cinquante-cinq ans plus tard avec ce demi-siècle de lectures, deux guerres, en plein yé-yé, jam-session et ce qui s'ensuit, quand je veux faire mil neuf cent huit, c'est-à-dire un temps où le langage était entièrement écrit, même chez Colette, Les Vrilles de la Vigne, ou Bataille, La Femme nue, chez Abel Hermant, Les Trains de Luxe, ou Bernstein, Israël... jamais de toute façon, cet enfant, il n'écrirait ce parler syncopé, ce français oral, qui est de ma génération.*

O conto "Le mentir-vrai" separa e aproxima autor e personagem. O autor torna o texto consciente da distância entre si e sua criação: há um narrador que denuncia a existência do autor, por um lado, e, por outro, a existência da personagem Pierre, que, de alguma maneira, quer substituir o autor. Pierre, como Aragon, aprendera a ler, durante a infância, em *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon. Mas, segundo o narrador, porque, depois dos anos de infância, Aragon lera tantos outros autores, era impossível então que Pierre não os tivesse lido, esses mesmos autores, no tempo da narrativa, quando então contava onze anos. Era preciso, e inevitável, portanto, que Pierre aos onze anos tivesse lido, dentre outros, Homero: “É indispensável que Pierre aos onze anos tenha lido Valdagne e Rousseau, e tantas outras coisas, Marmontel, Le Génie du Christianisme, Homero, Shakespeare...” (ARAGON, 1980, p. 16). Segundo Aragon, era forçoso que Pierre aos onze anos tivesse lido aquilo que ele mesmo, seu criador, não havia ainda lido com a mesma idade. Como resultado, Pierre teria uma forma de ver o mundo que, por ser afetada por essas leituras, permitia acessar, de forma conscientemente anacrônica, o mundo de Aragon aos onze anos.

Em "Le mentir-vrai", Aragon trata do que presume ser o desafio literário e artístico do século XX: “os realistas do futuro deverão cada vez mais mentir para dizer a verdade” (ARAGON, 1980, p. 31).⁶²³ O autor entende que, tendo sido testemunha de fatos passíveis de serem transformados em ficção, apenas mentindo, pode torná-los mais verdadeiros. Por isso, para retornar à sua origem, ele usa de uma personagem que precisa, não apenas caracterizar-se por aquilo que caracterizou o autor na infância, como por aquilo que caracteriza o autor no tempo de sua criação. Assim, para fazer com que sua personagem faça aquilo que quer fazer seu Telêmaco de 1922 - um retorno a suas origens (ARAGON, 1969, p. 54)⁶²⁴ - Aragon, mais do que voltar a Fénelon, a quem lera na infância, carecerá também de voltar a Homero, a quem lera posteriormente. Nesse sentido, sua linguagem será um resultado de “meio século de leituras, duas guerras, em pleno ieieiê, jam-session, e tudo o que se segue” (ARAGON, 1980, p. 16), bem como, suas personagens, elas mesmas, serão também constituídas da mesma mistura.

⁶²³ Texto original: *les realistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire le vrai.*

⁶²⁴ Texto original: *il y avait de ma part à la fois un retour à mes commencements.*

Em 1922, ano da publicação de seu *Les Aventures de Télémaque* [*As Aventuras de Telêmaco*], Aragon não havia passado por duas guerras, nem por boa parte das leituras que terá feito em 1964, ano em que escreve o conto "Le Mentir Vrai" ["O Mentir-Verdade"]. Ele, nem mesmo, terá escrito *Le Paysan de Paris* [*O Camponês de Paris*], publicado em 1926, mas já terá em suas memórias o *front*, as leituras de Fénelon, de Homero e as questões do dadaísmo. Exatamente no ano de 22, Louis Aragon, tendo abandonado a medicina, organiza o Congrès de Paris,⁶²⁵ quando o surrealismo dá seus primeiros passos. O ano de 1922 é, portanto, um ano turbulento na vida de Aragon, e *Les aventures de Télémaque*, não por acaso, apresenta um balanço ou uma revisão do movimento dadaísta, com o qual a ruptura do autor seria determinante para suas novas escolhas literárias, ao mesmo tempo em que ensaia uma primeira experiência surrealista (GINDINE, 1996).⁶²⁶

Aragon tentava bastante, na guarita, nos fazer entrar em ebulição, nos convencer, com grandes argumentos imagéticos, frequentemente extravagantes, acerca do caráter explosivo, revolucionário do surrealismo. Ele se contrapunha às réplicas irônicas ou aos sarcasmos dos nossos internos que permaneciam bem conformistas no domínio das ideias ou da literatura.

Então, ardente e belo, Aragon se encolerizava e (estas palavras são autênticas) proclamava: "Nós faremos grandes coisas. Vamos fundar um movimento que vai mudar o mundo". Na verdade, o surrealismo não mudou o mundo. No entanto, ele teve o mérito, apesar de sua ingenuidade e de seus excessos, de mostrar que nossas atividades mentais são muito mais complexas, muito mais irracionais, muito mais surreais do que a tradição dizia. Ele teve incontestáveis repercussões psicológicas, literárias e artísticas na paisagem cultural do período entre guerras. (HUREZ, 2008-2013, p. 15)⁶²⁷

⁶²⁵ O chamado "Congrès international pour la Détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne".

⁶²⁶ GINDINE, Yvette. *Aragon prosateur surréaliste*. Genève: Droz. 1996.

⁶²⁷ Texto original: *Aragon tentait bien, en salle de garde, de nous mettre en ébullition, de nous convaincre, avec force arguments imagés, souvent extravagants, du caractère explosif, révolutionnaire du surréalisme. Il se heurtait aux répliques ironiques ou aux sarcasmes de nos internes restés, eux, très conformistes dans le domaine des idées ou de la littérature. Alors, ardent et beau, Aragon se dressait sur ses ergots et (ces paroles sont authentiques) il clamait: "Nous ferons de grandes choses. Nous allons fonder un mouvement qui bouleversera le monde". En fait, le surréalisme n'a pas bouleversé le monde. Il a eu cependant le mérite, malgré ses naïvetés et ses outrances, de montrer que nos activités mentales sont beaucoup plus complexes, beaucoup plus irrationnelles, beaucoup plus surréelles que la tradition ne le disait. Il a eu d'incontestables retentissements psychologiques, littéraires et artistiques dans le paysage culturel de l'entre-deux-guerres.* O texto do Dr. Marcel Hurez, "À l'hôpital Broussais - Un dandy chez les carabins" é integralmente citado in: APEL-MULLER, Michel. "Aragon: jeunesse, genèse", dossier présenté par Michel Apel-Muller, 2008-2013. Disponível em : <<http://www.louisaragonelsatriolet.org/spip.php?article524>> Acesso em: 27 de novembro, 2013.

Com efeito, a finalização e a publicação de *Les Aventures de Télémaque* coincidem com o fim do movimento dadaísta e o subsequente nascimento do surrealismo, sendo que a ruptura com Tristan Tzara se dá na primeira metade do ano, ao passo que a publicação de *Les aventures...* acontece ao final de 22. Obra dadaísta para alguns, ou aquela que anuncia o paroxismo do dadaísmo para outros, pressurealista ou já surrealista em sua juventude dadaísta para outros tantos, *Les aventures...* é, qualquer que seja sua filiação, uma paródia (BAIGNOUX, 1997).⁶²⁸ Nela, Aragon opõe seu texto iconoclasta, produto de uma *poética do incontrolável* a um dos mais canônicos textos franceses, o homônimo de Fénelon. Nos dois textos, contudo, tanto o de Aragon quanto o de Fénelon, Telêmaco está em busca de seu pai. Em *Je n'ai jamais appris à écrire* [*Eu nunca aprendi a escrever*] (1969), o autor dá alguma pista sobre o significado dessa busca, que não será tema exclusivo de *Les Aventures...* Trata-se de uma busca pela origem, de um retorno ao princípio, o que faz pensar que seu aprendizado de leitura fosse, ele mesmo, em parte, um lugar de origem, um marco inicial. Em outras palavras, ao qualificar sua busca em *Je n'ai jamais appris à écrire*, Aragon acaba por indicar que *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, livro com o qual aprendera a ler, havia sido, senão o seu começo, ao menos um de seus começos.

Uma releitura da telemaquia odisseica, de grande sucesso desde o final do século XVII até o início do XX na França, *Les aventures de Télémaque* de Salignac de La Mothe Fénelon (1651-1715)⁶²⁹ teria sido originalmente intitulada: *Suite du quatrième Livre de L'Odyssée d'Homère* [*Continuação do quarto Livro da Odisseia de Homero*], ou *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* [*As aventuras de Telêmaco, filho de Odisseu*]. Frans Janssen (2012) afirma que a publicação do livro, apesar do sucesso posterior que a obra conhece, não é tranquila. A primeira edição, um volume pequeno, que aparece em abril de 1699 (com somente uma parte do texto, cerca de um quinto), foi imediatamente proibida por iniciativa do rei e de sua corte. A proibição inicial, contudo, não consegue impedir a circulação da obra. Apenas entre 1699 e 1800, contam-se cerca de 300 edições

⁶²⁸ BAIGNOUX, Daniel. Notice. In: ARAGON, Louis. *Œuvres poétiques complètes*. Tome II. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

⁶²⁹ Para todas as citações: FÉNELON. *Les Aventures de Télémaque* par François Fénelon. Jacques Le Brun (éd.). Paris: Gallimard, 1995.

da obra (incluindo traduções).⁶³⁰ *Les aventures de Télémaque* de Fénelon continuará até o princípio do século XX, fato do qual Louis Aragon é apenas uma das testemunhas, a ser o principal livro de alfabetização na França.

A leitura de *Les Aventures...* de Fénelon faz ver, com muita facilidade, que as aventuras do filho de Odisseu têm um objetivo pedagógico: o livro oferece, sob a forma de uma alegoria, uma visão geral das virtudes morais desejadas para um governante setecentista. O trabalho quer se apresentar como uma sorte de espelho para o príncipe, ou, em termos histórico-literários, como uma espécie de *Bildungsroman* (JANSSEN, 2012). Anos depois da primeira edição, Fénelon explica que o trabalho fora destinado ao neto de Louis XIV, o Duque de Bourgogne, de quem ele havia sido, de fato, o preceptor de 1689 em diante,⁶³¹ informação sobre a qual Aragon tem conhecimento, pois: “a pessoa que me ensinou a ler, como se eu fosse o duque de Bourgogne, tinha escolhido me fazer decifrar dia após dia o Telêmaco de Fénelon” (ARAGON, 1969, p. 53-4).⁶³²

Em texto endereçado ao Padre Le Tellier, de fevereiro de 1710, Fénelon apresenta seu *Les Aventures...* como uma narração fabulosa em forma de história heroica, tal como as de Homero ou de Virgílio. Anos antes, Fénelon dá explicação semelhante a esta em carta, redigida em latim, no começo de 1702 ao cardeal Gabrielli:

Este prelado havia escrito sua obra, inspirado da *Ilíada* ou da *Odisséia* ou da *Eneida*, de modo que nada, exceto o verso, parecia fazer falta ao poema. Ele se aprazia ao compor esse poema épico a fim de desenvolver, cativando a atenção da criança real, os preceitos mais puros e mais importantes para a administração de um reino. (FÉNELON, 1997, p. 1241)⁶³³

⁶³⁰ JANSSEN, Frans A. The First Edition of Fénelon's *Les aventures de Télémaque*. *Quaerendo* 42 (2012), p. 178-85.

⁶³¹ O aluno de Fénelon havia, não obstante, falecido em 1712, sem nunca ter alcançado a realeza e sem, portanto, nunca ter conseguido colocar as sábias lições do *Télémaque* moralizante em prática, conforme Frans Jassen (2012) e Jacques Le Brun (1995).

⁶³² Texto original: *la personne qui m'appris à lire avait, comme si j'étais le duc de Bourgogne, choisi de me faire déchiffrer jour par jour le Télémaque de Fénelon*.

⁶³³ A tradução para o português foi feita a partir da tradução do latim para o francês de Jacques Le Brun. Texto em francês: *Ce prélat l'avait jadis écrite [son œuvre], à l'imitation de l'Iliade ou de l'Odyssée, ou de l'Énéide, de façon que rien, sinon le vers, ne paraissait manquer au poème. Il s'était amusé à composer ce poème épique pour insinuer, en charmant les oreilles de l'enfant royal, les préceptes les plus purs et les plus sérieux de l'administration d'un royaume*. In: FÉNELON. *Œuvres, tome II*. Édition de Jacques Le Brun. Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1997.

De fato, em *Dialogues sur l'éloquence* [Diálogos sobre a eloquência], publicados em 1718, três anos após a morte do autor, Fénelon defende que a poesia é o gênero mais nobre e mais adequado à persuasão, pois o prazer que ela proporciona pode ser colocado a serviço da instrução moral.⁶³⁴ Um bom poema seria para ele, conseqüentemente, um *exemplum* (CHARARA, 2014).⁶³⁵ Por isso, *Les Aventures...*, destinado ao jovem Duque de Bourgogne, é marcado pelo tom pedagógico. A obra deve servir como “espelho para o príncipe”, ilustrando e incentivando pródigas lições. A história deste Telêmaco setecentista é, assim, uma narrativa edificante que mostra a transformação de um rapaz encolerizado num grande príncipe. Seu percurso é o percurso de uma grande transformação e ela tem início a partir do momento em que Telêmaco, em visita ao palácio de Menelau, é abandonado pelo poeta da *Odisseia*, que passa, então, depois da *Telemaquia*, a narrar as histórias de Odisseu. As aventuras do Telêmaco de Fénelon cobrem, portanto, o silêncio de Homero sobre o filho do Laertiade do Canto IV ao XV da *Odisseia*, quando, de volta à Ítaca, ele reencontra o pai. Nas viagens que ocupam, então, esse hiato narrativo concernente à figura de Telêmaco, Fénelon faz sua personagem conhecer a rebeldia, o parricídio, a tentação da efeminação, a covardia e a maldade. Perserverante, o jovem de Ítaca recriado por Fénelon consegue enfrentar todos os males, fazendo da busca pelo pai, efetivamente, uma busca pelas virtudes.

O autor estaria, segundo seu registro em *Dialogues sur l'éloquence* [Diálogos sobre a eloquência], tentando colocar em prática aquilo que os gregos mesmos haviam ensinado. Seria preciso aprender com eles o poder instrutivo da poesia. Os poetas gregos teriam, através dos cantos épicos, cultivado a sabedoria de suas crianças, inspirando-as a se distanciarem dos prazeres e das perdições que enfraquecem a alma. Virgílio, na “Eneida, quis excitar [os romanos] a sustentar através de suas virtudes a glória de seu destino” (FÉNELON, 1983, p. 19);⁶³⁶ Homero desejou “inspirar nos gregos o amor à glória, que se conquista nos combates, e o temor à desunião” (*Idem*).⁶³⁷ É a utilidade

⁶³⁴ FÉNELON. *Œuvres*, tome I. Édition de Jacques Le Brun. Paris : Gallimard, 1983.

⁶³⁵ CHARARA, Youmna. Les Aventures de Télémaque: exemplum ou poème? *Revue d'histoire littéraire de la France* 2014/2 (Vol. 114), p. 260-83.

⁶³⁶ Texto original: *a voulu exciter à soutenir par ses vertus la gloire de sa destinée.*

⁶³⁷ Texto original: *inspirer aux Grecs l'amour de la gloire, que l'on acquiert dans les combats, et la crainte de la désunion.*

moral, portanto, o norte da composição feneloniana bem como de seu critério estético.

O Telêmaco de Fénelon conhece, além das tentações do corpo e da alma, a guerra. Ele vive, em seu caminho rumo à virtude, quatro experiências de combate. As quatro ocasiões somam esforços para dissuadi-lo da idéia de que a guerra pudesse ser gloriosa. O conceito de "glória", na verdade, a cada combate, perde espaço para o de "virtude" (WORVILL, 1969).⁶³⁸ A crítica à guerra, na verdade, manifesta-se sob várias formas nos escritos de Fénelon. Em sua *Carta a Louis XIV*, anônima e datada 1693, anterior à publicação de *Les Aventures...*, Fénelon condena as campanhas do rei que, há mais de vinte anos, devastavam o país. Ao falar da guerra contra a Holanda, Fénelon denuncia o que a motivara: o desejo de glória e de vingança do monarca.

Vosso nome foi feito odioso, e toda a nação francesa insuportável a todos os nossos vizinhos. Nós não conservamos nenhum de nossos antigos aliados, porque queríamos somente escravos. Há vinte anos guerras sangrentas tem sido provocadas. Por exemplo, Senhor, nós empreendemos para Vossa Majestade, em 1672, a guerra holandesa para vossa glória e para punir os holandeses que haviam feito provocações, em meio ao sofrimento em que os tínhamos colocado, ao perturbar as regras do comércio, estabelecidas pelo Cardeal de Richelieu. Cito especialmente essa guerra, porque ela foi a fonte de todas as outras. Ela teve como fundamento o motivo de glória e de vingança, o que não pode jamais ser o fundamento de uma guerra justa; donde se segue que todas as fronteiras que foram estendidas por esta guerra, foram injustamente adquiridas na origem. É verdade, Senhor, que os tratados de paz subsequentes parecem cobrir e reparar essa injustiça, uma vez que vos foram entregues os lugares conquistados; mas uma guerra injusta não é menos injusta, por ser bem-sucedida. (FÉNELON, 1693, p. 1)⁶³⁹

O Telêmaco de Fénelon, em suas viagens em busca do pai, conhece o sofrimento e a injustiça, tal qual denunciados pelo autor em sua carta ao rei (WORVILL, 2013). O

⁶³⁸ WORVILL, Romira. La Déconstruction de la scène de bataille dans les *Aventures de Télémaque* (1699) de François Fénelon. *Eighteenth-Century Fiction*, 25, no. 3 (Spring 2013), p. 481-510.

⁶³⁹ Texto original: *On a rendu votre nom odieux, et toute la nation française insupportable à tous nos voisins. On n'a conservé aucun ancien allié, parce qu'on n'a voulu que des esclaves. On a causé depuis plus de vingt ans des guerres sanglantes. Par exemple, Sire, on fit entreprendre à Votre Majesté, en 1672, la guerre de Hollande pour votre gloire et pour punir les Hollandais qui avaient fait quelque raillerie, dans le chagrin où on les avait mis en troublant les règles de commerce, établies par le cardinal de Richelieu. Je cite en particulier cette guerre, parce qu'elle a été la source de toutes les autres. Elle n'a eu pour fondement qu'un motif de gloire et de vengeance, ce qui ne peut jamais rendre une guerre juste; d'où il s'ensuit que toutes les frontières que vous avez étendues par cette guerre, sont injustement acquises dans l'origine. Il est vrai, Sire, que les traités de paix subséquents semblent couvrir et réparer cette injustice, puisqu'ils vous ont donné les places conquises; mais une guerre injuste n'en est pas moins injuste, pour être heureuse.* Disponível em : <<http://www.jeuverbal.fr/fenelonLXIV.pdf>>. Acesso em: 11 de fevereiro, 2015.

espetáculo dos feridos e dos mortos, sobretudo em se tratando dos combatentes vulneráveis, que, em geral, segundo o narrador, nada tinham a ver com as questões do conflito, desencadeiam no filho de Odisseu a percepção da imoralidade da guerra:

Ao voltar para o acampamento, eles viram o que a guerra tem de mais lamentável; os doentes e os feridos, incapazes de engatinhar para fora da tenda, tinham sido incapazes de se proteger do fogo. Eles pareciam queimados em partes, clamando aos céus, com uma voz doída, agonizante, com gritos dolorosos. O coração de Telêmaco foi perfurado. Ele não pôde conter as lágrimas. Ele desviou os olhos várias vezes, tomado pelo horror e pela compaixão. Ele não podia ver sem estremecer aqueles corpos vivos, dedicados a uma morte longa e cruel: eles eram semelhantes à carne das vítimas que são queimadas nos altares, e cujo cheiro se espalha por todas as direções. (FÉNELON, 1995, p. 225)⁶⁴⁰

Esse Telêmaco setecentista não demora a perceber o “furor cego” que impulsiona os homens a se destruírem e conclui que o sangue do povo não deve ser derramado senão em situações extremas. O Telêmaco de Fénelon é, assim, um jovem que pode estar prestes a assumir o poder em sua terra, uma vez que não se sabe se Odisseu está vivo ou morto, e que, por isso, precisa preparar-se para quando chegar o dia. Como seu pai, ele parte de Ítaca para conhecer a guerra, mas ele a conhece de forma distinta do combatente. Telêmaco estabelece uma relação entre a glória e a guerra que é decorrente de sua própria experiência e que, portanto, diverge, da relação que seu pai estabelecera outrora.

II - Ogígia: uma ilha de pecados para o Telêmaco cristão e de prazeres para o Telêmaco aragoniano

A obra *Les Aventures...* de Fénelon tem início com a chegada de Telêmaco a Ogígia, em busca de seu pai. Calipso, a deusa habitante da ilha, que não podia se consolar

⁶⁴⁰ Texto original: *En rentrant dans le camp, ils virent ce que la guerre a de plus lamentable; les malades et les blessés, n'ayant pu se traîner hors des tentes, n'avaient pu se garantir du feu. Ils paraissaient à demi brûlés, poussant vers le ciel, d'une voix plaintive et mourante, des cris douloureux. Le cœur de Télémaque en fut percé. Il ne put retenir ses larmes. Il détourna plusieurs fois ses yeux, étant saisi d'horreur et de compassion. Il ne pouvait voir sans frémir ces corps encore vivants, et dévoués à une longue et cruelle mort: ils paraissaient semblables à la chair des victimes qu'on a brûlées sur les autels, et dont l'odeur se répand de tous côtés.*

desde a partida de Odisseu, o vê chegar acompanhado de Mentor. Em função de sua semelhança com o pai, a deusa o identifica imeditamente e, a partir de então, tentará persuadi-lo a ficar para sempre em sua ilha, começando por oferecer-lhe, bem como a Mentor, um farto banquete, belas vestimentas e regalos para o corpo. Os dois, no entanto, saberão manter-se firmes em seus propósitos.

Em Fénelon, a escolha da ilha de Calipso para compor o ambiente principal, é importante para demarcar a atitude apropriada para um cristão. Fénelon quer evidenciar a postura esperada de um seguidor fiel do cristianismo, a única postura correta diante do mal e do pecado, simbolizados pela abundância de prazeres na ilha, onde Odisseu soubera recusar a imortalidade oferecida pela deusa, da mesma forma que Telêmaco também o saberá. Segundo as palavras do Cavaleiro de Ramsay, que apresenta a obra de Fénelon numa edição de 1730, a moral de *Les Aventures...* de Fénelon seria sublime em seus princípios exatamente porque, sendo conhecedora dos homens, se mostraria também conhecedora de Deus. Como consequência, *Les Aventures...* seria maior do que qualquer dos poemas épicos predecessores.

A *Ilíada* tem como objetivo mostrar as consequências fatais resultantes da desunião entre os chefes de um exército. A *Odisseia* mostra-nos o que pode um rei que age com prudência e com valor. Na *Eneida*, retratam-se as ações de um herói justo e valente. Mas todas essas virtudes particulares não constituem a felicidade do gênero humano. *Telêmaco* [de Fénelon] vai muito além delas, pela grandeza, pelo número e pela vastidão de suas percepções morais; tanto que nós podemos dizer com o filósofo crítico de Homero [o abade Terasson]: o presente mais útil que as Musas deram aos homens chama-se *Telêmaco*; porque se a felicidade do Ser Humano pode nascer de um poema, ela nascerá desse poema [*Les Aventures...* de Fénelon]. (RAMSAY, 1730, p. 29)⁶⁴¹

No romance homônimo de Louis Aragon, a história de Telêmaco também se passa em Ogígia. Lá, Telêmaco chega igualmente ao lado de Mentor (que é, como na *Odisseia* e na obra de Fénelon, a deusa Atena disfarçada), em busca de seu pai. O jovem

⁶⁴¹ Texto original: *L'Iliade a pour but de montrer les funestes suites de la désunion parmi les Chefs d'une armée. L'Odyssee nous fait voir ce que peut dans un Roi la prudence, jointe avec la valeur. Dans l'Eneide on dépeint les actions d'un Heros pieux et vaillant. Mais toutes ces vertus particulières ne sont pas le bonheur du genre humain. Télémaque va bien au-delà de ces plans par la grandeur, le nombre et l'étendue de ses vûes morales; de sorte qu'on peut dire avec le Philosophe critique d'Homère [L'Abbé Terasson]: Le don le plus utile que les Muses aient fait aux hommes, c'est le Télémaque; car si le bonheur du Genre Humain peut naître d'un Poème, il naîtroit de celui-là.* Seu "Discours de la Poésie Épique et de l'Excellence du Poème de Télémaque" introduz o livro de Fénelon. In: FÉNELON, Salignac de La Mothe. *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (Éd. 1730). Nouvelle édition [précédée du Discours de Ramsay et] enrichie de figures en taille-douce. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 27 setembro, 2013.

é rapidamente identificado por Calipso, que, porém, sem revelar reconhecê-lo, escuta-o apresentar-se:

"Senhora - diz ele -, vós, que eu hesito a não tomar por uma divindade tão grande é vossa beleza, saberíeis olhar sem piedade a um jovem que se procura pelo mundo todo, uma vez que ele busca sua própria imagem, um pai constantemente afastado de mim por causa da fúria das tempestades e das idéias que desnuda tudo sob vossos pés?" (ARAGON, 1966, p. 14-5⁶⁴²)

O Telêmaco de Aragon está à procura de um herói do qual conhece a fama alcançada tanto na Grécia quanto na Ásia. Ele, como conta à deusa e às suas ninfas, deixa Ítaca e os pérfidos amantes de sua mãe, viaja muito pelos mares, enfrenta ventos e tempestades, é preso pelos troianos, reduzido à escravidão, salvo por um estratagema de Mentor, até que, de volta aos perigos da navegação, depois de levado em navios fenícios, só então naufraga em Ogígia.

A Calipso aragoniana, com quem Telêmaco se depara assim que pisa o solo de Ogígia, não fitava o mar à espera do jovem. Ela, sentindo-se abandonada, repetia sem lenitivos, o nome de Odisseu. O Laertíade, como se sabe pela *Odisseia*, abandonara a deusa, preferindo enfrentar os terríveis mares e voltar à pátria para ver sua esposa envelhecer a permanecer a seu lado, salvo dos perigos e da morte. É por isso que, decepcionada e sem querer, pela segunda vez, perder a oportunidade, Calipso, conta a Telêmaco a história de Odisseu, a fim de aconselhá-lo a agir diferentemente de seu pai.

"Sabeis, filho do grande Odisseu, que nenhum mortal pode entrar impunemente nesta ilha sem que isso resulte de meus favores. Mesmo o naufrágio, bastante comum nessas praias, não iria proteger-vos de meu furor, se o amor... mas, infelizmente! vosso pai antes de vós esteve nesta ilha sem aproveitá-la. Cabia a ele viver aqui num estado imortal: foi preciso a paixão desmesurada da pátria para arrancá-lo de mim, para levá-lo em direção da miserável Ítaca, para jogá-lo às ondas que o engoliram. Consciente de um triste exemplo, certo de nunca mais ver Odisseu, nem vosso torrão natal, consolai-vos de tê-los perdido; aceitai, Telêmaco, minha cama, meu reino e a divindade." (ARAGON, 1966, p. 19)⁶⁴³

⁶⁴² Texto original: "*Madame, - dit-il, - vous que j'hésite à prendre pour une divinité tant vous me paraissez belle, sauriez-vous regarder sans pitié un jeune homme qui se cherche à travers le monde, puisqu'il poursuit sa propre image, un père sans cesse emporté loin de moi par cette même furie des tempêtes et des idées qui met tout nu à vos pieds?*"

⁶⁴³ Texto original: "*Sachez, fils du grand Ulysse, que nul mortel ne peut entrer impunément dans cette île que ce ne soit un effet de ma faveur. Le naufrage même, trop commun dans ces parages, ne vous garantirait pas de mon courroux, si l'amour... mais, hélas! votre père avant vous l'a connu sans en profiter. Il ne tenait qu'à lui de vivre ici dans un état immortel: il a fallu la passion immodérée de la patrie pour me*

É certo que a ideia de fazer Telêmaco passar por uma experiência equivalente à de seu pai não é invenção de Louis Aragon. A Calipso de Fénelon não apenas oferece ao filho a imortalidade refutada pelo pai, como faz com que Telêmaco, experiente bem de perto as peculiaridades do retorno de seu pai. Em Ogígia, tal como se passa com Odisseu na terra dos féacios, o Telêmaco de Fénelon emociona-se ao ouvir das ninfas as histórias sobre a Guerra de Troia. E Calipso, percebendo a emoção do hóspede, da mesma forma que faz Alcínoo na Esquéria, interrompe o canto divino pedindo a suas ninfas a mudança do tema.

Primeiro, elas cantaram a batalha dos deuses contra os gigantes, depois os amores de Júpiter e Sêmele, o nascimento de Baco e sua educação guiada pelo velho Sileno, a corrida de Atalanta e Hipomenes, que foi vitorioso através das maçãs de ouro vindas do jardim das Hespérides; finalmente, a Guerra de Tróia foi também cantada; os combates de Odisseu e sua sabedoria foram elevadas aos céus. A primeira das ninfas, chamada Leucote, combinava os acordes de sua lira com vozes suaves. Quando Telêmaco ouviu o nome de seu pai, as lágrimas que escorreram pelo seu rosto deram um novo brilho à sua beleza. Tendo Calipso percebido que não podia comer e que ele estava tomado pela dor, ela acenou às ninfas; no momento em que cantavam a batalha dos Centauros com os Lapitas e a descida de Orfeu aos Infernos para salvar Eurídice. (FÉNELON, 1995, p. 36)⁶⁴⁴

Ademais, tal como seu pai faz diante dos féacios e como deve, com efeito, fazer o hóspede diante de seus anfitriões, Telêmaco - tanto o de Fénelon quanto o de Aragon - conta suas histórias, mas “um só encontro não foi suficiente para esgotar as aventuras do filho de Penélope” (ARAGON, 1966, p. 25).⁶⁴⁵ As memórias que conta, cada um dos dois Telêmacos, revelam às auditoras um herói, de fato, à maneira do pai. Ao ouvirem Telêmaco, Calipso e as ninfas têm ainda mais certeza de sua nobreza e sua excelência.

l'arracher, l'entraîner vers la misérable Ithaque, le jeter aux flots qui l'ont englouti. Prévenu par un triste exemple, assuré de ne plus revoir Ulysse ni votre rocher natal, consolez-vous de les avoir perdus; acceptez, Télémaque, ma couche, mon royaume et la divinité."

⁶⁴⁴ Texto original: *D'abord elles chantèrent le combat des dieux contre les géants, puis les amours de Jupiter et de Sémélé, la naissance de Bacchus et son éducation conduite par le vieux Silène, la course d'Atalante et d'Hippomène, qui fut vainqueur par le moyen de pommes d'or venues du jardin des Hespérides; enfin la guerre de Troie fut aussi chantée; les combats d'Ulysse et sa sagesse furent élevés jusqu'aux cieux. La première des nymphes, qui s'appelait Leucothoé, joignit les accords de sa lyre à ces douces voix. Quand Télémaque entendit le nom de son père, les larmes qui coulèrent le long de ses joues donnèrent un nouveau lustre à sa beauté. Mais comme Calypso aperçut qu'il ne pouvait manger et qu'il était saisi de douleur, elle fit signe aux nymphes; à l'instant on chanta le combat des Centaures avec les Lapithes et la descente d'Orphée aux Enfers pour en retirer Eurycide.*

⁶⁴⁵ Texto original: *une seule soirée ne suffit pas à épuiser les aventures du fils de Pénélope.*

Elas dizem: “o filho de Odisseu já ultrapassa Odisseu em eloquência, em sabedoria e em valor” (FÉNELON, 1995, p. 121).⁶⁴⁶

As histórias do Telêmaco de Aragon, entretanto, se o apresentam inicialmente como herói de muitas aventuras, não demoram a instaurar uma dúvida. Num primeiro momento, o entusiasmo as embala; depois de narrá-las, contudo, Telêmaco hesita: “Tudo o que não sou eu é incompreensível” (ARAGON, 1966, p. 27).⁶⁴⁷ Compostas por suas aventuras na costa troiana, nos reinos de Eneias e Aceste e de outras cujo teor não é conhecido pelo leitor, as histórias vividas pelo jovem levam-no ao anúncio dos conhecidos *Manifestos Dadaístas* (o primeiro recitado por Telêmaco mesmo e o segundo por Mentor) - os quais, antes de serem publicados em *Les Aventures...*, de 1922, já haviam sido publicados separadamente, na revista *Littérature* (números 13 e 15, respectivamente de maio e julho-agosto de 1920) com ligeiras modificações. As histórias de Telêmaco, assim, em *Les Aventures...*, ao invés de consolidarem-no, pela narrativa, como herói à maneira do pai (uma vez que as histórias de Odisseu têm de fato esse papel na *Esquéria*, qual seja, o de confirmar seu heroísmo), tratam de explorar os paradoxos de contar. Não à toa, o Sistema Dd aparece em meio às aventuras do Telêmaco aragoniano, propondo-se: “fazer isso, aquilo, o contrário, nem isso nem aquilo nem o contrário, não fazer nada, e tudo fazer, e te fazer calar e alimentar um pouco” (ARAGON, 1966, p. 32).⁶⁴⁸ O primeiro "D" do Sistema Dd refere-se à dúvida, explica Mentor; o segundo "d" à fé: “*eu acredito na dúvida, eu duvido da minha fé. Eu duvido crer em minha dúvida. Aquilo em que creio, eu creio*” (ARAGON, 1966, p. 34).⁶⁴⁹ Nesse sistema, a experiência não garante nenhuma certeza ou lição. O que há é a linguagem e a linguagem é o universo da dúvida. Assim, o Telêmaco aragoniano é, diferentemente do feneloniano e do próprio Odisseu, aquele que, depois de narrar suas aventuras, duvida de si. Ele narra, a despeito da boa impressão que causa em seu público feminino, sem se reconhecer na e através da narrativa, ao contrário de seu pai, que, na *Odisseia*, diante dos feácios,

⁶⁴⁶ Texto original: *le fils d'Ulysse le surpasse déjà en éloquence, en sagesse et en valeur.*

⁶⁴⁷ Texto original: *Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible.*

⁶⁴⁸ Texto original: *de faire ceci, cela, le contraire, ni ceci ni cela ni le contraire, de ne rien faire, de tout faire, et de vous faire taire et nourrir un peu.*

⁶⁴⁹ Texto original: *je crois au doute, je doute de ma foi. Je doute de croire à mon doute. Ce que je crois, je le crois.*

inaugura não apenas o paradoxo de ser testemunha e objeto do canto do aedo, como a experiência de se reconhecer em sua própria história. O Telêmaco de Fénelon, por sua vez, extrai desse paradoxo a força para seguir, sem titubear, o bom caminho cristão. Dessa maneira, tanto o Telêmaco feneloniano quanto o Odisseu da tradição, por mais distintos que sejam, fazem uso da experiência de narrar suas aventuras em primeira pessoa para prosseguirem o retorno, ao passo que o Telêmaco aragoniano passa, a partir de então, a questionar esse retorno. Ele sabe que é preciso narrar, mas descobre, ao fazê-lo, que é preciso também destruir qualquer narrativa: “quebrem as ideias sagradas, tudo aquilo que faz encher de lágrimas os olhos, subvertam, subvertam, eu deixo-lhes em troca de nada esse ópio mais forte do que todas as drogas: subvertam” (ARAGON, 1966, p. 32).⁶⁵⁰

Les Aventures..., essa paródia aragoniana não apenas do humanismo francês, mas também do *sistema Dd*, tem como resultado lógico de tomar a negação por princípio negar a si próprio. *Les aventures...* é, por isso mesmo, um último fôlego do dadaísmo, mas que, sendo um último fôlego destrutivo, terá de apagar a si mesmo, pois, como se pergunta Daniel Bournoux (1997), como ser fiel a Dada, quando o sistema prega a desobediência? Mas o que mais diferencia o Telêmaco aragoniano de seus predecessores é que seu paradoxo, de fato, não será resolvido em prol do seu retorno, nem em seu retorno. Em primeiro lugar, porque ele não será resolvido (a não ser pelo abandono do dadaísmo); em seguida, porque esse Telêmaco não retorna de suas aventuras para sua pátria, Ítaca.

Na *Odisseia*, a ilha de Calipso é um parêntese no retorno. Lá, todos os dias, Odisseu, fitando o mar, entristece-se por não poder enfrentá-lo. São os deuses os que intervêm para que Odisseu persista na volta. Zeus encarrega Hermes, o Matador de Argos, de dar a ordem a Calipso: "Hermes, visto que em tudo és o nosso mensageiro,/ declara a nossa vontade à ninfa de belas tranças - o retorno do sofredor Odisseu [...]" (*Od.*, V, 29-31). Em Fénelon, a ilha é o lugar em que se testa a virtude de Telêmaco. Ele está aprisionado pela deusa, mas sua luta pela virtude é tão grande que ele vai conseguir libertar-se. Em *Les Aventures...* de Aragon, a ilha é também uma espécie de paraíso

⁶⁵⁰ Texto original: *cassez les idées sacrées, tout ce qui fait monter les larmes aux yeux, cassez, cassez, je vous livre pour rien cet opium plus puissant que toutes les drogues: cassez.*

erótico, onde as tentações são muitas, mas, ao contrário do Telêmaco setecentista, o novo Telêmaco, nesse caso mais parecido com Odisseu, não precisa resistir a nenhuma delas. Na Ogígia aragoniana, o jovem rapaz percebe-se em busca da descoberta do sentido do amor e da vida. Como o odisseico e o setecentista, ele também se transforma ao longo do enredo. Dos três, ele é, na verdade, aquele que mais se transforma. O Telêmaco de Aragon altera seu propósito a ponto de querer apagar as ligações familiares e os deveres dinásticos (RIGO, 2003/2012),⁶⁵¹ e sua aventura se dá quase que apenas lá, na ilha de Calipso, não em reinos distantes.

I.II - Formas de permanência e a geografia mediterrânica: onde fica Ogígia?

William Anderson (1958) observa que, na *Odisseia*, a ilha de Calipso apresenta Odisseu como aquele que supera as tentações, de modo a definir não apenas o herói com relação à casa que o espera mas com relação à sua própria vida. Ogígia, como o Elísio prometido a Menelau conforme a profecia de Proteu, é a bela ilha de clima agradável, longe de casa, em que a relação com a morte pode ser alterada.⁶⁵² A ilha tem as qualidades do paraíso: os vinhedos e as árvores crescem luxuriosamente, há bandos de pássaros variados, as águas e as flores abundam também. Na *Odisseia*, a ilha de Calipso é admirada até mesmo pelos deuses, tal como descreve o poeta, na chegada de Hermes.

Em torno da gruta crescia um bosque frondoso
de álamos, choupos e ciprestes perfumados,
onde aves de longas asas faziam os seus ninhos:
corujas, falcões e tagarelas corvos marinhos,
aves que mergulham no mar em busca de sustento.
E em redor da côncava gruta estendia-se uma vinha:
uma trepadeira no auge do seu viço, cheia de cachos.
Fluíam ali perto quatro nascentes de água límpida,
juntas umas das outras, correndo por toda parte;

⁶⁵¹ RIGO, Dora Bienaimé. « Louis Aragon: Les Aventures de Télémaque (1922) », Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde. Disponível em: <<http://dhfiles.revues.org/1626>>. Acesso em: 6 de agosto, 2015.

⁶⁵² ANDERSON, William S. Calypso and Elysium. *The Classical Journal*, Vol. 54, No. 1 (Oct., 1958), p. 2-11.

e floriam suaves pradarias de aipo e de violeta.
Até um imortal, que ali chegasse, se quedaria,
só para dar prazer ao seu espírito com tal visão.
E aí se quedou, maravilhado o Matador de Argos.
(*Odisseia*, V, 63-75)

Calipso é, porém, a deusa que esconde. Derivado do verbo *καλύπτειν*, o nome da deusa indica, de fato, a ação de esconder. Sua ilha, assim, poderia ser pensada como um paraíso escondido, de difícil acesso aos homens. É, aliás, precisamente a natureza farta da ilha - em árvores, em águas e em animais - aliada à sua capacidade natural de se esconder que faz com que Victor Bérard, em *Les Navigations d'Ulysse* [*As Navegações de Odisseu*] (1929), localize-a entre a Espanha e o Marrocos, no Canal de Gilbratar.⁶⁵³ Dotada de árvores variadas, sendo uma delas comum à vegetação mediterrânica (*κυπάρισσος*) enquanto outras, sabidamente exóticas a ela (*κλήθρα, αἴγειρος*), a morada de Calipso estaria próxima à costa africana, precisamente a duzentos metros dela, e, por isso, confundindo-se facilmente com o continente (ou, mais precisamente, escondendo-se nele).⁶⁵⁴

4 de agosto de 1912. Nós acabamos de encontrar a gruta de Quatro Fontes. O general Alfou, que comanda as tropas espanholas do Rife ocidental e vive em Ceuta, havia escrito a nosso cônsul de Gibraltar que ele ajudaria com tudo o que pudesse em nossa busca por Calipso: graças a ele, eu vi depois de dez anos de preocupações e dúvidas, todas as minhas esperanças se verificarem; agora estou certo da absoluta fidelidade da descrição odisseica; as fotografias de Fr. Boissonas fornecerão ao texto homérico e a meu comentário do texto provas irrefutáveis. (BÉRARD, 1929, p. 354)⁶⁵⁵

⁶⁵³ BÉRARD, V. *Les Navigations d'Ulysse*. T. III - Calypso e La Mer de l'Atlantide. Paris: Librairie Armand Colin, 1929.

⁶⁵⁴ As fotos de Boissonas daquela que seria a ilha de Calipso são compiladas no álbum fotográfico de Bérard, das quais se destacam, em profunda harmonia com a descrição odisseica, sobretudo, as enumeradas 57, 58, 59, 60, 61 e 62. Ver: BÉRARD, Victor. *Dans le sillage d'Ulysse*. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

⁶⁵⁵ Texto original: *4 août 1912. Nous venons de retrouver la grotte aux Quatre Sources. Le général Alfou, qui commande les troupes espagnoles du Rif occidental et réside à Ceuta, avait écrit à notre consul de Gibraltar qu'il aiderait de tout son pouvoir notre recherche de Calypso: grâce à lui, j'ai vu après dix années d'inquiétudes et de doutes, tous mes espoirs se vérifier; je suis sûr maintenant de l'entière fidélité de la description odysseenne; les photographies de Fr. Boissonas fourniront au texte homérique et à mon commentaire des preuves irréfutables.*

Na ilha de setenta e quatro metros, chamada Perejil ou Persil, situada na região de Benzú, Victor Bérard teria, finalmente, encontrado a Gruta de Calipso, suas quatro fontes, rica fauna e rica flora tal como descritas pelo poeta.

É também em busca da gruta de Calipso que Gabriel Audisio (1900-1978), aficionado não apenas com o périplo de Odisseu, mas com o de Bérard, parte pelo Mediterrâneo, do que nasce, em 1935, sua coletânea de ensaios, *Jeunesse de la Méditerranée*.⁶⁵⁶ Audisio parte querendo reviver a mesma emoção que Bérard havia vivido, a fim de explicar a geografia odisséica, pois, “é mérito de Victor Bérard, mais do que de qualquer outro, ter compreendido que o Mediterrâneo não mudou em nada, nem seus costumes, nem suas populações” (AUDISIO, 1935, p. 15).⁶⁵⁷ É do álbum póstumo de Bérard (*Dans le Sillage d'Ulysse [No Rastro de Odisseu]*, publicado em 1933) e do livro de reconstrução das viagens de Odisseu (*Les Navigations d'Ulysse [As Navegações de Odisseu]*, cujos tomos são publicados entre 1927 e 1929), que Audisio obtém suas coordenadas.

Calipso, posso dizer que é ela quem eu procuro, quem eu persigo incessantemente, pelo Mediterrâneo, no Mediterrâneo. [...]

O odisséico Bérard acreditou descobrir o reino da Nífea. Suas fontes e sua gruta, ele as localizou, situou-as ao lado de Benzú na costa do Rife. Eu não o culpo, pois ele procurou sua Calipso, como eu procuro a minha, e por vinte e cinco anos. Eu não o culpo...

Mas essa Calipso que tem uma pátria, um território, rasuras no mapa e fotos no álbum, eu a recuso. Para mim, a Nífea e o Mito são mais universais. Calipso é

⁶⁵⁶ Gabriel Audisio, nascido em Marseille, em 1900, no seio de uma família envolvida com a arte e, especialmente, o teatro, o futuro escritor passa apenas seus primeiros momentos de infância na França. Com pouco tempo, sua família muda-se para a capital da Argélia, então colônia francesa, onde seu pai assume a direção da Ópera Nacional. Durante a Grande Guerra, ele engaja-se como voluntário servindo na cavalaria ligeira, até ser desmobilizado em 1919. Dois anos após sua desmobilização, Audisio retornará à Argélia e, a partir daí, sua vida se desenvolverá no país norte-africano, sendo, no entanto, de tempos em tempos, entremeada por ares franceses e dedicada a pensar o Mediterrâneo. Nos anos trinta, o espírito mediterrânico torna-se, de fato, um conceito da moda. Em 1936, Paul Valéry fez uma conferência em Argel: *Impressions de méditerranéen*, importante para o desenvolvimento do chavão, mas é Gabriel Audisio, segundo Roger Grenier, o primeiro a desenvolvê-la. Com os seus *Jeunesse de la Méditerranée* e *Sel de la mer*, ele influencia uma geração de escritores, dos quais se destaca Albert Camus. Ver: GNOCCHI, Maria Chiara. "L'archipel méditerranéen de Gabriel Audisio". In: IMBROSCIO, Carmelina. MINERVA, Nadia. OPPICI, Patrizia Oppici (éds.). *Des îles en archipel: flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Allemagne: Peter Lang SA, 2008. E também: GRENIER, Roger. Camus, Gabriel Audisio et la Grèce, ΟΔΥΣΕΥΣ. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. Numéro 7, 2003. p. 521-32. Ver sobretudo: AUDISIO, Gabriel. *Jeunesse de la Méditerranée*. Paris: Éditions Gallimard, 1935.

⁶⁵⁷ Texto original: *c'est le mérite de Victor Bérard, mieux que tout autre, d'avoir compris que la Méditerranée n'a point changé, ni ses usages, ni ses populations.*

a alma do Mediterrâneo. O Mediterrâneo inteiro é o seu reino. (AUDISIO, 1935, p. 211-2)⁶⁵⁸

Gabriel Audisio chega, orientado por Bérard, à região de Benzú. Ele, no entanto, decepciona-se: “eu vejo bem que meu guia enganou-me de forma adorável” (AUDISIO, 1935, p. 248).⁶⁵⁹ Ele não reconhece em Perejil nem a gruta da deusa, nem as quatro fontes. Ademais não seria possível que ela habitasse uma ilhota tão particular: “a Ninfa e o Mito são mais universais”. Afinal, Calipso, para Audisio, é a alma do Mediterrâneo, a alma de sua pátria: “ela não é um mar, mas um país. Na verdade, vou mais longe: uma pátria” (AUDISIO, 1935, p. 14).⁶⁶⁰ E o Mediterrâneo, para ele, não é um mar interior, mas um continente completo, um continente líquido, de contornos sólidos.

Audisio enxerga Calipso por toda parte: “Eu a encontrei dentro de uma concha balear, eu a encontrei sob os pinheiros de Sormiou, de Porquerolles. Eu a encontrei perto de Brando, sob o castelo Napoleoni” (AUDISIO, 1935, p. 212).⁶⁶¹ Calipso é, para Audisio, “senhora de coração sensível que mantém os homens acorrentados” (AUDISIO, 1935, p. 212).⁶⁶² Audisio quer encontrar Calipso para aceitar dela o que Odisseu recusara: “eu espero minha Calipso, eu a evoco e eu a pressinto” (AUDISIO, 1935, p. 212).⁶⁶³ Ele não compreende por que Odisseu fora capaz de recusar a oferta e, nesse sentido, pode aparentar aproximar-se da escolha que o Telêmaco aragoniano fará.

Em *Les Aventures de Télémaque* de Aragon, a decisão de Telêmaco por permanecer na ilha, apesar de contrária à escolha feita por seu pai, é, não obstante, a confirmação da recusa da imortalidade oferecida por Calipso, a si e a Odisseu. A Ogígia

⁶⁵⁸ Texto original: *Calypso, je puis dire que c'est elle que je cherche, que je poursuis sans cesse, sur la Méditerranée, dans la Méditerranée. [...] L'odysséen Bérard crut découvrir le royaume de la Nymphé. Ses sources et sa grotte, il les a situées, localisées du côté de Benzus, sur la côte du Rif. Je ne lui en veux pas, car il a cherché sa Calypso, comme moi la mienne, et pendant vingt-cinq ans. Je ne lui en veux pas... Mais cette Calypso qui a une patrie, un territoire, des hachures sur la carte et des photos dans l'album, je la refuse. Pour moi la Nymphé et son Mythe sont plus universels. Calypso, elle est l'âme de la Méditerranée. La Méditerranée tout entière est son royaume.*

⁶⁵⁹ Texto original: *je vois bien que mon guide adorablement m'a trompé.*

⁶⁶⁰ Texto original: *elle n'est pas une mer mais un pays. Je vais plus loin, je dis: une patrie.*

⁶⁶¹ Texto original: *je l'ai trouvée dans une conche baléaire, je l'ai trouvée sous les pins de Sormiou, de Porquerolles. Je l'ai trouvée près de Brando, sous le château Napoleoni.*

⁶⁶² Texto original: *au coeur sensible qui retiens les hommes enchaînés.*

⁶⁶³ Texto original: *j'attends ma Calypso, je l'évoque et je la pressens.*

aragoniana quer ser ainda mais paradisíaca do que a odisseica: os animas são distintos, os mares são de mel, os bosques são impenetráveis e levam a cidades impossíveis. Sua geografia é a de um sonho, plenamente inconcebível: “a decoração se estendia até o horizonte com mapas geográficos e suportes pouco firmes de um quarto Louis-Philippe onde dormiam anjos louros e castos como o dia” (ARAGON, 1966, p. 16).⁶⁶⁴ Assim, se na *Odisseia*, a beleza e a abundância da ilha de Calipso reforçam a vontade de voltar à pátria de Odisseu, a Ogígia aragoniana, que quer ser ainda mais bela do que a odisseica, parece enfatizar, através disso, o quanto Telêmaco está a ponto de se perder em meio a seus próprios paradoxos.

Na *Odisseia*, ao recusar a vida eterna na bela ilha de Calipso, Odisseu faz uma escolha: a escolha de ser lembrado. É verdade que a decisão por sua partida é tomada pelos deuses, mas o argumento de Atena, para convencer Zeus é, exatamente, o argumento do esquecimento. Em Ítaca, já ninguém se lembra dele [οὐ τις μὲμνηται].

"Zeus pai e vós outros bem-aventurados que sois para sempre!
Doravante não seja manso e bondoso de sua vontade
nenhum rei detentor de cetro, nem pense coisas justas,
mas seja antes áspero e pratique atos de maldade,
visto que *ninguém se lembra* do divino Odisseu
entre o povo que ele regia, bondoso como um pai.
Pois ele jaz agora numa ilha, em grande sofrimento,
no palácio da ninfa Calipso, que à força o retém.
E assim ele não pode regressar à sua terra pátria,
pois não tem naus equipadas de remos, nem tripulação
que o possa transportar sobre o vasto dorso do mar.
E agora os pretendentes conspiram para matar o filho amado
no seu regresso; pois partiu para saber notícias do pai
para Pilos arenosa e para a divina Lacedemônia."
(*Odisseia*, V, 7-20, grifo nosso)

O poeta parece descrever Ogígia, ilha de tantas belezas e tentações, para realçar aquilo que Odisseu rejeita: sua morte. Não se trata da morte física, uma vez que, decidindo-se ficar por lá, ele se tornaria um imortal, justamente como a deusa. Trata-se da morte pelo esquecimento. Decidindo-se ficar por lá, Odisseu morreria no esquecimento. Da perspectiva dos vivos, segundo a fala de Atena, Odisseu já estava morto ou era como se estivesse, pois “ninguém se lembra dele” [οὐ τις μὲμνηται]. Fêmio,

⁶⁶⁴ Texto original: *le décor se continuait à l'horizon avec des cartes de géographie et les portants peu d'aplomb d'une chambre Louis-Philippe où dormaient des anges blonds et chastes comme le jour.*

em Ítaca canta sua morte; Eumeu, o porqueiro de lá, também já não acreditava que seu senhor estivesse vivo.

Tendo em vista o sentido do verbo *καλύπτειν* em Homero, Calipso poderia ser não simplesmente aquela que esconde, mas aquela que esconde de maneira específica, enterrando-o, segundo William Anderson (1958). A deusa seria, assim, aquela que sepulta e que, por isso, esconde. Nesse sentido, ela seria quem, por um lado, garantiria a imortalidade a Odisseu e, por outro, selaria sua morte, escondendo-o dos homens e tornando-o esquecido entre os mortais. Até mesmo as flores e as árvores, dentre as quais se destacam os ciprestes (que já na antiguidade tinham conotação e emprego fúnebres) em torno à gruta da ninfa, fazem por assemelhá-la ao Hades, sugerindo o universo da morte.

Odisseu sabe que Calipso o esconde não apenas de seu regresso, mas também de sua merecida fama. Ele sabe igualmente que, fazendo a escolha por regressar a Ítaca, abandonando Ogígia, ele corre o risco de sofrer ainda mais, uma vez que os mares podem vir até mesmo a impedi-lo de alcançar a pátria. Mas ele desconfia ainda que, vencendo o regresso, ele poderá tornar-se um novo tipo de herói, um que não dependa da *bela morte* para se tornar herói (ainda que precise morrer fisicamente, algum dia, para confirmar sua condição de mortal, a única a partir da qual poderá vir a se tornar o herói cuja fama sobrevive nas gerações futuras). Ao recusar a imortalidade, Odisseu faz a escolha por ser lembrado, sabendo que o herói, para ser imortal, precisa necessariamente ser lembrado.

A imortalidade oferecida por Calipso a Odisseu e sua recusa por Odisseu parece se explicar, como sugere Jean-Pierre Vernant (1989), pela noção mesma de imortalidade já desenvolvida pelo poeta.⁶⁶⁵ Esta forma de imortalidade, que o privaria da morte física e do envelhecimento, caso aceita, implicaria para Odisseu permanecer desaparecido do mundo humano, ao passo que ele parecia estar lutando por seu regresso, exatamente em busca da imortalidade relativa que seus altos feitos de herói conquistariam para si, desde que não viessem a ser esquecidos. Apenas esses altos feitos de herói, enfim, poderiam torná-lo conhecido e lembrado pelas gerações futuras, anulando, em parte, seu

⁶⁶⁵ VERNANT, J.-P. Figures féminines de la mort. In: VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989.

desaparecimento do mundo - o desaparecimento que acomete todo mortal quando o termo da vida se anuncia.

Aceitar a imortalidade oferecida por Calipso seria para Odisseu a rejeição da possibilidade de que sua história como o herói do retorno (e dos sofrimentos na guerra e no mar nela implícitos) conquistasse fama (ASSUNÇÃO, 2011).⁶⁶⁶ Calipso, a deusa que esconde, obtendo dele o aceite de sua oferta, esconderia não apenas Odisseu dos seus, como também seus feitos dos homens daquela e de todas as outras gerações. Não só o seu retorno a Ítaca e a difícil retomada do lugar de marido, pai e senhor do palácio não aconteceriam, como jamais se tornariam feitos cantados, fato que resultaria na impossibilidade de se tornarem parte do conhecimento dos homens. Também não seriam cantadas as aventuras vividas por Odisseu depois da guerra, tais como contadas por Odisseu aos feácios, porque nem ele voltaria para contá-las nem haveria companheiros sobreviventes para o fazer em seu lugar (ao menos com relação às histórias posteriores ao naufrágio que matara o resto de seus companheiros e o levara sozinho a Ogígia).

II - O romance de Aragon: um esforço de ruptura com a tradição épica e humanista

O Telêmaco de Louis Aragon conta a Calipso e às outras ninfas, num dia comum em Ogígia, a história de um homem triste, muito triste, que busca encontrar um caminho para deixar o mundo em que vive. O homem, segundo ele, trai a si mesmo, desmente a si mesmo, se contradiz, ignorando sua lei. Este homem, porém, pede a seu interlocutor: “não escute as palavras que se formam, escute apenas o canto monótono que sai de seus lábios” (ARAGON, 1966, p. 46).⁶⁶⁷ A esse canto, porém, o leitor não tem acesso. O canto, ao qual se refere Telêmaco é, como o do Odisseu de Giono em *Naissance de l'Odyssee*, um branco narrativo. Embora seja audível às personagens, ele não é acessível ao leitor, que só pode imaginá-lo. Êucaris, a ninfa pela qual Telêmaco se apaixona em

⁶⁶⁶ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. VII, n. 2, jul.-dez. 2011, p. 153-76.

⁶⁶⁷ Texto original: *n'écoutez pas les mots qu'il forme, entendez seulement le chant monotone de ses lèvres*.

Ogígia, pode, até mesmo, adivinhar-lhe o título. Ela arrisca: “As Aventuras de Telêmaco, meu querido” (ARAGON, 1966, p. 46).⁶⁶⁸ A história de um homem abominavelmente triste, que desconhece sua própria lei, matéria de um canto monótono, mas inacessível ao leitor, é nada mais nada menos que a história mesma de *Les aventures...*

O Telêmaco de Aragon, como o odisseico, deixa sua pátria em busca do pai. E como Aragon mesmo, que formula em *Les Incipits*: “havia então de minha parte um retorno a minhas origens” (ARAGON, 1969, p.54),⁶⁶⁹ ele quer encontrar Odisseu para encontrar sua origem. Pois, quando no Livro IV de *Les Aventures...*, Êucarís, a ninfa que adivinha o nome de seu canto, pergunta a Telêmaco o que ele busca de fato ao buscar por seu pai, ele responde:

- O conhecimento do passado, noite dorsal, é o começo de todo o conhecimento. Pelo menos, tem-se a certeza. A criança aprende a andar engatinhando. Mais tarde, ela se move em todas as direções. Eu surfo no tempo: é isso o que eu chamo de buscar Odisseu, em minha linguagem especial. Uma vez mestre dos segredos mecânicos, aonde eu não iria? Meia-volta à direita nos séculos. Depois disso, eu vou me exercitar em correr ao passo. Pode haver uma maneira de estender indefinidamente os universos da vida: se soubéssemos, não morreríamos jamais. (ARAGON, 1966, p. 57)⁶⁷⁰

A metáfora de Telêmaco para o conhecimento do passado, *noite dorsal*, põe em questão aquele que seria o começo ou a base de todo o conhecimento. Para Richard Scaldini (1979),⁶⁷¹ a escolha dessa metáfora postularia o contrário da ideia do conhecimento enquanto espinha dorsal ou base de todo o conhecimento. Também segundo o autor, “buscar Odisseu”, à maneira do Telêmaco aragoniano, mais contradiz do que confirma a busca do Telêmaco odisseico. Sua “busca de Odisseu” seria ela própria uma linguagem: domínio e autoridade são funções do pai, comunicáveis e ensinadas pelo

⁶⁶⁸ Texto original: *Les aventures de Télémaque, mon chéri.*

⁶⁶⁹ Texto original: *il y avait de ma part à la fois un retour à mes commencements.*

⁶⁷⁰ Texto original: - *La connaissance du passé, nuit dorsale, est le commencement de toute connaissance. Du moins, on l'assure. L'enfant apprend à marcher en brassières. Plus tard il se meut dans tous les sens. Je fais la planche dans le temps: c'est ce que j'appelle chercher Ulysse, dans mon langage spécial. Une fois maître des secrets mécaniques, où n'irais-je pas? Demi-tour à droite dans les siècles. Après cela, je m'exercerai au pas gymnastique. Il y a peut-être moyen d'étendre indéfiniment les régions de la vie: si nous savions, nous ne mourrions jamais.*

⁶⁷¹ SCALDINI, Richard J. *Les Aventures de Télémaque, or Alienated in Ogygia. Yale French Studies*, No. 57, Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction (1979), p. 164-79.

pai, toda a linguagem, todo o aprendizado caberiam ao pai, bem como qualquer aprendizado remeteria ao pai.

Paul Éluard, a quem o livro é dedicado, na resenha que publica em março de 1923 em *La Vie Moderne* [A Vida Moderna], avisa ao leitor que seria preciso não se deixar enganar: a linguagem se reduz unicamente ao "Eu" e é preciso que se leia o livro em voz alta, de forma a tornar o plágio facilmente estabelecido (ÉLOUARD, 1923).⁶⁷² As aventuras de Telêmaco de Aragon seriam, para Éluard, passíveis de serem lidas não apenas como as aventuras do próprio autor, mas como as do próprio leitor. A busca de Telêmaco, nesse sentido, representaria uma espécie de busca universal, comum a todos os filhos e filhas, que buscam aquilo que une qualquer ser humano a qualquer tempo: a filiação - num momento, justamente, em que milhões de órfãos imprimem às sociedades, uma realidade durável da guerra, tornando vã tal busca.

Telêmaco já avisara ao leitor que se contradiria, se desmentiria, se trairia, e, por isso, mesmo tendo explicado sua busca ao personificar em Odisseu “o começo de todo o conhecimento”, ele não lhe será fiel por muito tempo. Já no Livro VI, depois de abandonar a ilha e de voltar a ela, na rapidez particular do texto aragoniano, Telêmaco encontra em Ogígia um filho seu, dado à luz por Êucarís - afinal, nada parecido com seu homônimo setecentista, o Telêmaco moderno não hesitou em aceitar os prazeres da carne que a ilha, em meio a tantos outros, soube oferecer-lhe. Ao voltar, o jovem também encontra o velho Mentor, que imediatamente lhe pergunta sobre Ítaca e a coroa. Decidido, porém, a romper tanto com suas já conhecidas obrigações de filho, quanto com suas recém-descobertas obrigações de pai, ele arremessa o filho ao mar e mostra a Mentor ter mudado, uma vez mais, de opinião: já não lhe interessa a autoridade do pai, já não lhe interessa “o conhecimento do passado, o começo de todo o conhecimento” (ARAGON, 1966, p.57) e nem “um retorno a minhas origens” (ARAGON, 1969, p.54):

Misu [o filho de Telêmaco e Êucarís] foi atirado para os ares tão rapidamente que a ama de leite não teve tempo nem de se desesperar. Ele girou sobre o mar e foi morrer fora do alcance da vista, de modo a não manchar a paisagem. Diz-se que Júpiter transformou a vítima em nuvem, mas disso não se tem certeza: "-Se esta é a sua opinião sobre a questão da herança, - Mentor diz, - tenho para mim que você não poderia reivindicar a coroa de Ítaca. E Odisseu?"

⁶⁷² In: *La Vie Moderne*, número 8, de 4 de março de 1923.

"- Meu pobre amigo, você está ainda nisso? Venha tomar alguma coisa."
(ARAGON, 1966, p. 70)⁶⁷³

Telêmaco abre mão de sua busca, bem como de sua pátria, porque não quer mais qualquer ligação com seu passado. Se na *Odisseia*, Odisseu recusa permanecer em Ogígia para não morrer em esquecimento, seu filho, em *Les Aventures...*, faz o caminho contrário. Ele permanece na ilha exatamente para ser escondido da lembrança, querendo ser escondido do passado por Calipso, aquela que esconde, ainda que tenha chegado lá motivado a encontrá-lo. O Telêmaco aragoniano opta por deixar Odisseu morrer; desiste da busca, da origem, da lembrança. Ao matar seu filho ademais, Telêmaco confirma, evidentemente, a recusa dos valores odisséicos, paternos e reais, e demonstra, mais uma vez, o quanto a origem lhe perturba (assassinando o filho, ele deixa de ser a origem de alguém). Ele não quer ser para Misu, seu filho, como Odisseu fora para si até então, “o conhecimento do passado, o começo de todo o conhecimento”. Ele anseia por se transformar num novo Telêmaco, um que resulte da destruição do antigo, um que independa do “começo de todo o conhecimento”.

O nascimento de Misu, o filho de Êucarís e Telêmaco, é uma das *correções* de Aragon a *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon. Outrossim, Telêmaco e Êucarís⁶⁷⁴ apaixonam-se na novela setecentista, mas, não há dúvida de que o autor tenha desejado mostrar, no modo como Telêmaco conclui os malefícios da paixão, um vício destruidor. Eles precisam enfrentar a cólera e os ciúmes de Calipso, que também se enamora perdidamente pelo filho de Odisseu. As aventuras amorosas do Telêmaco de Fénelon não resultam, porém, em nenhum filho. A escolha de Aragon, assim, parece acenar de certa maneira para a tradição clássica, embora, na *Odisseia*, nenhum filho seja gerado em Ogígia a partir das relações sexuais entre Odisseu e Calipso (Telêmaco, como se sabe, não chega sequer a visitar a ilha, muito menos a ter relações com Calipso). No entanto, na *Teogonia* de Hesíodo e no *Ciclo Épico*, outras versões aparecem. Em Hesíodo, das

⁶⁷³ Texto original: *Misu fut lancé en l'air si rapidement que la nourrice n'eut pas le temps de s'arracher les cornes. Il se balance au-dessus de la mer, et alla s'abattre hors de vue pour ne pas salir le paysage. On dit que Jupiter changea la victime en nuage, mais ce n'est pas certain.* / "-Si tel est votre avis sur la question des héritages, - dit Mentor, - je crois que vous ne sauriez prétendre à la couronne d'Ithaque. Et Ulysse?" / "- Mon pauvre ami, vous en êtes encore là? Venez prendre quelque chose."

⁶⁷⁴ A *Odisseia* não menciona nenhuma ninfa chamada Êucarís [*Euccharis*], bem como não parece haver notícia dela na tradição grega.

relações com o Laertíade, Circe dá à luz três filhos: Ágrio, Latino e Telégono; e das relações com Calipso, nascem dois: Nausítoo e Nausínoo (*Teogonia*, 1011-18).⁶⁷⁵ Na *Telegonia*, segundo os cadernos de Proclo, lê-se sobre o casamento de Telêmaco, não com Calipso mas com Circe, já que Telêgono filho de Odisseu com Circe, teria assassinado, por engano, o pai e, por conseguinte, levado Penélope, a quem tomaria como esposa, e seu irmão, Telêmaco (além do corpo de Odisseu), à sua ilha natal, onde Circe os tornaria, finalmente, imortais (*Crestomatia*, 324-330).⁶⁷⁶ Ainda assim, embora as menções, nas outras versões da tradição, sejam aos filhos de Odisseu e não aos filhos de Telêmaco, elas, não apenas demonstram atenção a uma possibilidade não contemplada na *Odisseia*, qual seja, a de que o encontro do mortal Odisseu com as deusas imortais pudessem gerar frutos, como, ao mencionarem o casamento de Telêmaco com uma delas (Circe), sugerem a mesma possibilidade para o filho (ou os filhos) do Laertíade, uma vez que é Telêgono exatamente o filho de Odisseu com Circe, quem leva o irmão aos braços da mãe.

Curiosamente, em uma das muitas cartas que escreve a André Breton, quando ainda está mobilizado, Louis Aragon registra em correspondência datada de 24 de maio de 1918: “É preciso matar os contemporâneos. Eu preferiria te ver voltar (e voltar) para a mitologia grega a sacrificar à mitologia de Apollinaire, por exemplo (ARAGON, 2011, p. 83).⁶⁷⁷ Em outra missiva, ele ainda registra querer ver “sacudir as fundações...” (ARAGON, 2011, p. 261).⁶⁷⁸ Não há dúvidas de que o autor, como seu Têlemaco, ora busca “o conhecimento do passado, o começo de todo o conhecimento”, ora pretende

⁶⁷⁵ HESIOD. *Theogony*. Ed. West. M. L. Oxford: Clarendon Press, 1966.

⁶⁷⁶ PROCLUS. *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963. E também: PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003; PROCLO. *A Crestomatia de Proclo*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

⁶⁷⁷ Texto original: *Il faut tuer les contemporains. J'aimerais mieux te voir retourner (et retourner) à la mythologie grecque que sacrifier à la mythologie apollinarienne par exemple*. In: Lettre à André Breton. Sarrebruck - vers le 12 avril 1919. In: ARAGON. *Lettres à André Breton: 1918-1931*. Édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet. Éditions Gallimard, 2011.

⁶⁷⁸ Texto original: *trembler les fondations...*

aniquilar a origem. Mas seu caminho, mesmo que seja para destruir o resultado da busca pelo “começo de todo o conhecimento”, é prova da permanência da busca.

Baudelaire, em *Curiosités esthétiques* [*Curiosidades estéticas*],⁶⁷⁹ já havia tentado mostrar que metade da arte seria a modernidade, o transitório, o fugitivo, o fugaz, o contingente, da qual a outra metade seria o eterno, o imutável. É nessa mistura que o embate em *Les Aventures...*⁶⁸⁰ se dá. Uma metade de Telêmaco quer matar sua origem, a outra quer buscá-la: transitório e imutável enfrentam-se no romance de Aragon.

O Telêmaco de Aragon elabora o novo conflito da modernidade, aquele que é inaugurado com a Grande Guerra (SCALDINI, 1979).⁶⁸¹ A luta do herói de Aragon, que é Telêmaco e não Odisseu, é por definir um espaço próprio, para além do já inscrito na *Odisseia* e reforçado pela tradição. Como uma figura do texto moderno, Telêmaco dramatiza a vontade da busca do conhecimento por si mesmo, da determinação de seus próprios limites e de seu próprio lugar. A tensão entre o abismo de suas andanças em busca do pai e sua possível viagem de volta é como um paralelo dos conflitos entre o *eu* e o *outro*, entre a modernidade e a história, que governam tanto as aventuras de Telêmaco quanto a incisão moderna da narrativa. Aragon joga contra si mesmo e contra os contemporâneos, retomando a querela dos Antigos e dos Modernos. Em nome de uma poética nova, ele critica a falsa modernidade dos que se dizem modernos e seus predecessores: “É preciso matar os contemporâneos.” Em *Les Aventures de Télémaque* [*As Aventuras de Telêmaco*], ele serve-se de Fénelon contra Dada e, como observa Noël Martine (1991), o recurso à tradição não livra da crítica nem a modernidade nem a própria tradição.⁶⁸²

Aragon vale-se de seu nascimento para as letras, que ocorre através de *Les Aventures...* de Fénelon, para explorar a ideia de que a orientação do filho passa por sua filiação e de que o caos é uma ameaça real quando essa filiação é rompida ou está envolta

⁶⁷⁹ In: BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*. Tome II. Paris: Édition de Claude Pichois, 1976.

⁶⁸⁰ DOBZYNSKI, Charles. Aragon, une poétique se la totalité. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 3-15.

⁶⁸¹ SCALDINI, Richard J. Les Aventures de Télémaque, or Alienated in Ogygia. *Yale French Studies*, No. 57, Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction (1979), p. 164-79.

⁶⁸² MARTINE, Noël. Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 63-73.

em mentiras. Sua vida é marcada por esse caos: Aragon desconhece a verdadeira história de seu nascimento até as vésperas de sua partida para a guerra, afinal, apenas em 1918, por recomendação de seu pai natural, é que Aragon aprende a história real de sua origem, informado por sua mãe (RUIZ, 1991).⁶⁸³

Na *Odisseia*, a questão também se põe para Telêmaco. Odisseu havia partido de Ítaca pouco tempo depois de seu nascimento. Os dez anos de guerra somados aos dez anos do retorno haviam impedido que o pai visse seu filho crescer. Telêmaco, portanto, é um jovem que jamais conheceu o pai. Não à toa, portanto, ele expressa dúvida em relação a seu nascimento, sua linhagem e seu destino. É o que revelam suas palavras dirigidas à deusa Atena, disfarçada de Mentor:

"Pois a ti, estrangeiro, direi tudo sem rodeios.
Declaro a minha mãe que sou filho de Odisseu,
embora por mim não o saiba ao certo:
ninguém da sua filiação pôde nunca saber.
Quem me dera ser filho de um homem feliz,
a quem a velhice viesse encontrar no meio das suas posses!
Mas agora ficarás a saber que é do mais infeliz
dentre os mortais que me dizem ser filho."
(*Odisseia*, I, 214-20)

Penélope não esconde de seu filho sua filiação. Telêmaco sabe ser filho de Odisseu; para ele, porém, sua relação com o pai inexistente. À parte uma relação oficial, que o faz herdeiro do trono e, por isso, uma ameaça aos pretendentes, Telêmaco em nada se reconhece no pai ausente. Sua relação com Odisseu não tem dados, não tem lembranças (BELMONT, 1967)⁶⁸⁴ e é, por isso, que, para assumir uma nova postura e as responsabilidades da casa, ele vai precisar do incentivo da deusa (*Od.*, I, 208-9, 222-3, 301-2). Apenas através de sua busca, enfim, é que Telêmaco faz com que se desenvolvam em si os elementos que o ligam efetivamente ao pai. Ao apresentar-se a Nestor (bem como a Menelau), Telêmaco identifica-se assim:

"Ó Nestor, filho de Neleu, glória valente dos Aqueus,

⁶⁸³ RUIZ, Édouard. Repères Chronologiques. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 132-49.

⁶⁸⁴ BELMONT, David E. Telemachus and Nausicaa: A Study of Youth. In: *The Classical Journal*, Vol. 63, No. 1. (Oct., 1967), p. 1-9.

perguntas de onde somos; da minha parte, dir-te-ei.
Vimos de Ítaca, debaixo do monte Níon.
O assunto que me traz é privado, não público.
Vim pela fama vasta de meu pai (na esperança de que algo
me chegue aos ouvidos), do divino e sofredor Odisseu,
que dizem ter combatido a teu lado na cidade dos Troianos."
(*Odisseia*, I, 79-85)

A busca de Telêmaco é por um pai que ignora se está morto ou vivo, mas de quem ele reconhece o traço na fala dos homens que encontra. Sua busca é a recusa do esquecimento de seu pai, seja em sua própria mente, seja na mente dos homens a que encontra e em quem desperta a lembrança de Odisseu. Desaparecido (ou como quer Calipso, escondido no esquecimento), o Laertíade está ameaçado de ser esquecido. É contra a morte de sua fama, da qual cada traço luta por sua permanência, que Telêmaco se empenha.

Em *Les Aventures...* de Aragon, Telêmaco também se identifica a Calipso, como “um jovem que se procura pelo mundo todo, uma vez que ele busca sua própria imagem, um pai constantemente afastado” (ARAGON, 1966, p. 15).⁶⁸⁵ Algum tempo na ilha, algum tempo fora dela e o retorno a Ogígia, contudo, fazem não apenas com que esse Telêmaco desista da busca, mas com que se decida por permanecer na ilha, de modo a reforçar sua ruptura com a filiação e, conseqüentemente, com “o conhecimento do passado, o começo de todo conhecimento”. A Mentor ele explica o por quê: “nada me prende aqui, é por isso que aqui permaneço” (ARAGON, 1966, p. 77).⁶⁸⁶ O Telêmaco de Aragon não quer voltar à pátria. Ao contrário do Telêmaco odisséico, ele aprende em sua busca que o melhor é permanecer num lugar que não seja a pátria, num lugar onde nenhum laço o aprisione. A escolha de Telêmaco, para Mentor, é a escolha, não apenas daquilo que não fora escolhido por Odisseu, mas daquilo que julga ser a liberdade. É ainda para se provar totalmente livre - ainda mais livre – que, desafiado por Mentor, Telêmaco, depois de escolher viver em Ogígia, já que “nada o prenderia ali”, escolhe também morrer em Ogígia, lançando-se sobre as falésias da ilha.

⁶⁸⁵ Texto original: *un jeune homme qui se cherche à travers le monde, puisqu'il poursuit sa propre image, un père sans cesse emporté loin.*

⁶⁸⁶ Texto original: *rien ne me lie ici, c'est pourquoi j'y demeure.*

"Telêmaco, filho de Odisseu, morreu zombeteiramente para mostrar-se livre, e sua morte, determinada pelos sarcasmos e pela gravidade, é o negativo do que o acaso mesmo quis consagrar como preço de sua vida. Com Telêmaco, o acaso pereceu. Eis o reino da sabedoria." (ARAGON, 1966, p. 79-80)⁶⁸⁷

Ao escolher fazer seu Telêmaco jogar-se contra as falésias para se desgarrar por completo de qualquer elo, Aragon evoca, obviamente, o episódio em que o Telêmaco de Fénelon foge de Ogígia. O jovem setecentista, empurrado por Mentor, também despenca das alturas da ilha. Tanto o salto do Telêmaco aragoniano é a saída para sua salvação - a liberdade total, a libertação de qualquer laço com o passado, com a tradição e com a origem - quanto o salto do Telêmaco feneloniano é a saída para sua salvação diante das tentações da ilha. Ele e Mentor sabiam que Calipso não os libertaria facilmente, mas, tendo avistado do alto da falésia um barco parado, a deusa disfarçada toma rapidamente a decisão de empurrar Telêmaco ao mar para, em seguida, lançar-se também. De lá, eles nadam até o barco que finalmente os livra do pecado e os leva em direção a novas aventuras.

As ninfas, que haviam acreditado tê-los em cativeiro, soltaram berros plenos de fúria, não podendo mais, contudo, impedir sua fuga. Calipso, desconsolada, voltou para sua gruta, preenchendo-a com seus gritos. O Amor, que viu seu triunfo transformar-se numa vergonhosa derrota, elevou-se no ar agitando suas asas e voou para longe no bosque de Idália onde sua mãe cruel o esperava. A criança, ainda mais cruel, regozijou-se rindo com ela de todos os males que havia feito. À medida que Telêmaco se afastava da ilha, ele sentia com prazer renascer sua coragem e seu amor pela virtude. (FÉNELON, 1995, p. 139)⁶⁸⁸

Na novela de Fénelon, Telêmaco e Mentor arremessam-se das rochas para salvarem-se do risco de pecar. Na ilha de Calipso, os pecados tentam roubar-lhes o propósito, qual seja, a busca por Odisseu e pela virtude. Ogígia é, assim, na obra de Fénelon a ilha que desafia a perseverança de Telêmaco. Ele só vence o desafio por ser

⁶⁸⁷ Texto original: *"Télémaque, fils d'Ulysse, est mort dérisoirement pour se montrer libre et sa mort déterminée par les sarcasmes et la pesanteur est la négative de ce hasard même qu'il voulut consacrer au prix de sa vie. Avec Télémaque, le hasard a péri. Voici le règne de la sagesse."*

⁶⁸⁸ Texto original: *Les nymphes, qui avaient cru les tenir captifs, poussèrent des cris pleins de fureur, ne pouvant plus empêcher leur fuite. Calypso, inconsolable, rentra dans sa grotte, qu'elle remplit de ses hurlements. L'Amour, qui vit changer son triomphe en une honteuse défaite, s'éleva au milieu de l'air en secouant ses ailes et s'envola dans le bocage d'Idalie, où sa cruelle mère l'attendait. L'enfant, encore plus cruel, ne se consola qu'en riant avec elle de tous les maux qu'il avait faits. À mesure que Télémaque s'éloignait de l'île, il sentait avec plaisir renaître son courage, et son amour pour la vertu.*

virtuoso. Ao contrário, em *Les Aventures...* de Aragon, Ogígia é a ilha que faz com que Telêmaco não apenas desista de buscar o pai, mas desista de seu próprio retorno. O Telêmaco aragoniano, nesse sentido, é aquele que não apenas rompe com a tradição humanista francesa, da qual Fénelon é alto representante, como rompe com a ideia mesma de retorno vitorioso, ideia que teria feito o herói odisseico atravessar os tempos como herói. À pergunta de Novalis (1802), “Para onde estamos indo?”, a tradição responde: “Sempre para casa”.⁶⁸⁹ O Telêmaco aragoniano é exatamente aquele que altera a resposta milenar.

Ao se lançar sobre as falésias, o Telêmaco aragoniano escolhe a morte de todas a mais temida da *Odisseia*, a morte no mar. Diferentemente da morte que se dá no campo de batalha, onde se pode erguer o túmulo e prestar homenagens ao morto, e onde a morte mesma coroa a excelência do grande guerreiro, a morte no mar é inglória. É ela o destino injusto de Odisseu tal qual imaginado por seu porqueiro:

[...] Da minha parte sei bem,
quanto ao regresso do meu amo, que é detestado
por todos os deuses: não o mataram em Troia,
nem nos braços dos amigos, atados os fios da guerra.
Todos os Aqueus lhe teriam erguido um túmulo,
e teria para o seu filho enorme glória alcançado.
Mas arrebataram-no os ventos das tempestades.
(*Odisseia*, XIV, 365-70)

Morrer no mar, conforme a descrição de Eumeu, é a morte que apaga os rastros do herói, é a morte que o faz desaparecer por completo. O Telêmaco de Aragon entrega-se, então, precisamente àquilo contra o que Odisseu luta durante todo seu longo retorno e contra o que seu filho passa a lutar conforme a orientação da deusa, ainda no começo da *Odisseia*: “sê corajoso, para que homens ainda por nascer falem bem de ti” (*Od.*, I, 302) e, a partir de então, ele estará preocupado com a fama [κλέος]. Na direção inversa, o Telêmaco aragoniano quer, com a morte no mar, mostrar-se livre não apenas da filiação, como da memória, a única chance que resta ao mortal de driblar sua própria finitude.

⁶⁸⁹ Texto original: *Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause*. In: NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen*. Traduction et préface par Marcel Camus. Paris: Éditions Aubier, 1942.

III - *Les Aventures de Télémaque*: um romance escrito durante a guerra pelo herói condecorado

Em *Les Aventures...* de Aragon, quando Netuno aporta em Ogígia, dentre os presentes que leva, há três garrafas a serem dadas a Telêmaco, cada qual contendo uma carta. Numa delas, há um texto em que, mesclando temas do enredo a temas de outras memórias, o remetente questiona seu tempo, a existência do indivíduo em meio ao movimento do tempo e a possibilidade de ligar sua existência ao passado. Essa primeira garrafa e o teor de sua carta representariam, para Daniel Bagnoux (1997), uma sorte de desorientação do indivíduo no espaço e no tempo⁶⁹⁰.

Perdido à beira de um lago sem fundo no qual se espelha um céu desconhecido, eu não conseguiria nunca conectar à minha existência os séculos humanos dos quais a pista apagada não parece ser capaz de atravessar essas paragens? Eu esqueci até o sentido do tempo: caminho sobre ontem ou amanhã, ninguém saberia decidir. Não é possível aqui saber se as épocas são detidas para sempre ou se sua fuga se precipita com a rapidez uniformemente acelerada de uma pedra que se aproxima do chão. Pena eu não ter um cronômetro para me livrar dessas incertezas! Uma claridade difusa reina perpetuamente sobre esse mundo, e o sol do espaço que também é o sol do tempo abandonou esse firmamento imutável. (ARAGON, 1966, p. 49)⁶⁹¹

A carta tematiza aquilo mesmo que o próprio romance está a tematizar: a existência do indivíduo em meio ao movimento do tempo e a possibilidade de ligar sua existência ao passado. O romance o faz através de um protagonista desorientado no espaço, uma vez que está numa ilha idílica, ou mesmo alucinógena, onde as águas são feitas de mel e os bosques impenetráveis levam a cidades inverossímeis. Mas ele também está desorientado no tempo, ora acredita, ora duvida da possibilidade de se ligar ao passado; ora quer, ora não quer ligar-se ao passado. O Telêmaco de Aragon busca o pai acreditando, por meio dessa busca, buscar o conhecimento, a origem. Mas é ainda ele

⁶⁹⁰ Para Bagnoux, as três garrafas representariam, na verdade, as três etapas no processo de desmoralização da linguagem, um dos elementos que claramente opõem a narrativa de Aragon à narrativa moralizante de Fénelon.

⁶⁹¹ Texto original: *Perdu au bord d'un lac sans fond dans lequel se mire un ciel inconnu, parviendrais-je jamais à lier à mon existence les siècles humains dont la piste effacée ne semble pouvoir croiser ces parages? J'ai oublié jusqu'au sens du temps: marche-je vers hier ou demain, rien ne saurait en décider. Il n'est pas possible ici de savoir si les âges se sont arrêtés pour toujours ou si leur fuite se précipite avec la rapidité uniformément accélérée d'une pierre qui se rapproche du sol. Que n'ai-je un chronomètre pour me tirer de ces incertitudes! Une clarté diffuse règne perpétuellement sur ce monde, et le soleil de l'espace qui est aussi celui du temps a déserté ce firmament immuable.*

quem, por fim, desiste da busca por desconfiar que a origem somente aprisiona. Conforme o que escreve, o remetente da carta está perdido à beira de um lago: “eu não conseguiria nunca conectar à minha existência os séculos humanos dos quais a pista apagada não parece ser capaz de atravessar essas paragens?” (ARAGON, 1966, p. 49). Telêmaco, o destinatário, também não sabe se vai conseguir ligar sua existência a Odisseu, sua origem, seu passado e, portanto, não sabe se vai conseguir ligar sua existência aos séculos humanos. Ele não sabe, tampouco, livrar-se de suas incertezas. O Telêmaco setecentista, de Fénelon, sabe para onde deve seguir e onde não deve permanecer; sua estada em Ogígia apenas faz por confirmar seu norte, promovendo seu amadurecimento. O Telêmaco de Aragon muda por completo a partir de sua estada em Ogígia. Sua chegada à ilha não faz com que ele desenvolva as qualidades de seu pai, enraizando as virtudes de um grande herói ou de um bom cristão, mas, ao contrário, o incita a querer romper com qualquer modelo que venha do passado.

O texto da carta destinada a Telêmaco é seguido de uma memória. A imagem dessa memória é a de uma Paris vazia. Do texto, lê-se que ao remetente da carta torna-se:

Impossível retornar a meu ponto de partida e, pouco a pouco, eu me encontro numa região desértica numa época indeterminada do universo. No princípio, não entendia o que estava acontecendo comigo. Eu me dizia: "Isso não vai durar". Agora, não sei nem mesmo se há duração. (ARAGON, 1966, p. 50)⁶⁹²

Nem Telêmaco nem o remetente, que se pergunta “como eu pude me distanciar do tempo?” (ARAGON, 1966 p. 50),⁶⁹³ são capazes de se localizar na história. Em *Les Aventures...*, Telêmaco não compreende o tempo. Sua ligação com o pai, entendendo-o como símbolo da origem, sinaliza, explicitamente, uma relação confusa, que, por isso mesmo, indica quão confusa é sua relação com o tempo. Conhecer o pai, conforme a primeira explicação que Telêmaco dá a Êucarís é parte essencial na constituição do conhecimento do passado, porque indica a origem: “o conhecimento do passado, noite dorsal, é o começo de todo o conhecimento. [...] Eu surfo no tempo: é isso o que eu chamo de buscar Odisseu, em minha linguagem especial” (ARAGON, 1966, p. 57). O

⁶⁹² Texto original: *Impossible de revenir à mon point de départ, et de fil en aiguille, je me trouve dans une région désertique à une époque indéterminée de l'univers. Au début je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Je me disais: "Cela ne durera pas." Maintenant je ne sais même plus si cela dure.*

⁶⁹³ Texto original: *comment j'ai pu m'égarer dans le temps.*

conhecimento do passado é o início de todo o conhecimento: a criança, como diz o jovem à ninfa, aprende a andar engatinhando, para mais tarde se mover em todas as direções. Surfar no tempo [*faire la planche dans le temps*] é, para Telêmaco, ao menos até que ele desista da busca, buscar Odisseu. Não obstante, sua estada transforma-o, fazendo-o perceber, com a ajuda da leitura da carta, que a origem, o início de todo conhecimento se anuncia impossível: “impossível retornar a meu ponto de partida” (ARAGON, 1966, p. 50).

Nas "Notes pour un collectionneur" ["Notas para um colecionador"], que se seguem ao epílogo de *Les Aventures...*, não publicadas na primeira edição do livro de 1922, mas na segunda (da década de 60), o autor esclarece suas memórias sobre a composição da carta engarrafada. Mobilizado, Aragon estava na Alsácia, no mês de dezembro de 1918, numa pequena vila próxima ao Reno, vivendo, segundo ele, em completo isolamento, na casa de um casal ("M. et Mme. B***"), que, por sua vez, estava em luto por uma perda recente. Lá, para ele, o espetáculo mais singular, era o dos faisões, pássaros assustados com o dilúvio, que pousavam sobre os galhos das árvores inundadas sem se atreverem a fugir, alucinados pelo brilho contínuo da lama que engolia as raízes. Eles preferiam morrer de fome a deixarem seu refúgio e, de repente, um deles, como uma pedra, caía pesadamente na água que o levaria ao mar. “Eu me parecia com aqueles faisões sobre a minha barragem e a grandeza desse espetáculo aniquilava em mim a idéia de tempo” (ARAGON, 1966, p. 94).⁶⁹⁴ Aragon conta que, um ano e meio depois, tendo falado longamente sobre a região com dois amigos que a conheciam bem, seu estado de espírito de dezembro de 1918 voltara a habitar sua memória, fazendo-o escrever sua “primeira garrafa ao mar”, menos pensando em Telêmaco e mais querendo registrar alguns detalhes da paisagem alsaciana de então.

O pensamento de Louis Aragon sobre o tempo é, portanto, segundo seu próprio testemunho, claramente afetado pelos efeitos da guerra. Em dezembro de 1918, apesar do armistício, o escritor ainda está mobilizado na região ocupada do Reno, alojado na casa de um casal que sofre o luto, observando a escolha da morte por pássaros locais. A exemplo dos pássaros que não sabem orientar-se para a própria salvação, o Telêmaco

⁶⁹⁴ Texto original: *J'étais pareil à ces faisans sur ma digue et la grandeur de ce spectacle anéantissait en moi l'idée de temps.*

criado por Aragon, justamente porque desorientado, sem encontrar o pai e tendo passado a desacreditar em sua busca, escolhe a morte. Na carta da terceira garrafa, aliás, lê-se: “Minha vida segue o rastro de alguém” (ARAGON, 1966, p.56).⁶⁹⁵ Telêmaco é, por certo, a personagem conhecida na tradição por estar “no rastro de alguém”. É a personagem que busca Odisseu e que define sua personalidade, bem como sua atuação na trama odisséica, por essa busca por Odisseu. O Telêmaco aragoniano está inicialmente “no rastro de alguém”. Ele se distancia da tradição, porém, assim que percebe ser “impossível retornar ao ponto de partida” (ARAGON, 1966, p. 50).

Nessa mesma época de sua mobilização é que Aragon conhece um Telêmaco real. O jovem militar, de nome Telêmaco, a quem Louis Aragon conhece em 1919, em Sarrebruck, “parecia-se com o poema Noite de Dezembro”:

Na cidade de Sarrebruck, eu tinha começado a escrever *Les Aventures de Télémaque* que não tinha a intenção de tornar-se o que se tornou, pois devia passar-se lá, na região de Saargebiet, com um jovem militar que se parecia comigo como o poema “Noite de Dezembro” e que se chamava Telêmaco... mas depois meus amigos de então acharam que faltava ao escrito dignidade, então eu fiz um Telêmaco, cruzamento à antiga de Fénélon e Dada, que vocês não encontrarão igual em minha obra, porque este aí é realmente *out of print*... (ARAGON apud BOUGNOUX, “Les Aventures de Télémaque. Notice”, p. 1051)⁶⁹⁶

Se Aragon está aludindo de fato ao poema “Noite de Dezembro”, de Alfred de Musset, o jovem militar então era alguém que o fazia evocar seu passado, sua infância, sua origem, como *Les Aventures...*, em parte, realmente evoca. O poema de Musset trata de um passado triste e solitário, que se faz ver desde os primeiros versos:

Do tempo em que eu ia à escola estudar,
Estava uma noite a velar
Na nossa sala em solidão.
De frente à minha mesa veio se assentar
Uma pobre criança vestida de escuridão,
Que se parecia comigo como um irmão.
(MUSSET, 1926)⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Texto original: *Ma vie est dans le sillage de quelqu'un.*

⁶⁹⁶ Texto original: *À Sarrebruck, j'avais commencé à écrire Les Aventures de Télémaque qui ne devait pas du tout être ce que c'est devenu, mais se passer là, dans le Saargebiet, avec un jeune militaire qui me ressemblait comme une Nuit de décembre et qui s'appelait Télémaque... et puis mes amis d'alors estimèrent que ça manquait de dignité, alors j'ai fait un Télémaque, à l'antique croisement de Fénélon et de Dada, que vous ne trouverez pas à mon stand, car, celui-là, il est vraiment out of print...*

⁶⁹⁷ Texto original: *Du temps que j'étais écolier,/ Je restais un soir à veiller/ Dans notre salle solitaire./*

Da pobre criança, “uma pobre criança vestida de escuridão, que se assemelhava a um irmão”, o destino é parecido àquele que sofre o Telêmaco aragoniano: “se dissolver como um sonho”.⁶⁹⁸ Tal como aquele que reconhece numa pobre criança vestida de preto uma espécie de irmão, Aragon parece se reconhecer como Telêmaco, em tempos de guerra, num jovem militar, como “Noite de Dezembro”. Essa sorte de reconhecimento fraterno, ainda que mínima e virtual, fá-los partilhar a mesma busca: a do pai, a da origem, a do princípio de todo conhecimento. Marcado por um profundo pessimismo, o poema de Musset harmoniza-se ainda com as imagens de guerra descritas por Aragon. Em “Bierstube Magie allemande”, poema que aparece em *Le roman inachevé*, evoca-se esse tempo de incompreensão total, “entre a região de Sarre e os postos de patrulha” (justamente a região em que o autor conhecera o Telêmaco, “Noite de Dezembro”, de carne e osso):

Foi um tempo de dureza
Colocávamos os mortos à mesa
Fazíamos castelos de areia
Tomávamos lobo por cão
Tudo mudava de pólo e de lado
A peça era ou não engraçada
E se eu interpretava mal a função
Era por não compreender nada.
(ARAGON, 2007)⁶⁹⁹

Nas numerosas cartas que Louis Aragon escreve a André Breton, de 1918 a 1931, pouco se lê sobre a guerra. Sua primeira carta do *front* a Breton data de uma sexta-feira, 28 de junho de 1918 (355º Regimento da Infantaria, 5º Batalhão, SP 219). Três dias depois da primeira, Aragon escreve ao amigo uma nova correspondência, a qual é

Devant ma table vint s'asseoir/ Un pauvre enfant vêtu de noir,/ Qui me ressemblait comme un frère. In: MUSSET. Oeuvres complètes de Alfred de Musset. T. III, Comédies et proverbes, 1830-1834. La Nuit vénitienne. André Del Sarto. Les Caprices de Marianne. Fantasio. On ne badine pas avec l'amour. Paris: Conard, 1926.

⁶⁹⁸ Texto original: *s'évanouit comme un rêve.*

⁶⁹⁹ Texto original: *C'était un temps déraisonnable/ On avait mis les morts à table/ On faisait des châteaux de sable/ On prenait les loups pour des chiens/ Tout changeait de pôle et d'épaule/ La pièce était-elle ou non drôle/ Moi si j'y tenais mal mon rôle/ C'était de n'y comprendre rien.* In: ARAGON, Louis. *Louis Aragon. Œuvres poétiques complètes. Tome II. Édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant avec la collaboration de Jamel Eddine Bencheikh, François Eychart, Marie-Thérèse Eychart, Philippe Forest et Bernard Leuilliot. Paris: Éditions Gallimard, 2007.*

descrita como “a de um menino que foi para a cama às duas da manhã depois de ter assistido durante a noite, bem no centro do posto de linha de frente, a um ataque surpresa acompanhado de tiros de metralhadoras” (ARAGON, 2011, p. 129).⁷⁰⁰ Ainda nos primeiros dias, porém, Aragon se decide: “Eu não vou te falar sobre os horrores da guerra” (ARAGON, 2011, p. 131).⁷⁰¹ Não obstante, a violência do *front* continua a ser aludida, mesmo estando longe de ser o tema principal das cartas. Por exemplo: “por toda a noite, nós fomos bombardeados por granadas e por bombas a gás” (ARAGON, 2011, p. 149).⁷⁰² Ou então: “Pense um pouco na guerra que continua para mim” (ARAGON, 2011, p. 278).⁷⁰³ Seus registros sobre a guerra, por mais que parcos, são afins aos registros mais comuns, em que a violência extrema e inédita do conflito dão a ele nova imagem.

Menos de dois meses depois de partir para o *front* (o que se dá somente após sua nomeação como médico auxiliar em 1918), Louis Aragon é condecorado. Em 15 de agosto de 1918, ele recebe a cruz de guerra, com uma citação da ordem da infantaria: “único médico no Batalhão a ter assegurado a evacuação dos feridos, muito numerosos, em condições díficeis e perigosas, fez prova de uma dedicação e de uma abnegação acima de qualquer elogio” (RISTAT, 1997, p. 26).⁷⁰⁴ Com relação à sua condecoração, é este seu comentário, enviado por carta a Breton:

Ser um herói é escrever em tais circunstâncias, e literariamente. Mas é por outras razões que eles querem dar-me a cruz de guerra, guerra, buraco da bunda, cogumelo, tabaqueira. (ARAGON, 2011, p. 176)⁷⁰⁵

⁷⁰⁰ Texto original: *c'est celle d'un garçon qui s'est couché à deux heures du matin après avoir assisté pendant la soirée, du créneau d'un poste de première ligne à un coup de main avec accompagnement de mitrailleuses.*

⁷⁰¹ Texto original: *Je ne vais pas te parler des horreurs de la guerre. (Au front - 7 juillet 1918)*

⁷⁰² Texto original: *toute la nuit, nous avons été bombardés par obus et obus à gaz (Au front - 15 juillet 1918).*

⁷⁰³ Texto original: *Pense un peu à la guerre qui continue pour moi (Sarrebuck - 25 avril 1919).*

⁷⁰⁴ Texto original: *Seul médecin au Bataillon a assuré l'évacuation des blessés, très nombreux dans des conditions difficiles et périlleuses, a fait preuve d'un dévouement et d'une abnégation au-dessus de tout éloge. In: RISTAT, Jean. Aragon: "Commencez par me lire!". Paris: Gallimard, 1997.*

⁷⁰⁵ Texto original: *On est un héros d'écrire par telles circonstances, et littérairement. Mais c'est pour d'autres raisons qu'ils veulent me donner la croix de guerre, guerre, trou du cul, champignon, tabatière. (Au front - 21 août 1918).*

Seu heroísmo, segundo essa opinião, não estaria em evacuar os feridos ou resistir aos soterramentos, tal como seu regimento supunha e razão pela que lhe havia dado a medalha. Seu heroísmo estaria em escrever em tais circunstâncias e literariamente; em insistir mesmo diante das atrocidades da guerra, ou da entrega da “cruz de guerra”, em arrancar-lhe a assonância: “croix de guerre, guerre, trou du cul, champignon, tabatière” [“guerra, buraco da bunda, cogumelo, tabaqueira”]. Sua literatura é, assim, para ele, uma forma de heroísmo: escrever em tais circunstâncias, e literariamente, é ser um herói. Escrever sobre Telêmaco, na cidade de Sarrebruck, onde ele havia começado a compor *Les Aventures...*, "que não tinha a intenção de tornar-se o que se tornou, pois devia passar-se lá, na região de Saargebiet, com um jovem militar que se parecia com o poema “Noite de Dezembro” e que se chamava Telêmaco...”, era, para Aragon, este sim, de alguma forma, um ato heroico.

IV - Telêmaco, uma personagem em transformação: a escolha de Louis Aragon para romper com a tradição

Embora Telêmaco não seja a personagem principal da *Odisseia*, sua parte na trama é de considerável importância para o destino da personagem principal, sobretudo porque ele é, talvez, o único a se desenvolver ao longo do enredo, de modo a contribuir para aquilo que se poderia chamar um "destino feliz" para Odisseu: seu retorno. Em Homero, a maior parte das personagens já está desenvolvida e participa da trama sem se alterar quanto ao caráter ou quanto ao limite das possibilidades de ação que o seu caráter oferece. Logo que são apresentadas pelo poeta, as personagens já estão consideravelmente reveladas ao ouvinte ou leitor, uma vez que suas características não vão se alterar substancialmente ao longo dos cantos e suas ações vão confirmar a estabilidade dessas características. A natureza das personagens pode se tornar mais clara ou mais complexa no decorrer da trama, mas, em geral, não muda de maneira significativa. Isso é o oposto do que ocorre com Telêmaco, jovem em pleno desenvolvimento na *Odisseia*, indo de “criança irresponsável” [νήπιος ἠδὲ χαλίφρων] a adulto “no limite da juventude” [ἤβης μέτρον] (*Od.*, XIX, 530-2).

No Canto I, Telêmaco é claramente uma personagem indefesa; ele senta-se na grande sala do palácio de Ítaca, sua casa, com os pretendentes, detestando-os, embora impotente diante de seu ódio e do abuso daqueles que disputam a mão de Penélope. Dessa forma, enxerga-lhe Atena ao chegar em Ítaca:

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.
(*Odisseia*, I, 144-6)

O jovem, então com cerca de vinte anos, sonha com o retorno do pai; visualizando nesse retorno a saída para todos os males que acometem sua vida e a de sua mãe. O Telêmaco dos três primeiros cantos e também o Telêmaco que vai ao palácio de Menelau, no início do quarto, é tímido, tem pouca desenvoltura e poucos recursos. Esse Telêmaco inicial é, por isso mesmo, uma das personagens menos admiráveis e menos heróicas em Homero. Ao menos até a chegada de Atenas, ele é passivo e sem ação. A partir dessa chegada, contudo, e sua partida em busca do pai, Telêmaco inicia uma jornada de transformação. Em Pilos e em Esparta, Telêmaco aparece como um jovem que observa o mundo pela primeira vez. Tímido, ele não sabe introduzir-se a seus anfitriões e precisa ser ajudado pela deusa e por Pisítrato.

Em Esparta, no dia seguinte ao de sua chegada, Telêmaco é informado por Menelau de que seu pai estaria na ilha da deusa Calipso, sem companheiros ou navio para tornar a Ítaca. A narrativa de Menelau, que se baseia em grande parte no testemunho do Velho do Mar, um ser divino subaquático, é uma idealização do retorno, desenhada pelo poeta.⁷⁰⁶ Menelau conta a Telêmaco o que o impede de prosseguir à sua pátria:

"É o filho de Laertes, que tem sua morada em Ítaca.
Vi-o numa ilha a verter lágrimas copiosas,
no palácio da ninfa Calipso, que à força lá o retinha.
E assim ele não pode regressar à sua terra pátria,
pois não tem naus equipadas com remos, nem tripulação
que o possa transportar sobre o vasto dorso do mar."
(*Odisseia*, IV, 555-560)

⁷⁰⁶ PETROPOULOS, Ioannis. The Telemachy and the Cyclic Nostoi. In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos (Ed.). *Homeric Contexts Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.

O poeta deixa de se preocupar com Telêmaco justamente quando ele está em Esparta, conversando com Menelau, homem e guerreiro experiente, que lhe introduz a um universo novo e até então desconhecido. Apenas com a chegada de Odisseu a Ítaca, dez cantos depois, é que Telêmaco vai ser reintroduzido no enredo. Em outras palavras, apenas após o decurso do tempo que Odisseu precisa para retornar finalmente à pátria, é que o jovem entra novamente na ação odisséica. Sua natureza, porém, estará profundamente alterada em relação àquela que o poeta apresenta nos primeiros cantos do poema. Segundo C. Millar e J. Carnichael (1954), essa mudança profunda faz-se ver especialmente em três aspectos.⁷⁰⁷ Telêmaco aguça seu senso de responsabilidade com relação à casa (para Millar e Carnichael, na verdade, ele desenvolve esse senso), sendo isso o que o motiva a partir com urgência da Lacedemônia a caminho de casa, ainda antes de amanhecer (*Od.*, XVI, 118). Ele desenvolve também uma capacidade de perceber as dificuldades da posição de sua própria mãe, dada a ausência de Odisseu, passando a refletir sobre a possibilidade de matar os pretendentes ou casar a mãe com um deles, se Odisseu se confirmar morto. Acima de tudo, depois de passar pelo palácio de Menelau, Telêmaco é capaz de pensar de forma independente, tendo suas próprias ideias, tomando decisões por si só (*Od.*, XV, 518-540), de forma análoga ao pai. Os adjetivos que passam a lhe qualificar são, de fato, os adjetivos usados pelo poeta para caracterizar Odisseu: prudente [πεπνυμένος] e astucioso [πολύμητις]. Esse novo Telêmaco demonstra finalmente sua filiação: ele é hábil para pensar e agir conforme a necessidade, tal como o pai, e isso indica que, ao partir de Ítaca para buscar o pai, ele o tenha encontrado, de certa forma, em si mesmo.

Na viagem de Ítaca a Pilos, Telêmaco é não mais do que ἔμπορος, aquele que viaja no navio na condição passageiro. Ele não prepara a carga ou a vela do barco e tudo fica sob o controle da deusa. Na viagem de volta, ele é o único comandante e cuida de todas as questões que envolvem o navio e a tripulação, tal como um marinheiro veterano (Canto XV). Ao chegar em Ítaca, sua nova postura demonstra-se estável, demarcando que o caráter herdado do pai recém-revelado está destinado a durar, tendo apenas

⁷⁰⁷ MILLAR, C. M. H.; CARNICHAEL, J. W. S. The Growth of Telemachus. *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 1, No. 2. (Jun., 1954), p. 58-64. Ver também: SCOTT, John A. The Journey Made by Telemachus and Its Influence on the Action of the "Odyssey". *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 6. (Mar., 1918), p. 420-28.

desabrochado na viagem. Com a chegada de Odisseu, ele apresenta-se capaz de ajudar o pai com conselhos, tanto discutindo a estratégia para o assassinato dos pretendentes, quanto encobrindo o segredo de sua chegada. Não há mais traço, enfim, da timidez ou da hesitação anterior de Telêmaco, que o qualificam nos quatro primeiros cantos. Quando se dá a cena do arco (Canto XXI), Telêmaco evidencia que, de fato, nessa batalha Odisseu não está sozinho. Ele tem seu filho ao lado, transformado o bastante para se adequar aos padrões heroicos odisseicos, tornando-se excelente não apenas com relação ao corpo e à força, mas também com relação à inteligência e à astúcia. Ao escolher o lugar para seu pai, então ainda disfarçado de mendigo, Telêmaco reforça seu companheirismo, garantindo-lhe cumplicidade e proteção:

"Senta-te aí entre os homens a beber o teu vinho.
Eu próprio afastarei de ti os insultos e os murros
de todos os pretendentes, visto que isto aqui não é
uma casa pública: é o palácio de Odisseu, e foi para mim
que ele o herdou. E vós, pretendentes, refreai o espírito:
que não haja insultos nem murros; que não surjam conflitos."
(*Odisseia*, XX, 262-7)

O Telêmaco odisseico é, destarte, aquele que se transforma em herói, mas que só se transforma porque parte em busca de seu pai, abandonando, por algum tempo, sua pátria. Telêmaco é, assim, peculiar na *Odisseia*, como Neoptólemo o é na tragédia: são personagens em transformação, caracteres ainda em construção, que só se apresentam definidos quando a história também se define.

Igualmente atento à transformação de sua personagem, num conto de 1970, "Le contraire-dit" ["O contrário-dito"], Aragon registra em primeira pessoa:

Eu caía, caía. Eu caía através de minha existência como num poço, eu me tinha desfeito de minha infância como quando se desembaraçam os cabelos, eu sentia transformações estranhas de meu corpo e talvez se dissesse que o ser obscuro vindo a meu encontro atravessava entre mim, em minha direção, as épocas de sua vida. (ARAGON, 1980, p. 647)⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ Texto original: *Je tombais, je tombais. Je tombais au travers de mon existence comme dans un puits, je m'étais défaits de mon enfance ainsi qu'on dénoue ses cheveux, je sentais les transformations étranges de mon corps et l'on eût dit que l'être obscur qui venait à ma rencontre traversait entre moi, vers moi les époques de sa vie.* In: ARAGON. "Le contraire-dit". In: ARAGON. *Le mentir-vrai*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

A personagem que narra sua própria história, neste conto, tinha se desfeito da infância, mas a representação de sua nova condição é a da queda, do desgarramento, do abismo: “eu caía através de minha existência como num poço” (ARAGON, 1980, p. 647). Caindo num poço, a personagem sente atravessar sua existência, enquanto estranhas transformações atravessam-lhe o ser. Em comum, essa personagem e Telêmaco (o aragoniano, mas também o da *Odisseia* e o de Fénelon), vivem as transformações da juventude, que acometem o corpo, mas sobretudo a alma, na ausência de laços que incentivem ou confirmem tais transformações. É verdade que, ainda no começo da *Odisseia*, a deusa Atena disfarçada orienta-o a agir, mas é a ausência do pai e, por conseguinte, a necessidade de procurá-lo que o faz transformar-se.

Em *From Dartmouth to the Dardanelles* [*De Dartmouth aos Dardanelos*], livro publicado no começo da Grande Guerra, uma mãe desconhecida conta o quanto seu próprio filho havia se transformado no curso do primeiro ano do conflito. Em 1914, ele havia se juntado à escola naval britânica em Dartmouth, de onde fora enviado à Índia e depois aos Dardanelos. Lá, seu navio fora bombardeado, ocasionando seu retorno. A mãe o descreve assim: “Eu não o havia visto desde sua partida de Dartmouth, quatorze meses antes, quando ele era ainda um garoto de rosto redondo e rosado, mas agora ele acaba de subir as escadas, alto, magro, abatido, indescritivelmente velho” (SCOTT, 1918, p. 427).⁷⁰⁹ A história do jovem combatente da Grande Guerra é citada por John Scott, em seu “The Journey Made by Telemachus and Its Influence on the Action of the Odyssey” [“A Jornada Feita por Telêmaco e Sua Influência na Ação da *Odisseia*”]. O autor, interessado em entender o desenvolvimento de Telêmaco, quer obviamente aproximar de si e de seu leitor a experiência da personagem. Em quase tudo distintos, o estudo sobre Telêmaco de John Scott e a releitura aragoniana da mesma personagem assemelham-se num ponto: a experiência coeva e comum parece ser capaz de iluminar (e alterar) a gênese do Telêmaco odisseico, uma vez que a partida para um mundo desconhecido, seja a Lacedemônia ou Pilos, seja a Índia ou Dardanelos, é capaz de provocar o

⁷⁰⁹ Texto original: *I had not seen him since he left for Dartmouth fourteen months before, then he was a round-faced rosy boy, but now he came up the stairs, tall, drawn, haggard, unspeakably old.* In: SCOTT, John A. The Journey Made by Telemachus and Its Influence on the Action of the “Odyssey”. *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 6. (Mar., 1918), p. 420-28.

amadurecimento de um jovem rapaz, forçando-o, pelo que a viagem impõe, a distanciar-se da criança que era até antes da partida.

Com efeito, Louis Aragon, ao descrever sua vida antes de ser mobilizado, demarca a diferença entre o antes e o depois da guerra. Numa carta a Pierre Maison, datada de 1915, Aragon rememora um passeio que fizera com o amigo antes da eclosão do conflito. O passeio e a percepção da cidade, do Senna, das pessoas, das casas, da amizade, são determinantes para que ele pinte na memória um desenho do pré-guerra que destoa profundamente das imagens colhidas durante sua participação no conflito.

Foi um pouco com você que eu conversei naquela noite, revivendo nossa caminhada de um domingo de primavera. Você se lembra disso? Fazia sol, mas o sol era algo indefinidamente triste, e a nova primavera parecia mais um outono.

[...]

Esta pintura! Esta é a minha melhor lembrança do ano e continuará assim para mim - ela me evocará nossas conversas, nossas caminhadas, e todo esse adorável e preguiçoso deixar-se ir de passeios e quimeras que foi minha vida de todo um ano, na companhia de vocês, e na sua, e tal como eu jamais o terei de novo, esse doce ócio com o qual eu me satisfazia, a ponto de esquecer às vezes as circunstâncias, e que fará com que eu guarde sempre da guerra uma lembrança dupla, como uma cabeça de Jano, que mostra duas faces, uma ameaçadora e horrível, a outra sorridente e melancólica, uma que me diz: "marche!" e a outra: "*carpe diem!*". (ARAGON, Lettre à Pierre Maison. APEL-MULLER, 2008-2013, p. 6-7)⁷¹⁰

Da mesma forma que, poucos anos antes, Sigmund Freud sorve de um simples passeio feito em 1914 na companhia de dois rapazes a matéria para a reflexão sobre a relação entre a beleza e sua transitoriedade,⁷¹¹ Aragon, também a partir de um passeio que fizera com o amigo, adota uma postura cuja ambiguidade dá à guerra duas faces. Seu

⁷¹⁰ A carta é integralmente citada no texto já referido APEL-MULLER, Michel. "Aragon: jeunesse, genèse", dossier présenté par Michel Apel-Muller. Texto original: *C'est un peu avec toi que j'ai discuté ce soir-là, revivant notre promenade d'un dimanche de printemps. T'en souviens-tu? Il faisait beau, mais le soleil avait quelque chose d'indefinissablement triste, et le printemps nouveau ressemblait à un automne. [...] Ce dessin! c'est mon meilleur souvenir de l'année, et il restera tel pour moi — il m'évoquera nos causeries, nos promenades et tout cet adorable et paresseux laisser-aller de flânerie et de rêvasserie qui fut ma vie de tout un an, en votre compagnie, en la tienne, et comme je n'en trouverai sans doute plus jamais, ce doux farniente où je me complaisais, à en oublier parfois les circonstances, et qui fera que je garderai toujours de la guerre un double souvenir, qui, comme une tête de Janus me montrera deux faces, l'une menaçante et horrible, l'autre toute souriante et mélancolique, l'une qui me dira: "Marche!" et l'autre: "Carpe diem".*

⁷¹¹ FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII, 1914-1915. Sigmund Freud. Directeurs de la publication André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: Presses Universitaires de France, 2005a.

passeio com Pierre Maison, embora anterior à guerra, é capaz de alternar a imagem desse evento que lhe é posterior (tal como suas leituras alteram as leituras de suas personagens ainda nos anos de infância). A memória do passeio torna dupla a imagem que Aragon desenvolve da guerra; de um lado, estampam-se o terror e o absurdo do combate, e, de outro, a necessidade de aproveitar a vida, decorrente, por certo, da experiência do terror. Após um ano de conflito, os tempos de antes da guerra, dos quais o passeio faz parte, passam a figurar distantes para Aragon. O mundo era bem outro antes de 1914, como indica sua carta. Com a mudança dele, alteram-se também seus imperativos (antes da guerra, a beleza e a leveza da juventude; com o decorrer da guerra, o medo do embrutecimento e o desejo de participação):

Meu velho, meu bom velho, você não enxerga sua felicidade. Você pode, se quiser, brutalizar-se, não mais pensar. E você sente que você está fazendo um trabalho útil por um objetivo que é caro a você. Estou condenado a pensar e corroer meu freio. Eu não pude me brutalizar. Eu tentei alcançar isso através do esporte. Consegui uma vez, duas vezes, mas não pude me familiarizar. E então a ideia persistente de minha inutilidade volta sempre para me assombrar. Desde que estou ocioso, é uma ideia fixa, e não tendo nenhuma outra atividade profissional, estou possuído pelo pensamento da guerra. (ARAGON, Lettre à Pierre Maison. APEL-MULLER, 2008-2013, p. 8)⁷¹²

Nesse texto de 1915, Aragon demonstra o desejo de ir à guerra, que só vai se realizar em 1918. Ele quer agir, quer se embrutecer; diz na mesma carta: “que alívio poder se embrutecer no quartel”.⁷¹³ A guerra o transforma, porém, como transforma muito rapidamente a maioria dos combatentes: a vontade pela ação se deteriora. Apesar da vitória, depois de 1918, uma espécie de pacifismo (não em termos de militância, mas de sentimento coletivo) surge modificado, distinto do que foi o pacifismo de 1914. O que poder-se-ia chamar de primeiro pacifismo, o de antes de 1914, foi esmagado pelo patriotismo. Como Aragon, os franceses queriam agir. Assim, em 1914, há “um grande

⁷¹² Texto original: *Mon vieux, mon bon vieux, tu ignores ton bonheur. Toi tu peux, si tu le veux, t'abrutir, ne pas penser. Et tu sens que tu fais un travail utile vers un but qui t'est cher. Moi je suis condamné à penser et à ronger mon frein. Je ne puis pas m'abrutir. J'ai essayé d'y parvenir par le sport. J'ai réussi une fois, deux fois, mais je n'ai pu prendre le pli. Et toujours la lancinante idée de mon inutilité revient me hanter. Depuis que je suis oisif, c'est une idée fixe, et n'ayant plus d'autre occupation, je suis possédé de la pensée de la guerre.*

⁷¹³ Texto original: *quel soulagement de pouvoir s'abrutir à la caserne.*

desejo de agir”.⁷¹⁴ O segundo pacifismo, decorrente dos anos de guerra e do consequente desencantamento do soldado, faz-se ver pelas imagens de 1939, em que não há combatentes entusiasmados, mas em lágrimas, lutando contra a vontade para entrarem no trem que vai enviá-los, novamente, à guerra (FERRO, 1990).⁷¹⁵

Em *Les Aventures de Télémaque* de Aragon, não há dúvida, Telêmaco transforma-se. A sua transformação pode ser entendida de duas formas: ou, ao matar-se, ele se liberta da necessidade de buscar Odisseu e se reconciliar com seu passado (como dá a entender o anúncio de Mentor: “Telêmaco, filho de Odisseu, morreu zombeteiramente para mostrar-se livre”, ARAGON, 1966, p. 79); ou porque, ao contrário, ele se percebe na impossibilidade de encontrar o pai, já que à mercê da sorte, e, portanto, convicto na impossibilidade de se reconciliar com sua origem (como também dá a entender o discurso de Mentor: “sua morte, determinada pelos sarcasmos e pela gravidade, é o negativo do que o acaso mesmo quis consagrar como preço de sua vida”, *Idem*). O suicídio patético e inesperado de Telêmaco pode ser interpretado como a expressão extrema de que ele desistira por completo de buscar sua origem: personificada no pai, mas reforçada pela ideia do retorno e da pátria. Daquele que busca o pai por buscar a origem, o Telêmaco aragoniano transforma-se naquele que aniquila a filiação, abandonando a busca do pai, arremessando o filho ao mar, desistindo da volta à casa, e, por fim, para suspender qualquer traço dela e se libertar de vez, matando a si mesmo. Telêmaco parece ter desejado acreditar que com essas ações, culminando em seu suicídio, ele se libertaria de seus laços e do rastro que a origem deixa mesmo quando é uma incógnita. Telêmaco decide-se, assim, por apagar o rastro, por cortar seu vínculo com a origem, por recusar o começo de todo conhecimento não em outro lugar, mas na ilha onde, bem ao contrário do que quis esse Telêmaco, Calipso (a de Homero, a de Fénelon e a de Aragon) tentou transformar Odisseu numa origem perene, uma origem imortal.

Na *Odisseia*, Telêmaco não chega, como ocorre na releitura aragoniana de suas aventuras, de forma alguma a conhecer Calipso, embora saiba, porque informado por Menelau, que Ogígia deve ser a estada de seu pai: “vi-o numa ilha a verter lágrimas copiosas, no palácio da ninfa Calipso, que à força lá o retinha” (*Od.*, IV, 556-7). Na

⁷¹⁴ Texto original: *un grand désir d’agir*.

⁷¹⁵ FERRO, Marc. *La Grande Guerre: 1914-1918*. Paris: Éditions Gallimard, 1969/1990.

novela de Fénelon, por sua vez, Telêmaco conhece a ninfa e os prazeres da ilha, mas precisa deixar Ogígia para que sua transformação realmente se dê. No romance de Aragon, Telêmaco só se ausenta da ilha por um curto intervalo na narrativa, ainda que passível de ser calculado conforme o transcurso da gravidez de Êucarís. Nesse intervalo, Telêmaco viaja na garupa do deus dos mares (justamente aquele que odeia e persegue seu pai na *Odisseia*) e é hospedado por ele em sua morada.

A viagem deve ter sido longa, porque a barba tinha crescido no filho de Odisseu, quando ele retornou da casa de Netuno. No entanto, ele tinha jurado não ter navegado mais do que o intervalo entre duas marés. Ele foi recebido por velhas divindades decentes que o conduziram de olhos baixos a uma sala de sal-gema onde as mais admiráveis nudezas pareciam estar esperando a vinda de Telêmaco. Elas se colocaram a dançar em torno dele [...]. (ARAGON, 1966, p. 66)⁷¹⁶

Telêmaco, depois dessa única aventura fora de Ogígia, volta à ilha de Calipso, onde ela e Êucarís esperam-no desoladas. Êucarís havia passado a gravidez sozinha e o bebê viera ao mundo sem conhecer o pai, repetindo a história que Telêmaco mesmo já lhe havia contado. Calipso, por sua vez, culpava-se e se repreendia terrivelmente pela partida do filho de Odisseu. A Calipso aragoniana, aliás, é, desde o começo, uma deusa enfraquecida pelas paixões: “em sua dor ela esquecia-se de que era imortal” (ARAGON, 1966, p. 13).⁷¹⁷

Na *Odisseia*, Calipso é, segundo o poeta, a deusa de belas tranças, de voz humana, que canta enquanto tece e hospeda Odisseu durante sete anos - um longo e significativo tempo na economia do poema, uma vez que o protagonista vive seu retorno ao longo de dez anos. Ela é a deusa que demonstra estar mesmo apaixonada por Odisseu, jurando-lhe não prejudicá-lo, e, mesmo quando decepcionada com sua escolha pelo retorno, oferece-lhe instruções, provisões e um vento favorável para sua partida. Bruce Loudon (1999) observa o quanto a deusa, embora o poeta proponha um padrão narrativo de tipos femininos que são determinantes para a volta de Odisseu, como Areta, Circe e

⁷¹⁶ Texto original: *Le voyage dut être long, car la barbe avait poussé au fils d'Ulysse quand il parvint chez Neptune. Cependant il eût juré n'avoir navigué que l'intervalle de deux marées. il fut reçu par de vieilles divinités décentes qui le conduisirent en baissant les yeux dans une salle de sel gemme où les plus éclatantes nudités semblaient attendre la venue de Télémaque. Elles se mirent à danser autour de lui [...].*

⁷¹⁷ Texto original: *dans sa douleur elle s'oubliait immortelle.*

mesmo Penélope (considerando que o retorno a Ítaca não se completa imediatamente com sua chegada a Ítaca), diferencia-se delas.⁷¹⁸ Logo no Canto I do poema, somos informados de que Calipso enreda o Laertíade em suas palavras, tornando-o seu cativo. É Atena quem diz isso a Zeus, querendo atentá-lo ao fato de que Odisseu está, sem exageros, preso em Ogígia, mesmo que a deusa não tenha mais do que palavras para enfeitiçá-lo. Ela o encanta [θέλγει] em falas [λόγοισι]:

"Mas arde-me o espírito pelo fogo Odisseu,
esse desgraçado que longe dos amigos se atormenta
numa ilha rodeada de ondas no umbigo do mar.
É uma ilha frondosa, onde tem sua morada a deusa
filha de Atlas de pernicioso pensamento - esse que do mar
conhece todas as profundezas e segura ele mesmo
as colunas potentes, que céu e terra separados mantêm.
Sua filha retém aquele homem desgraçado,
e sempre com palavras implorantes e suaves
o encanta, para que Ítaca olvide [...]"
(*Odisseia*, I, 48-57)

Odisseu, ao menos conforme o que diz a Alcínoo e a Areta (possivelmente, a fim de construir uma imagem séria de si, uma vez que depende da aprovação deles para regressar a Ítaca), afirma não ter sido enfeitiçado pela deusa. Ele conta não ter aceitado nem a imortalidade nem o não envelhecimento [ἀθάνατον καὶ ἀγήραον] que Calipso lhe oferecera, querendo com isso, certamente, demonstrar o quanto desejava retornar:

"[...] Quando sobreveio a décima noite negra,
fizeram os deuses que eu chegasse à ilha de Ogígia, onde vive
Calipso de belas tranças, terrível deusa. Ela acolheu-me;
com gentileza me estimou e alimentou. Prometeu-me
a imortalidade, para que eu vivesse isento de velhice.
Mas nunca convenceu o coração dentro do meu peito."
(*Odisseia*, VII, 253-8)

Ao ser avisada por Hermes de que deveria libertar Odisseu, Calipso fica enciumada e entristecida com sua preferência por Penélope, que, além de não lhe ser superior em beleza, é ainda uma mulher destinada a envelhecer continuamente até a morte. Odisseu, a fim de não ser prejudicado, reconhece a superioridade de Calipso com

⁷¹⁸ LOUDEN, Bruce. *The Odyssey: Structure, Narration, and Meaning*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

relação a Penélope - “eu próprio sei bem” [οἶδα καὶ αὐτὸς] (*Od.*, V, 215-6) -, à qual cabia, de fato irremediavelmente, sofrer o passar dos anos e esperar a chegada do fim. Para justificar sua escolha sem ferir ainda mais o orgulho da deusa, Odisseu alegando que não seria Penélope o motivo, mas sim o desejo do retorno à casa, confirma assim sua disposição para o sofrimento na guerra e no mar. Odisseu justifica sua partida da seguinte forma: “Mesmo assim quero e desejo todos os dias/ voltar para casa e ver finalmente o dia do meu regresso” (*Od.*, V, 219-20). Odisseu justifica, enfim, o desejo de partir de Ogígia através da ideia mesma de retorno, dando a impressão de que ele próprio, de alguma forma, já se reconhecia, ao menos potencialmente, como o herói do retorno, resistente tanto aos sofrimentos da guerra quanto aos sofrimentos do mar (*Od.* V, 223-4).

O Telêmaco de Aragon, por sua vez, decide-se exatamente pelo caminho que seu pai, na *Odisseia*, não toma. Se o desejo pelo retorno e a volta a Ítaca representa para Odisseu e para os seus a retomada de sua condição de esposo, pai, senhor da casa e rei de Ítaca, ou seja, se o seu retorno representa o retorno às suas relações no mundo humano, num movimento para dentro, para casa e para a normalidade, como propõe W. B. Stanford (1954),⁷¹⁹ ou, ainda, para onde todos nós voltamos sempre, como propõe Novallis (1802), a destruição da possibilidade do retorno pelo Telêmaco aragoniano é justamente a recusa daquilo que Odisseu e, no limite, a *Odisseia* desejaram, uma vez que a imortalidade de seus feitos através da memória dos homens é a razão de ser do poema: "Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou" (*Od.*, I, 1).

Nesse sentido, o Telêmaco de Aragon pode ser pensado não apenas como uma releitura do Telêmaco odisseico e feneloniano, mas também como uma releitura de Odisseu, já que poderia ter suas aventuras narradas por Mentor, companheiro de viagem que o vê suicidar. Não obstante, mesmo sendo um disfarce da deusa, Mentor, que, portanto, não seria mortal, tamanha é a força destrutiva do romance, morre também. O velho, forma humana da deusa, logo depois de fazer a breve oração fúnebre de Telêmaco, morre atingido por uma rocha que se soltara do alto da costa, capaz de matá-lo apenas por tê-lo atingido em sua forma de mortal. Assim, em *Les Aventures...*, pelo preço da liberdade, tudo é aniquilado: “o conhecimento do passado, o começo de todo conhecimento”, qualquer rastro do passado, da tradição, da pátria e, sobretudo, qualquer

⁷¹⁹ STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

forma de se lembrar do passado, através dos feitos de seus heróis. O Telêmaco aragoniano é, enfim, o oposto do feneloniano e, sobretudo oposto ao odisseico, que se transforma e se desenvolve durante sua viagem em busca de Odisseu num filho parecido com o pai, não apenas em beleza, mas em inteligência e força. O Telêmaco de 1922 é aquele que mata o filho e a si mesmo justamente para não ser como o pai, nem prudente [πεπνυμένος] nem astucioso [πολύμητις]. Telêmaco quer se livrar da força controladora que seu passado, Odisseu, tem sobre si. Ele o desconhece, mas é sua origem que determina sua aventura: sua chegada a Ogígia, sua necessidade de encontrar o pai.

V - A força controladora do passado *versus* a força destrutiva do romance

O Telêmaco de Aragon, que deixa Ítaca para buscar Odisseu, percebe em Ogígia que, mais do que conhecer sua origem, o que ele precisa é esquecê-la. Assim, sua transformação leva-o a substituir a necessidade inicial de retorno à origem pela urgência de se livrar da força controladora que o passado exerce sobre si. Por isso, ele decide não deixar Ogígia: “fazer isso, aquilo, o contrário, nem isso nem aquilo nem o contrário, não fazer nada, e tudo fazer” (ARAGON, 1966, p. 32). Lá, Calipso esconde os mortais. Ela, sem sucesso, tentara esconder Odisseu de sua fama, mas o Laertíade prefere a glória que lhe conferiria seu retorno à imortalidade de fato, pois apenas fora de Ogígia, regressando à pátria, Odisseu alcançaria grande fama, depois de ter recusado a oferta da deusa. No limite, é da persistência imorredoura de Odisseu que Telêmaco quer libertar-se.

Gabriel Audisio, ao contrário, continua a perseguir sua Odisseia. No último capítulo de *Jeunesse de la Méditerranée* [*Juventude do Mediterrâneo*] (1935), no sentido inverso do Telêmaco aragoniano, Audisio decide abandonar Calipso (ao menos, a busca por sua ilha), para procurar decididamente por Odisseu. O autor explica-se: como os navegadores, como Bérard, como todos os outros, ele também (quis e) fez *perviver* a aventura odisseica e, se Calipso se comprovou, à medida que se desenvolveu seu périplo, a alma de seu Mediterrâneo, um Mediterrâneo portanto imortal, apaziguando-o, Odisseu, ao contrário, seguiu atormentando-lhe. Mas:

Sem a menor preocupação com a realidade histórica, eu encontrei a *Odisseia* ao acaso. Algumas vezes, a sorte me levou aos caminhos que o filho de Laerte, diz-se, realmente seguiu: assim, do alto de Capri, contemplei as rochas das Sereias; sobre a trilha de Hércules, caminhei a passos de homem rumo à entrada dos Infernos, ao Lago Averno; e rumo às crateras sulfuradas dos Ciclopes, em Puzzoles. Outras vezes, descobria por mim mesmo os sítios homéricos nas regiões em que os aqueus, ao que parece, jamais botaram os pés: por exemplo, em Cassis, sobre as falésias de Cannaille, ou bem em Kabylie. E eu batizava Odisseu, pelas necessidades de meu culto pessoal, alguns seres de minha escolha: um camarada que navega para as *Messageries Maritimes*, um pescador de peixes de fundos rochosos na região de La Ciotat. (AUDISIO, 1935, p. 245-6)⁷²⁰

Audisio reinventa a busca de Victor Bérard para descobrir que, tal como sua Calipso é múltipla, Odisseu é o oficial das *Messageries Maritimes* (companhia francesa marítima de mensagens criada em 1851), além do pescador de Mugel e Figuerolles. Odisseu é o timoneiro sardenho. Odisseu está, enfim, por toda parte: “sou eu quem sou Odisseu” (AUDISIO, 1935, p. 253).⁷²¹ Sobre essa mesma passagem, Roger Grenier (2003)⁷²² ressalta o fato de que Audisio não tem medo de dizer "eu". Seus ensaios são apaixonados. É através do périplo odisseico que Audisio comunica sua ideia sobre a pátria mediterrânea. É através dele que Audisio discorre sobre a ambivalência do caráter mediterrâneo, da forma mediterrânea de pensar a mulher, a fidelidade, o ciúme. Mas é também através dele que Audisio reconhece a permanência do herói, o “mito eterno”.

Não se trata mais da *Ressurreição de Homero*, que não é mais do que uma obra [em provável referência à obra homônima de V. Bérard], mas do herói mesmo, que ultrapassa o poeta e o poema, em um torso que se enche, braços tatuados,

⁷²⁰ Texto original: *Sans le moindre souci de réalité historique, j'ai rencontré l'Odyssée au petit bonheur. Parfois le hasard m'a porté sur des routes que le fils de Laërte a, dit-on, vraiment suivies: ainsi, du haut de Capri, j'ai contemplé les roches de Sirènes; sur la chaussée d'Héraklès, j'ai marché à pas d'homme vers l'entrée des Enfers, au Lac Averno; et vers les cratères sulfureux des Cyclopes, à Pouzzoles. D'autres fois, je découvrais pour mon propre compte des sites homériques dans les régions où les Achéens, paraît-il, n'ont jamais mis les pieds: par exemple à Cassis, sous les falaises de Canaille, ou bien en Kabylie. Et je baptisais Ulysse, pour les besoins de mon culte personnel, certains êtres de mon choix: un camarade qui navigue aux Messageries Maritimes, un pêcheur de rascasses aux environs de La Ciotat.*

⁷²¹ Texto original: *c'est moi qui suis Ulysse.*

⁷²² GRENIER, Roger. Camus, Gabriel Audisio et la Grèce, ΟΔΥΣΣΕΥΣ. *Gaia*: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique. Numéro 7, 2003. p. 521-32.

duras coxas sob as calças azuis, essa é a ressurreição carnal, no frescor humano, de um mito eterno. (AUDISIO, 1935, p. 253)⁷²³

Audisio se regozija com o que desespera Telêmaco: a eternidade de Odisseu. Telêmaco quer ter com o herói a relação contrária àquela que Audisio deseja. Telêmaco não quer ser Odisseu, não quer, como Audisio, reconhecer-se nele. Por isso, ele quer anular, apagar, destruir sua origem: o mito eterno. Como Audisio, que parte em busca de Odisseu, Louis Aragon também se depara com a eternidade do mito. É, porém, para aniquilá-lo que Aragon transforma seu Telêmaco naquele que quer esquecer Odisseu ou, se não for possível, naquele que, ao menos será esquecido, porque decide deixar-se esconder por Calipso. Do que busca a origem, Telêmaco torna-se o que busca, a todo preço, libertar-se da origem; ele busca destruir qualquer ligação de si com o tempo. É preciso esquecer-se do pai, livrar-se dos rastros do pai (Calipso não o reconheceria imediatamente?), e é apenas matando-o na memória, ao menos na sua, eliminando os rastros do passado que o ligam à origem-Odisseu, que o próprio Telêmaco se libertará do peso de ser filho do herói imortal. Para fazê-lo, contudo, o caminho será o do mito mesmo; para que ele seja destruído, é a ele ainda que se tem que recorrer. A história que se conta é ainda a história de Telêmaco em busca do pai errante pelos mares. Sua linguagem é ainda a busca de Odisseu, é ainda um mergulho no tempo, afinal: “Eu surfo no tempo: é isso o que eu chamo de buscar Odisseu, em minha linguagem especial” (ARAGON, 1966, p. 57).⁷²⁴

⁷²³ Texto original: *Il ne s'agit plus de la résurrection d'Homère, qui n'est qu'une oeuvre, mais du Héros lui-même, qui dépasse le poète et le poème: avec un torse qui bombe, des bras tatoués, des cuisse dures sous le pantalon bleu, c'est la résurrection charnelle, dans la fraîcheur humaine, d'un mythe éternel.*

⁷²⁴ Texto original: *Je fais la planche dans le temps: c'est ce que j'appelle chercher Ulysse, dans mon langage spécial.*

Terceiro argumento

Repetir o herói para desvelar a guerra:

histórias *falsificadas* como rastros do esquecimento

*A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,
me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.
(Ilíada, II, 488-92, tradução de Frederico Lourenço)*

I - Esquecimentos odisseicos

Na *Odisseia*, Helena vendo Menelau e Telêmaco se perderem em meio aos males do passado [κακῶν ἀπάντων], decide dar a eles uma droga [φάρμακον] capaz de fazer esquecer todos os males:

No vinho que bebiam pôs uma droga que causava
a anulação da dor e da ira e o *olvido* [ἐπίληθον] *de todos os males*
[κακῶν ἀπάντων].
(*Odisseia*, IV, 220-1, tradução de Frederico Lourenço)

Ainda na *Odisseia*, outra droga inibe a lembrança, dessa vez não a lembrança dos males, mas a lembrança do retorno. Os generosos lotófagos, seres adeptos do consumo de tal droga, oferecem-na a alguns dos companheiros de Odisseu, enviados então pelo líder para se informarem sobre os homens da terra avistada. Ao aceitarem e ingerirem o fruto (ou a flor) do lótus, os remadores perdem a lembrança de estarem a caminho de casa e só voltam às naus arrastados à força pelos colegas. A droga dos Lotófagos gera, se comparada à droga usada por Helena, um esquecimento mais agudo e, de certa maneira, fatal.

E não ocorreu aos Lotófagos matar os nossos companheiros;
em vez disso, ofereceram-lhe o lótus, para que o comessem.
E quem entre eles comesse o fruto do lótus, doce como o mel,
já não queria voltar para dar notícia, ou regressar para casa;
[οὐκέτ' ἀπαγγεῖλαι πάλιν ἤθελεν οὐδὲ νέεσθαι]
mas queriam permanecer ali, entre os Lotófagos,
mastigando o lótus, *olvidados de seu retorno* [νόστου τε λαθέσθαι].
(*Odisseia*, IX, 92-7)

Conforme conta Odisseu, a ingestão da flor do lótus implica a perda da vontade de “retornar” [νέομαι]. Dois versos depois, contudo, o Laertiáde precisa que essa ausência do desejo de retornar é, por sua vez, resultado da ação de “esquecer” [λανθάνω]. Os remadores que ingerem a droga perdem a vontade de retornar à pátria justamente porque “esquecem-se do retorno” [νόστου τε λαθέσθαι].

No episódio das Sereias, a memória totalizante, que de nada se esquece, dá mostras de possuir o mesmo poder destruidor da droga dos Lotófagos. Embora não se saiba ao certo o destino dos homens que por elas passaram, esses seres divinos que habitam os mares e são causa do temor de Odisseu por si e por seus companheiros, segundo o que dizem, sabem [ἴδμεν] todas as coisas [τά πάντα] que ocorreram durante os dez anos da Guerra de Troia, bem como tudo o que acontecerá [γένηται] na terra fértil.

Pois nós *sabemos* [ἴδμεν] *todas as coisas* [τοι πάντα] que na
ampla Troia
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;
e *sabemos todas as coisas* [ἴδμεν δ' ὅσσα] que *acontecerão*
[γένηται] na terra fértil.'
(*Odisseia*, XII, 189-91)

A memória das Sereias, enfim, dá mostras de ser total. Elas assemelham-se às Musas, que presentes no curso de todos os eventos, tudo sabem [πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα] (*Ilíada*, II, 485), apresentando-se a Odisseu como doces cantoras dotadas do poder extremo da memória. A matéria de seu canto, sendo o passado e o futuro, leva a imaginar tratar-se de um canto infinito. Curiosamente, se falam a verdade, elas sabem o que vai se passar com Odisseu e seus companheiros, por ora surdos. No entanto, seu conhecimento, por maior que seja, não é capaz de mudar o destino dos homens, desde que esses homens, sejam preparados, tais como Odisseu e seus remadores, a enfrentá-las. Segundo Circe, para quem Odisseu parece ter grande valor afetivo, os homens que escutam os cantos das

Sereias, privados de uma estratégia de sobrevivência, da qual vai fazer uso o Laertíade, perecem. A ninfa, ao instruir Odisseu, afirma o quanto seu poder é assolador:

"Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem *nunca* [οὔ] a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu *regresso* [νοστήσαντι];
mas as Sereias o *enfeitiçam* [θέλγουσιν] com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas [ὀστεόφιν] de homens decompostos e suas *peles*
marcescentes [ρίνοι μινύθουσιν]."
(*Odisseia*, XII, 41-6)

De fato, ela não anuncia o motivo do aniquilamento, mas a caracterização dos restos desses homens mais faz pensar num definhamento ao qual se segue a morte do que num fim súbito [πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θιζ/ ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥίνοι μινύθουσιν]. A julgar, então, pela morte dos outros, segundo a informação dada por Circe, não fosse a resistência das cordas que o seguram ao mastro, Odisseu findaria seus dias enfeitiçado pelo canto desses seres divinos. E mesmo que morresse após muito ter ouvido, tendo definhado pouco a pouco, até não sobrar mais do que *pele e osso*, o herói morreria sem ter ouvido tudo que sabem cantar as sereias, passado, presente e futuro, posto que esse canto, feito de passado, presente e futuro, não poderia ter fim. Seu canto absoluto sabedor de todas as coisas, nesse sentido, diferentemente do que dizem, não fariam com que seu ouvinte prosseguisse mais sabedor [πλείονα εἰδώς] (*Od.*, XII, 169). Posto que totalizante e enfeitiçador, ele roubaria do aspirante ao retorno exatamente a possibilidade de retorno. Alucinando-o [θέλω] com droga distinta da flor do lótus, seu canto, as Sereias teriam também a capacidade de fazer o viajante se esquecer do retorno. Ouvir o canto das Sereias apresenta-se, assim, um pouco como permanecer entre os comedores de lótus usando sua droga. Nos dois casos, perde-se o νόστος [retorno].

Na *Odisseia*, o herói vê todos os seus companheiros perderem o retorno. As vítimas desses seres, reféns da força dissimulada do oblívio, recebem do poeta, direta e indiretamente, o destino da morte, por ser de seu interesse que apenas um, o melhor entre todos, não se esqueça de voltar à pátria, nem seja esquecido por ela. Odisseu vê, gradativamente, seus combatentes serem encobertos pela morte. Muitos deles, aliás, têm o retorno [νόστος] ameaçado, exatamente, por perderem o juízo [νοός]. É o que se dá com os que ingerem a flor do lótus, com Elpenor, e é também o que aconteceria, é de se

supor, com aqueles que escutassem a doce voz das Sereais. Odisseu é o único, enfim, que, depois de retornar do Hades, consegue enfrentar efetivamente os perigos. Dessa forma, seu retorno é um retorno múltiplo: ele retorna da guerra, mas também retorna da escuridão do Hades, e retorna, enfim, do esquecimento, já que sua errância pelos mares vai deixar de ser silêncio (que é um tipo de morte) para ser fama (um tipo de imortalidade). Nesse sentido, o significado implícito do retorno, na forma nominal [νόστος] ou verbal [νέομαι] é pertinente com relação a seu uso na *Odisseia*, uma vez que a raiz primitiva *nes-, da qual se acredita derivarem tais palavras em contextos mais remotos, conota, com efeito, o retorno da escuridão, que, por sua vez, pode indicar o retorno da morte (FRAME, 1978).⁷²⁵

Enfim, na *Odisseia*, não retornar é um tipo de morte. Permanecer entre os comedores de lótus é, tal como definhar entre as Sereias, perder o νόστος. E retornar é também retornar da morte. Nesse sentido, por mais que em Homero o retorno apareça frequentemente associado ao destino para onde se quer voltar [οἴκαδε, ὄνδε, δόμονδε, οἴκονδε, ἐς πατρίδα γαῖαν], de modo a enfatizar o destino, a ideia mesma de retorno parece ser multidirecional, o que a faz salientar, ainda que implicitamente, de onde se retorna (dos mares, da morte, da guerra), bem como por onde se retorna (através dos mares, da morte, da guerra).

Não há dúvida de que o retorno, em si, ou a ação de retornar, usufrua nos poemas, em seu proveito, da fluidez semântica que lhe é própria. Em suma, é razoável afirmar que νόστος e νέομαι tenham um alcance amplo, ainda que o destino se destaque entre as direções aludidas (o ponto de partida, os perigos enfrentados no caminho, os lugares aos quais se chegou durante a travessia). Vir à pátria, assim, é também ir, voltar à casa é também seguir por outra rota que não propriamente a da terra natal, voltar, enfim, à terra natal é também sobreviver à morte, o que inclui sobreviver à guerra (BONIFAZI, 2009).⁷²⁶ Há, em outras palavras, uma rede articulada de ideias por trás da palavra, ou da raiz e suas derivações, bem como um tipo de conhecimento que é gerado de forma muito

⁷²⁵ A relação entre a morte, a escuridão e o esquecimento foram desenvolvidas no segundo ensaio. Ver: FRAME, Douglas. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. London: Yale University Press. 1978. Ver também: VERDENIUS, W. J. ΝΟΣΤΟΣ. *Zeist, Homeruslaan* 53, 1969, p. 195.

⁷²⁶ BONIFAZI, Anna. Inquiring into ΝΟΣΤΟΣ and its cognates. *America Journal of Philology*, 130 (2009), p. 481-510.

particular a partir do retorno. É o que propõe K. von Fritz (1943):⁷²⁷ são as experiências que levam a uma distinção entre os tipos de saber, ἰδεῖν (conhecer através da visão, ver), γινώσκειν (aprender, perceber), νοεῖν (perceber, planejar, pensar, conceber). E são as experiências do retorno, νόστος, que, somadas à sua natureza, fazem de Odisseu o herói do retorno. Sua mente, νοός, e sua forma de lidar com as dificuldades por meio da astúcia, tomando decisões, muitas vezes, no calor da hora, mas que, quase sempre, revelam uma visão de longo alcance e um completo domínio da situação, misturando elementos da vontade e da esperteza, são os elementos que constroem esse novo tipo de herói.

A *Odisseia* fornece, através de sua narrativa, a história de um herói, que, por retornar vivo da escuridão (da guerra, do Hades, dos perigos, dos monstros, dos descaminhos do mar e, sobretudo, do esquecimento), é um herói inscrito no tempo (HARTOG, 1996).⁷²⁸ Os heróis imortalizados pela fama estão fora do tempo, enquanto Odisseu, ao retornar, porque vivo, vê o que o tempo faz: Telêmaco cresceu, sua casa e sua riqueza foram desgastadas, Penélope está prestes a se casar com um novo homem, Argos, o cachorro, enfim, está morto. Apenas no tempo, Odisseu vai poder contar tudo o que viveu no retorno, percebendo seu passado.

II - *Le retour d'Ulysse*: o quarto romance francês e a transformação do herói

É o esquecimento mortífero, destruidor, mais do que a morte, o que também preocupa o combatente alemão Ernst Jünger durante os anos de guerra. Não à toa, nos rascunhos que prepara para a apresentação do seu *In Stahlgewittern* [*Tempestades de*

⁷²⁷ VON FRITZ, K. ΝΟΟΣ and ΝΟΕÎV in the Homeric Poems. *Classical Philology*. Vol. XXXVIII, n. 2, (april 1943), p. 79-83.

⁷²⁸ HARTOG, François. *Mémoire d'Ulysse*. Récits sur la frontière en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1996.

Aço],⁷²⁹ publicado em 1920, Jünger conforta-se, frente às perdas e à derrota absoluta, com a lembrança gloriosa que o presente e o futuro guardarão dos combatentes.

Nós perdemos muito, tudo talvez, até mesmo a honra. Uma coisa nos resta: a lembrança gloriosa do mais magnífico exército que jamais existiu e do mais imponente combate que já ocorreu. Conservar nobremente tal lembrança neste século de negação e atrofia moral é o mais alto dever de todos os que combateram pela salvação da Alemanha, não somente com armas e granadas, mas também com o fervor. (JÜNGER, 2014, p. 570)⁷³⁰

Em seus jornais de guerra, são também numerosas as citações que Jünger faz dos discursos e das inscrições aos mortos. Elas confirmam essa forma de relacionar o sacrifício e a glória. É como herói, que não deve ser esquecido, que o renomado combatente alemão vê a si e a seus companheiros. As guerras do passado, nascedouros também elas de gerações heroicas, aparecem-lhe como guia moral para a guerra coeva. Com os heróis do passado, Jünger reúne os heróis de 1914. Em suas anotações de setembro de 1915, por exemplo, ele registra ter assistido ao enterro de um oficial. O cemitério é o mesmo onde mortos da guerra 1870-1 haviam sido sepultados. Do texto gravado sobre o monumento, ele copia: “Proezas de herói, túmulos de herói / Somam-se, novos, àqueles de outrora” (JÜNGER, 2014, p. 431).⁷³¹ Ora, o que Jünger faz é buscar aproximar os feitos de sua geração aos altos feitos de outros tempos, das quais a última geração alemã, antes da sua, a viver a guerra, é uma mostra vigorosa. Jünger formula à sua maneira a ideia de Freud (2005),⁷³² já tantas vezes mencionada: na guerra, o homem

⁷²⁹ Traduzido para o francês com o título *Orages d'Acier*. In: JÜNGER, Ernst. *Carnets de guerre: 1914-1918*. Traduit de l'allemand par Julien Hervier. Paris: Christian Bourgois, 2014. Ver também: JÜNGER, Ernst. *Orages d'Acier: journal de guerre*. Traduit de l'allemand par Henri Plard. Paris: Christian Bourgois, 1970.

⁷³⁰ Texto em francês: *Nous avons beaucoup perdu, tout peut-être, et même l'honneur. Une chose nous reste: le souvenir glorieux de la plus magnifique armée qui ait jamais existé, et du plus imposant combat qui se soit jamais déroulé. Conserver noblement ce souvenir au sein de ce siècle de reniement et d'atrophie morale, c'est le plus fier devoir de tous ceux qui ont combattu pour le salut de l'Allemagne, non seulement à coup de fusils et de grenades, mais aussi d'un coup fervent.*

⁷³¹ Texto em francês: *Prouesses de héros, tombes de héros/ S'ajoutent, nouvelles, à celles d'antan.*

⁷³² Do texto "Actuelles sur la guerre et la mort": *Elle [la guerre] nous contraint de nouveau à être des héros qui ne peuvent croire à la mort-propre; elle nous désigne les étrangers comme des ennemies dont on doit provoquer ou souhaiter la mort: elle nous conseille de passer outre à la mort de personnes aimées. La guerre, elle, ne se laisse pas abolir; aussi longtemps que les peuples auront des conditions d'existence si diverses et que leur répulsion mutuelle sera si violente, il y aura nécessairement des guerres* (FREUD,

precisa tornar-se o herói, que não consegue crer em sua própria morte. São esses heróis, espécie de deuses, os eleitos, que buscam os homens comuns.⁷³³ Ernst Jünger quer ser a imagem, pois, do grande combatente: capaz de guiar seus homens em qualquer condição, mesmo naquelas em que a morte o espera (“pelos meus cálculos, é impossível sair dessa vivo, mas avante, companheiros, venha o que vier!” - JÜNGER, 2014, p. 230).⁷³⁴ Com o conflito, seus homens crescem também em valentia, experimentando aquilo que ele nomeia o “desprezo pela morte” (JÜNGER, 2014, p. 186).⁷³⁵ A guerra, enfim, na visão de Jünger, desperta e reforça o ideal heroico.

Na França, nos anos que se seguem ao armistício, a experiência da guerra vai inspirar, dentre os romances de guerra, quatro releituras odisséicas. Além do herói medíocre que substitui o grande herói em *Elpénor*, de Giraudoux; do herói que inventa seu heroísmo em *Naissance de l'Odyssée*, de Jean Giono; e do filho de Odisseu que quer matar o grande herói, em *Les Aventures de Télémaque*; Jean Valmy-Baysse (1874-1962), escritor e jornalista, também desenvolve sua história falsificada, publicada em 1921, com o título *Le Retour d'Ulysse: roman d'un démobilisé* [*O Retorno de Odisseu: romance de um desmobilizado*].⁷³⁶

No princípio da guerra, Valmy-Baysse tem 40 anos. Servindo inicialmente como simples soldado, ele termina a guerra condecorado pela Legião de Honra, depois de ter sido promovido três vezes, a sargento-ajudante, sargento e comandante da companhia. Seu romance, publicado pouco depois de seu retorno, tem uma tiragem curta, de apenas 50 exemplares, e não chega a conhecer outra reimpressão. Pouco conhecido, pouco citado, seu tom é, claramente, autobiográfico. Odisseu [Ulysse] é a personagem principal. Dono de uma conduta admirável ao longo de seus cinquenta e dois meses de mobilização, a narrativa o encontra quando a guerra se aproxima do fim. Depois de viver tudo o que o *front* tem a oferecer, o sofrimento, as perdas, as máscaras, os ratos, o lento escoar do

2005, p. 157). In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII - 1914-1915. Paris: Presses Universitaires de France, 2005c.

⁷³³ Conforme passagem de 19/6/17. In: JÜNGER, 2014, p. 362.

⁷³⁴ Texto em francês: *d'après mes calculs, il est impossible de s'en sortir vivant, mais en avant, messieurs, adviene que pourra!*

⁷³⁵ Texto em francês: *Je ne saurais suffisamment souligner le mépris de la mort chez mes hommes.*

⁷³⁶ VALMY-BAYSSE, Jean. *Le Retour d'Ulysse: Roman d'un démobilisé*. Paris: Albin Michel Éditeur, 1921.

tempo, a falta de notícias de amigos e familiares, ele está em vias de se despedir dos três grandes amigos de guerra, o sargento Mirlou, o cabo Lafaurie e o soldado Tavant. Odisseu pouco se inquieta sobre o que fazer quando a guerra acabar; a resposta lhe vem à mente sem dificuldade: voltar a fazer o que fazia antes da mobilização. A carta do patrão (o dono do jornal para o qual trabalhava até 1914) é, porém, já uma primeira pista de que não seria fácil voltar à casa:

Meu caro Odisseu,
recebi sua carta e estou contente em saber que você vai voltar à vida civil depois de ter cumprido corajosamente seu dever e de ter merecido, por seu heroísmo, as nomeações e a medalha das quais você tem o direito de estar orgulhoso.
É aos bravos homens, como você, que a França deve a vitória e nós gostaríamos, cada um de nós naquilo que nos concerne, testemunhar nossa admiração e nossa gratidão. Infelizmente, os postos da casa estão todos ocupados no momento. (VALMY-BAYSSE, 1921, p. 50)⁷³⁷

Aos olhos dos que ficaram, Odisseu, seus amigos, todos os *poilus* são heróis, mas o mundo não parece lhes querer de volta. Sua chegada a Montmartre, assim, é um conjunto de episódios em que a honra do combatente entra em confronto com a indiferença dos que o rodeiam. No jornal em que trabalhara, os postos estão ocupados e, de mais a mais, a forma de fazer jornalismo e publicidade havia se modificado enquanto a guerra acontecia. O conhecimento de Odisseu torna-se ultrapassado. Mathilde, a esposa de Odisseu, havia resistido à ausência do marido, sendo-lhe fiel durante o primeiro ano; ela havia, até mesmo, tal qual Penélope, começado a tecer, para manter em dia o aluguel: “uma blusa aqui, um vestido lá... Pode não parecer nada, mas quando se tem boa conduta, isso acaba por ajudar um pouco, não é verdade, senhor Odisseu?” (VALMY-BAYSSE, 1921, p. 89-90).⁷³⁸ Não demora, ela cede às investidas dos pretendentes e foge com um deles, abandonando a casa e levando consigo quase todos os móveis. A esposa, os amigos, vizinhos, taxistas, garçons, ninguém tem em conta o que havia sido Champagne, Somme, Verdun, Chemin des Dames.

⁷³⁷ Texto original: *Mon cher Ulysse, j'ai bien reçu votre lettre et suis heureux d'apprendre que vous allez être rendu à la vie civile après avoir fait vaillamment votre devoir et mérité, par votre héroïsme, des citations et une médaille dont vous avez le droit d'être fier. C'est aux braves gens comme vous que la France doit la victoire et nous voudrions chacun en ce qui nous concerne, vous témoigner notre admiration et notre gratitude. Malheureusement, le personnel de ma maison est au complet pour le moment.*

⁷³⁸ Texto original: *une blouse par ci, une robe par là... Ça n'a l'air de rien, mais quand on a de la conduite, ça aide tout de même, pas vraie, M'sieur Ulysse?*

Odisseu estava feliz em voltar são e salvo, mas ele gritava um pouco alto demais! E ele pensava com ingenuidade que o primeiro dever dos cidadãos que não haviam marchado era o de dividir os benefícios da paz com os combatentes que haviam suportado o fardo da guerra... Mas os outros não compreendiam essa forma de ver um pouco simplista: a dívida que eles haviam contraído com os *poilus*, eles a pagavam, é certo, mas com essa moeda que não havia nunca circulado entre os comerciantes e com a qual se deve pagar igualmente os artistas, os heróis e as prostitutas: a admiração! (VALMY-BAYSSE, 1921, p. 98-9)⁷³⁹

Apesar das surpresas, Odisseu não demora a se adequar à nova vida, percebendo que, no novo mundo, suas histórias de guerra não são mais do que histórias pouco interessantes, que insistem no sofrimento, na bravura, na coragem das gentes, incapazes de gerar nos ouvintes algo mais que fadiga. Passados alguns meses, ele consegue empregar-se; sua vida reaprende o ritmo da existência civil; e Mathilde, sua esposa, volta à casa. A barreira entre combatentes e não combatentes, porém, não se desfaz. Para Odisseu, apenas quem foi à guerra sabe o que foi a guerra, bem como quão forte é a necessidade de partilhar as lembranças. Como resume o Lafilotie, contador de histórias cego (colega de guerra de Odisseu até ter sido ferido nos olhos): “A gente não deve falar dessas coisas senão entre homens [...] porque os animais são incapazes de compreendê-las” (VALMY-BAYSSE, 1921, p.188).⁷⁴⁰

Menos elaborado do que os três romances franceses abordados, *Le Retour d'Ulysse: roman d'un démobilisé* [*O Retorno de Odisseu: romance de um desmobilizado*] partilha com eles a mesma estratégia: é através da retomada de uma história de herói, precisamente a história de Odisseu, que a Grande Guerra e sobretudo o retorno do combatente da Grande Guerra poderão ser comunicados, de modo a questionar tanto a guerra quanto a ideia de herói. É certo que, dos quatro, é o herói de Valmy-Baysse quem mais acredita e insiste na glória do combatente: “bravos tipos” (1921, p. 11); “somos os vencedores” (p. 12); “somos os renomados que te disse” (p. 13); “você entrou para a

⁷³⁹ Texto original: *Il était heureux d'être rentré intact, et il le criait un peu trop fort! Et il pensait avec ingénuité que le premier devoir des citoyens qui n'avaient pas marché était de partager les bienfaits de la paix avec les combattants qui avaient supporté le fardeau de la guerre... Mais les autres ne comprenaient pas cette façon de voir un peu simpliste: la dette qu'ils avaient contractée envers les poilus, ils l'acquittaient, certes, mais avec cette monnaie qui n'a jamais eu cours chez les mercantis, et dont on paie également les artistes, les héros et les filles de joie: l'admiration!*

⁷⁴⁰ Texto original: *On ne doit parler des ses choses-là qu'entre hommes [...] parce que les bourriques sont incapables de les comprendre.*

história” (p. 13).⁷⁴¹ Mesmo nesse romance, todavia, o herói não terá outra saída, senão perceber que seus dias de herói acabaram. Não há dúvida, enfim, de que o herói se transformou, mas contar sua história é ainda protegê-lo do esquecimento.

III - O esquecimento e a repetição em Sigmund Freud, Paul Ricoeur e Michel de Certeau

O esquecimento se define em constante luta contra a memória. Heródoto fez dessa luta a ambição da história: que os fatos merecedores de glória não percessem no silêncio [ἀκλέα γένηται] (HERÓDOTO, I, 1).⁷⁴² Tucídides também o quis e fez de sua fórmula, ela própria, uma aquisição para a o pensar historiográfico: uma aquisição para sempre [κτῆμα ἐς αἰί] (TUCÍDIDES, I, 22).⁷⁴³ Jorge Luis Borges, em 1944, com muita perspicácia, fabulou sobre o que seria da memória se ela não pudesse esquecer.⁷⁴⁴ Memória e esquecimento, assim como verdade e esquecimento (ao menos, em se considerando a acepção de ἀλήθεια), não podem ser entendidos como opostos. Há, no entanto, tipos diversos de esquecimento. Há um tipo de esquecimento que, de fato, apaga os rastros do esquecido, anulando a possibilidade da lembrança. Há também, segundo a hipótese freudiana, um outro tipo de esquecimento, que não seria uma ausência irremediável da lembrança, nem se assimilaria à morte.⁷⁴⁵ Ele seria, na verdade, uma presença ausentada, uma presença reprimida, que como toda presença reprimida retornaria de maneira episódica e pouca clara. Aquilo que se esquece nesse tipo de

⁷⁴¹ Trechos originais: *braves types; on est des vainqueurs; on est des glorieux que j'te dis; tu es dans l'histoire.*

⁷⁴² HÉRODOTE. *Histoires*, 9 vols. Ed. Legrand, Ph.–E. Paris: Les Belles Lettres, 1932; 1968.

⁷⁴³ *Thucydides historiae*, 2 vols. Ed. Jones, H.S., Powell, J.E. Oxford: Clarendon Press, 1942; 1967.

⁷⁴⁴ A referência é ao conto “Funes el Memorioso”. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999.

⁷⁴⁵ FREUD. “Abrégé de psychanalyse” (1938). In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XX - 1937-1939. Paris: Presses Universitaires de France, 2010. E também: FREUD. “Métopsychole” (1915-1917). In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII, 1914-1915. Sigmund Freud. Directeurs de la publication André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: Presses Universitaires de France, 2005a.

esquecimento estaria apenas impedido de retornar à memória, embora permaneça atuante enquanto força, que, vez ou outra, romperia a proibição, anunciando, por meio de desvios, sua existência (quase) tácita. Esse esquecimento, enfim, porque proibido de retornar por inteiro, retornaria em pequenos cacos, embaçados e obscuros: pistas fortes ou fracas cravadas no presente. Através deles, ele deixar-se-ia rastrear. O esquecimento, para Freud, apenas em parte poderia ser pensado como sinônimo de morte, já que para um tipo específico do esquecimento haveria ainda alguma esperança de sobrevivência.

Poucos anos antes da guerra e durante o conflito, Freud está especialmente interessado no tema. Um evento que nos marca, que nos afeta, pode estar perdido no esquecimento e, ainda assim, ser capaz de manifestar sua existência. Tal é o esquecimento dos nomes: busca-se, por exemplo, o nome de um pintor, outros vêm à memória, não o procurado (FREUD, 1898).⁷⁴⁶ Tal é também o esquecimento de eventos biográficos. Um paciente busca por primeiras memórias e relata imagens tidas como autênticas. Das lembranças infantis mais recuadas, que se destacam por sua vivacidade, precisão e clareza, constata-se, desde que submetidas à intervenção ou ao cruzamento com informações de pessoas mais velhas, tratam-se de “lembranças encobridoras” (FREUD, 1899, p. 553). Esquece-se de projetos, de papéis anotados, do que se ia dizer. Em comum, esses esquecimentos, por meio da análise, permitem perceber um sutil processo de substituição de elementos da lembrança verdadeira, pela ação de um inconsciente que busca proteger-se e proteger a lembrança perdida. Não que as “lembranças encobridoras” sejam totalmente inventadas; são lembranças falsas na medida em que transportam uma situação verdadeira a lugares não correspondentes ao lugar da ação rememorada; na medida em que criam ou permutam pessoas, elas criam ou permutam acontecimentos. Nesses casos, a lembrança autêntica é como que substituída por uma imagem deformada, *falsificada*. Essas falsificações da memória, geradoras de lembranças encobridoras, serviriam para nos preservar de impressões traumáticas, ou, em casos menos graves, apenas indesejáveis.

⁷⁴⁶ Em "Sur le mécanisme psychique de l'oubliance (1898)", Freud analisa o fenômeno do esquecimento por meio de uma experiência própria. Em viagem aos Balcãs, ele tenta se lembrar, sem sucesso, do nome do pintor italiano Signorelli, num caso evidente, conforme sua interpretação, de auto-repressão. Ver também e especialmente: "Des souvenirs-couverture (1899)". In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume III - 1894-1899. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Freud está pensando em quadros específicos. É certo que ele fala do homem de forma geral, mas está em questão cada ser humano, com seus sofrimentos próprios. Cada paciente tem suas primeiras lembranças, como tem também suas lembranças encobridoras. Por isso, a cada paciente o analista pede a suspensão da autocrítica, faz intervenções específicas, acorda um jogo único. Por outro lado, em *Memória, história, esquecimento*, Paul Ricoeur (2000)⁷⁴⁷ propõe alargar o jogo freudiano. Para ele, a habilidade do inconsciente de cada indivíduo de se proteger por meio de esquecimentos diversos é uma habilidade que também se faz reconhecer entre os povos, em se tratando de uma memória coletiva, à qual se conecta inelutavelmente, como propõe Maurice Halbwachs (1950),⁷⁴⁸ cada memória individual. Apenas a história e, mais precisamente, a história da memória seriam capazes de trazer à luz os elementos esquecidos, percebendo, antes de tudo, os elementos que os encobrem, que *falsificam* a lembrança, de maneira a sinalizarem a presença comunicante de um esquecimento. Ricoeur, como Freud, também distingue o esquecimento destrutivo do esquecimento que se conserva. Este segundo, alimentado pelas reminiscências, tal como o das lembranças esquecidas de um paciente que se anunciam ao psicanalista pelos rastros, anunciar-se-ia ao historiador, dando sinais de sua existência nos processos históricos, por meio de sua atividade, ou seja, de sua atualidade.

Um dos procedimentos da psicanálise seria, a partir das associações livres do paciente, descobrir e fazê-lo descobrir o que ele deixou de recordar. Trata-se de preencher lacunas na memória, superando as resistências devidas à repressão. Seu material é tudo aquilo que se encontra acessível, como que na superfície da mente do paciente. O paciente, em geral, não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas esse esquecimento é posto em questão através de sua atuação. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação, repetindo-o, sem se dar conta (FREUD, 1914).⁷⁴⁹ O

⁷⁴⁷ Ver sobretudo "L'oubli", cap. 3 da Parte III, p. 536-589. In: RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éd. du Seuil, 2000.

⁷⁴⁸ HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. Ver também: HALBWACHS, Maurice. *La psychologie collective*. Présenté par Thomas Hirsch. Paris: Flammarion, 2015.

⁷⁴⁹ A relação entre o esquecimento e a repetição é analisada por Freud, especialmente, neste texto de 1914: "Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)". In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XII - 1913-1914. Paris: Presses Universitaires de France, 2005b.

paciente repete o que está esquecido durante o tratamento, apontando, dessa maneira, para o esquecimento de fato. E é exatamente a partir dessas reações repetitivas que o paciente pode, enfim, vencer a resistência à lembrança, fazendo-a despertar, para, então, reelaborá-la. É preciso, portanto, ao analista e ao paciente, não apenas perceberem a repetição, como descobrirem os impulsos reprimidos que alimentam a resistência à lembrança, gerando tal repetição. Inibições, atitudes, traços patológicos, sintomas repetitivos tornam evidente, assim, não apenas a resistência do paciente à lembrança, como, com o tempo, a própria lembrança. Além disso, todas as repetições acabam por demonstrar o quanto o esquecimento atua não como uma força do passado, mas como uma força atual, do presente. É no presente, afinal, que o paciente experimenta as manifestações de seu esquecimento enquanto força viva, surgindo daí a necessidade, sobre a qual o analista deve concentrar seus esforços, de remontá-la ao passado, desvelando-a.

A psicanálise, destarte, articula-se com o centro da descoberta freudiana: o retorno do que foi reprimido (CERTEAU, 1987).⁷⁵⁰ O passado reprimido retorna de maneira sub-reptícia no presente do indivíduo, para o qual ele está, aparentemente, esquecido. A memória em Freud torna-se, com isso, um campo em que se opõem duas operações contrárias: a primeira é o esquecimento, não uma ação passiva, nem uma perda, mas uma ação direcionada contra o passado; e a segunda é o retorno daquilo que foi esquecido ou dos sinais que apontam para esse esquecimento, isto é, uma ação do passado direcionada contra o presente.

Para Michel de Certeau (1984), a psicanálise e a historiografia teriam, por isso, duas maneiras distintas de distribuir o espaço da memória e relacionariam, por isso, de maneira igualmente distinta, passado e presente. A historiografia reconhecera o passado ao lado do presente, segundo Certeau, ao passo que a psicanálise os reconhecera um dentro do outro. É certo que a historiografia da qual fala Certeau é datada; vários são os trabalhos que reestruturam tal relação, mas a psicanálise ainda parece ser uma área privilegiada de observação da repetição, uma vez que precisamente ela (dentre outras das manifestações que ligam passado e presente) examina o fenômeno da repetição, no qual o

⁷⁵⁰ CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle Édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1987; 2002.

presente reproduz o passado dando-lhe uma nova forma, uma forma *falsificada*. A repetição ao longo do tratamento psicanalítico, apareceria usando máscaras variadas, revelando rastros difusos do esquecimento. O discurso do paciente, no caminho que liga o esquecimento ao desvelamento do que foi esquecido, teria, nesse sentido, sempre algo de ficcional, de *pseûdos* (com suas histórias encobridoras ou *falsificadas*).

Um pouco como o canto do poeta que forja a fama do herói, tornando-o imorredouro, o discurso do paciente em análise impede a morte do fato, impede seu esquecimento total: o que está aparentemente esquecido pode ser desvelado, pouco a pouco, a cada novo *pseûdos* do paciente. No divã, os mortos põem-se a falar; o passado põe-se a falar, não de forma evidente nem farta, mas através de sinais da repetição, que, enquanto *falsificam* a lembrança, são responsáveis por torná-la mais próxima da verdade, porque mais próxima de ser desvelada.⁷⁵¹

Não que a literatura, o romance sobretudo, sejam aqui entendidos como o são por Certeau (1984).⁷⁵² Segundo o autor, a ficção seria o discurso lógico dos processos históricos, de maneira análoga ao que a matemática seria para as ciências exatas. A ficção, esse discurso lógico, tornaria a história pensável. Também não se trata de pensar o romance a partir de uma perspectiva meramente patológica. Para Freud (1895), o romance combinaria os sintomas da doença [*Krankheitssymptome*], permitindo a identificação dos sinais patológicos, com uma história do sofrimento [*Leidensgeschichte*], que apresentaria, por sua vez, uma série de eventos relacionados entre si.⁷⁵³

Em termos experimentais, talvez seja possível testar, com a presente pesquisa, a proposta de P. Ricoeur, a partir do esquema interpretativo de S. Freud. Como o paciente

⁷⁵¹ Pensa-se, aqui, a repetição a partir das contribuições de Freud, bem como a partir das análises que, por sua vez, Paul Ricoeur e Michel de Certeau fizeram das contribuições freudianas. Nesse sentido, a noção de repetição apropriada para o presente estudo em nada se aproxima das proposições de Nietzsche sobre o mito do eterno retorno, tampouco, das de Mircea Eliade, sobre o mesmo tema. Não se pensa a repetição com relação a uma ordem externa ao homem, isto é, divina e que faça a existência cumprir um ciclo em meio à história (cíclica, também ela); trata-se, sim, de observar em que medida a repetição, na retomada da tradição clássica e de forma a alterá-la, pode apresentar os termos dessa relação, entre o presente (que retoma a tradição) e o passado (de onde vem essa tradição).

⁷⁵² Michel de Certeau insiste nessa análise, especialmente no capítulo III, "Le 'roman' psychanalytique: Histoire et Littérature", do livro já citado *Histoire et psychanalyse*. A ideia, no entanto, está sendo discutida já em *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1984.

⁷⁵³ FREUD. "Études sur l'hystérie" (1895) In: FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume II - 1893-1895. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

que se repete ao invés de se lembrar, fazendo sua repetição apontar para o esquecimento, para a permanência de algo esquecido, as histórias de herói repetir-se-iam, enquanto lembranças *falsificadas*, sinalizadoras de algum esquecimento, alguma verdade velada? As releituras do herói encobririam ou *falsificariam* certas lembranças da tradição? Como o paciente que repete suas histórias, deformando-as a cada sessão, provocado pelo analista, e que, por meio da repetição e da deformação, aproxima-se da lembrança esquecida, tornando-se pouco a pouco capaz de desvelá-la, as *falsificações* do herói seriam pistas de um esquecimento que se revelaria em vias de ser desvelado?

É certo que a relação entre o esquecimento e o herói parece distinta, se não oposta, da que se tenta, por ora, estabelecer, afinal o poeta, ao contar as histórias de Aquiles e Odisseu salva-os do esquecimento. A *Ilíada* e a *Odisseia*, ao cantarem a gesta de seus heróis, garantem a eles *alguma* imortalidade justamente porque seus feitos não serão velados pelo silêncio e pelo esquecimento. As primeiras histórias de heróis lutam, portanto, a favor da propagação de sua fama, já que os feitos heroicos são capazes de imputarem a seu agente um valor que o torna digno de ser lembrado. Narrar uma história, porém, é, por si só, uma escolha que implica não narrar outra. O poeta, ao escolher narrar as aventuras de Odisseu, o faz em detrimento das aventuras de todos os outros heróis e não heróis envolvidos na guerra, como Elpenor. Odisseu é o maior herói, de grandes qualidades, feitos inimitáveis, enquanto Elpenor só se destaca por sua falta de mérito. Por isso, o poeta não lhe consagra mais do que poucas passagens que, aliás, parecem existir apenas para realçar a excelência de Odisseu.

Mais tarde, será decidido contar o que o poeta preferiu deixar às margens do esquecimento. É o que fazem as quatro releituras francesas abordadas. A história se *falsifica*, ou se deforma, diria Freud, mas em todas elas persiste a ideia de herói. Elas querem destruí-lo, mesmo que a Grande Guerra insista em evocá-lo. O herói continua, enfim, a habitar o discurso sobre a guerra. O Telêmaco aragoniano mata-se para se livrar do herói, mas não se livra. Ao se repetirem, as histórias do herói apontam para o esquecimento. Não é a glória, somente, o que faz com que os heróis continuem sendo tema de histórias. Cada uma das deformações de herói, das *falsificações*, evidenciam, enfim, um fragmento do esquecido. Não é a memória, a história, a lembrança ou a glória o que motiva a recepção da herança clássica e sua atualização; é o esquecimento, ou,

mais precisamente, o esquecido, no sentido de um material protegido da lembrança pelo esquecimento.

IV - A temporalidade própria do esquecimento

Sem estender as noções freudianas de repetição e esquecimento, formuladas num tempo específico e empregadas aqui para a tarefa de compreender esse tempo (o da Grande Guerra), seria possível, ao menos, sugerir que as duas noções ajudam a entender o quanto as tragédias, também repetindo e *falsificando* as histórias de herói, dialogam com as releituras odisséicas francesas. Tanto as releituras francesas quanto as tragédias celebram a fama do herói que, ao ser celebrado, não é esquecido, mas, ao mesmo tempo, aponta para o esquecimento velado.

É certo que a Grande Guerra e a Guerra do Peloponeso, como defenderam alguns, são guerras, guardadas as devidas proporções, semelhantes. É ainda mais certo que as duas experimentam um horror oriundo das modificações da forma da guerra e que esse horror faz nascer tanto uma consciência de que a guerra presente não é mais feita por heróis quanto, como consequência, uma espécie de nostalgia da guerra heroica. A Atenas do século V a.C é, contudo, uma sociedade que se relaciona com seus mitos de forma distinta da França do princípio do século XX. As histórias de herói visitadas e transformadas pela tragédia no período clássico, não formam um conjunto de exceção; as releituras odisséicas francesas são apenas quatro em meio à vasta produção literária do pós-guerra francês. Cada um desses contextos estabelece, apesar das afinidades, uma relação específica entre a guerra, os heróis da tradição e o esquecimento.

Se a ideia de pensar a repetição como sinal de um esquecimento para entender as releituras trágicas dos mitos de heróis parece anacrônica, podemos nos limitar a usar esse quadro interpretativo (datado dos últimos anos do século XIX e consolidado durante a Grande Guerra, com a qual possivelmente está relacionado) para pensar a repetição das histórias de heróis que engendram as três (na verdade, quatro) releituras francesas em questão, publicadas nos anos que se seguem à experiência de uma guerra em que a

violência do conflito e a banalização da morte abalam a possibilidade mesma da comunicação dessa experiência (BENJAMIN, 2000; 1994).⁷⁵⁴ É o esquecimento, enfim, que conecta as releituras do herói. Repetir, *falsificar* histórias de herói no pós-guerra francês seria uma maneira, não de imortalizar os heróis, como fez a épica, ou de problematizá-los, como fez a tragédia, mas de encobrir, de *falsificar* a lembrança mesma da guerra.

Enquanto filho da guerra, o herói está sujeito às diferentes formas de guerra das quais participa e que, ao mesmo tempo, produz. Essas formas alteram-lhe a imagem e estabelecem, a cada vez, uma relação bem específica com a tradição, assegurando, assim, a sobrevivência dessa tradição. O herói (seguido pela tradição que nasce com ele) sobrevive, aliás, exatamente porque, sendo atualizado ou *falsificado*, é capaz de comunicar uma nova realidade a partir de uma realidade que se lhe tornou estranha. A *falsificação*, por isso, comunica as rupturas do presente com a tradição, protegendo-o pela tradição mesma. Cada falsificação é uma resposta da tradição, em plena atividade, à história. *Falsificar* as histórias de herói, nesse sentido, é responder a uma demanda que nasce na guerra. *Falsificá-las* é imprimir sobre uma face do tempo *a mesma efígie da história*, mas não *a efígie da história*.

A guerra de 1914, e também a do Peloponeso, alterando a forma de seus heróis, respondem à transformação do lugar do herói na guerra. A *falsificação* da tradição, dessa forma, diminui a distância temporal entre essas guerras e a Guerra de Troia. Esta acolhe a Guerra do Peloponeso e a Grande Guerra de tal maneira que ressignificar a primeira é descrever a segunda e a terceira, e descrevê-las depende de ressignificar a primeira. A *falsificação* é, enfim, um procedimento que, longe de ser um capricho da erudição, como algumas vezes pareceu aos críticos das releituras francesas, ou um mecanismo ordinário ao qual obedeciam as tragédias, deve ser pensado como *necessidade histórica*.

⁷⁵⁴ BENJAMIN, Walter. "Expérience et Pauvreté". In: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 2000. E também: BENJAMIN, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

Fontes antigas e traduções

- Aeschyli tragoediae*. Ed. Murray, G. Oxford: Clarendon Press, 1955, Repr. 1960.
- ANDOCIDE. *Discours*. Ed. Dalmeyda, G. Paris: Les Belles Lettres, 1930, Repr. 1966.
- ANDOCIDES. *Minor Attic Orators in two volumes: 1, Antiphon, Andocides*, with an English translation by K. J. Maidment. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1968.
- ANDOKIDES. *On the Mysteries*. Translated by Douglas Macdowell. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTOPHANE. *Aristophane v. 4*. Ed. Coulon, V., van Daele, M. Paris: Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1967.
- ARISTOPHANES. *Wasps*. Ed. MacDowell, D.M. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- ARISTOTE. *Poétique*. Traduction de Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- Aristotelis de arte poetica liber*. Ed. Kassel, R. Oxford: Clarendon Press, 1965, Repr. 1968 [of 1966 corr. edn.].
- Aristotelis Ἀθηναίων πολιτεία*. Ed. Oppermann, H. Leipzig: Teubner, 1928, Repr. 1968.
- ARISTOTE. *Constitution d'Athènes*. Traduit et établi par Georges Mathieu et Bernard Haussoulier. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Livre III. Texte établi et traduit par DUFOUR, M. et WARTELLE, A. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- Claudii Aeliani de natura animalium libri XVII, Varia historia, epistolae, fragmenta*, vol. 2, Ed. Hercher, R. Leipzig: Teubner, 1866, Repr. 1971.
- DIO CHRYSOSTOM. *Discourses - IV* (in five volumes). Transl. H. Lamar Crosby. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- DIODORE DE SICILE. *Bibliothèque Historique*. Texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- Diogenis Laertii vitae philosophorum*, 2 vols. Ed. Long, H.S. Oxford: Clarendon Press, 1964, Repr. 1966.
- Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, vols. 1–2, 2nd edn. Ed. von Arnim, J. Berlin: Weidmann, 1893; Repr. 1962.
- Elegy and Iambus*, with translation by J. M. Edmonds. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd.: 1931.
- ESCHINE. *Discours* (Tome II). Contre Ctésiphon; Lettres. Texte établi et traduit par MARTIN, V. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

Eschine. Discours, vol. 2, Ed. Martin, V., de Budé, G. Paris: Les Belles Lettres, 1928, Repr. 1962.

ÉSQUILO. *Tragédias* (ed. bilíngue): Os Persas; Os sete contra Tebas; As Suplicantes; Prometeu Cadeeiro. Estudos e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ÉSQUILO. *Orestéia I*. Agamêmnon. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

EURÍPIDE. *Les Troyennes*. Texte Etabli et Traduit Par Leon Parmentier et Henri Gregoire. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

EURÍPIDE. *Hélène*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire. Introduction et notes par Françoise Frazier. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

EURÍPIDE. *Tragédies*, vol. 8, 2e partie. Fragments. De Bellérophon à Protésilas; texte grec et traduction française de François Jouan et Herman Van Looy. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

EURÍPIDES. *As Troianas*. Introdução tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2014.

EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. *Electra*. Trupersa. Trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

EURÍPIDES. *Helena*. Versão do grego, introdução e notas José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

EURÍPIDES. *Orestes*. Introdução, tradução e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Textos Clássicos - 13. Coimbra: C.E.C.H, 1982.

Euripidis fabulae, vol. 2, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1981; 1994.

Euripidis fabulae, vol. 3, Ed. J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1994.

GORGIA. *Encomio di Elena*. Testo critico, introduzione, traduzione e note a cura di Francesco Donadi. Roma : L'Erma di Bretschneider, 1982.

HESIOD. *Theogony*. Ed. West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1966.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HÉRODOTE. *L'Enquête*. Édition et trad. par Andrée Barguet. Gallimard, 1990.

HÉRODOTE. *Histoire d'Hérodote*. Trad. du grec par Larcher ; avec des notes de Bochart, Wesseling, Scaliger. Paris: Charpentier, 1850.

HÉRODOTE. *Histoires*, 9 vols, Ed. Legrand, Ph.–E. Paris: Les Belles Lettres, 1932; 1968.

HERÓDOTO. *História*. Tradução do grego, Introdução e Nots de Mário da Gama Kury. Editora Universidade de Brasília, 1985.

- Homeri Ilias*, vols. 2–3, Ed. Allen, T.W. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- Homeri Odyssea*, Ed. Peter von der Mühl, P. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO, *Ilíada*: tradução Manuel Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso Sálvio Nienkötter. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- Iambi et elegi Graeci*, vol. 2, Ed. West, M.L. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- ISOCRATE. *Discours*. Tome I. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- LICURGO. *Oração contra Leócrates*. Tradução do grego, Introdução e Notas de J. A. Segurado e Campos. Clássica Digitalia Brasil. Annablume Clássica, 2001.
- Lucian*, vol. 6, Ed. Kilburn, K. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959, Repr. 1968.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- Lycurgi oratio in Leocratem*. Ed. Conomis, N.C. (post C. Scheibe & F. Blass). Leipzig: Teubner, 1970.
- LYCURGUE. *Contre Léocrate*. Fragments. Texte établi et traduit par F Durrbach. Paris: Les Belles Lettres, 1932.
- PINDARE, Tome III. *Néméennes*. Texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1, 5th edn., Ed. Maehler, H. (post B. Snell) Leipzig: Teubner, 1971.
- PLATÃO. *Fedro*. Texto grego John Burnet; tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: ed. ufpa, 2011.
- PLATON. *Fédre*. Tome IV - 3e Partie. Texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- PLATON. *Les Lois*. Trad. Maurice Croiset. Paris : Les Belles Lettres, 1962-1978.
- Platonis opera*, vol. 2, Ed. Burnet, J. Oxford: Clarendon Press, 1901, Repr. 1967.
- PLUTARCH. *Plutarch's Moralia*: in fifteen volumes. Transl. Frank Cole Babbitt. W. Heinemann: Harvard University press, 1961.
- Plutarchi moralia*, vol. 2.2, Ed. Nachstädt, W. Leipzig: Teubner, 1935, Repr. 1971.
- Plutarchi vitae parallelae*, vol. 2.2, 2nd ed., Ed. Ziegler K. Leipzig : Teubner, 1968.
- PLUTARQUE. *Oeuvres morales*. Tome V. 1ère partie. Traduction de Françoise Frazier. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

PLUTARQUE. *Vies parallèles*. Traduction de Anne-Marie Ozanam. Éditions Gallimard, 2001.

PROCLO. *A Crestomatia de Proclo*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. 155f. Dissertação de Ícaro Gatti (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

PROCLUS. *Chrestomathia*. Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, vol. 4, Ed. Severyns, A. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

PROCLUS. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*. Martin L. West (edition and translation). Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003.

SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SÓFOCLES, *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. Ensaio de E. Wilson. São Paulo, Editora 34, 2009.

SOPHOCLE. Tome II. *Ajax - Oedipe Roi - Électre*. Texte établi pas Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Cinquième tirage revu et corrigé par Jean Irigoin. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

SOPHOCLE. *Philoctète; Oedipe à Colone*. Texte établi pas Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

SOPHOCLE. *Sophocle*, vol. 2. Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1958, Repr. 1968.

SOPHOCLE. *Sophocle*, vol. 3. Ed. Dain, A., Mazon, P. Paris: Les Belles Lettres, 1960, Repr. 1967.

STESICHORUS. *The poems*. Edit. and transl. M. Davies and P. J. Finglass. Cambridge University Press, 2015.

Suidae lexicon. Ed. A. Adler. Leipzig: Teubner, 1935, Repr. 1971.

THUCYDIDE. *La Guerre du Péloponnèse*. Texte présenté, traduit et annoté pas Denis Roussel. Préface de Vidal-Naquet. Paris: Gallimard, 2000.

Thucydidis historiae, 2 vols., Ed. H. S. Jones, J. E. Powell. Oxford: Clarendon Press, 1942; 1967.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Helio Jaguaribe; Trad. do grego de Mário da Gama Kury. 4a. edição. Brasília; São Paulo: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

XÉNOPHON. *Helléniques*, Tome I (Livres I-III). Texte établi et traduit par J. HATZFELD. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

XÉNOPHON. *Mémorables*. Texte établi par Michele Bandini. Traduit et annoté par Louis-André Dorion. Paris: Les Belles Lettres, 2011

Xenophontis opera omnia, vol. 1. Ed. E. C. Marchant. Oxford: Clarendon Press, 1900, Repr. 1968.

Xenophontis opera omnia, vol. 2. Ed. E. C. Marchant. Oxford: Clarendon Press, 1921, Repr. 1971.

Fontes modernas

ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Genève: Skira, 1969.

ARAGON, Louis. *Le mentir-vrai*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

ARAGON, Louis. *Les aventures de Télémaque*. Collection l'Imaginaire. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

ARAGON, Louis. *Louis Aragon. Œuvres poétiques complètes. Tome II*. Édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant avec la collaboration de Jamel Eddine Bencheikh, François Eychart, Marie-Thérèse Eychart, Philippe Forest et Bernard Leuilliot. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

ARAGON, Louis. *Lettres à André Breton: 1918-1931*. Édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

AUDISIO, Gabriel. *Jeunesse de la Méditerranée*. Paris: Éditions Gallimard, 1935.

AUDISIO, Gabriel. *Sel de la Mer*. Paris: Éditions Gallimard, 1936.

AUDISIO, Gabriel. *Ulysse ou l'Intelligence*. Paris: Éditions Gallimard, 1936.

BÉRARD, Victor. *Dans le Sillage d'Ulysse, Album Odysséen (photographies de Frédéric Boissonas)*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.

BÉRARD, Victor. *La Résurrection d'Homère*. Paris: B. Grasset, 1930.

BÉRARD, Victor. *Les Navigations d'Ulysse*. 4v. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

BÉRARD, Victor. *Les Navigations d'Ulysse I - Ithaque et la Grèce des Achéens*. Paris: Librairie Armand Colin, 1927a.

BÉRARD, Victor. *Les Phéniciens et l'Odyssée*. Paris: Librairie Armand Colin, 1927b.

BÉRARD, Victor (trad). *L'Odyssée: "poésie homérique"*. (1864-1931). 3 vol. Paris: les Belles Lettres, 1924.

CHARDIN, Pierre Teilhard. *Écrits du temps de la guerre (1916-1919)*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1965.

FÉNELON, Salignac de La Mothe. *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (Éd. 1730). Nouvelle édition [précédée du Discours de Ramsay et] enrichie de figures en taille-douce. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 27 setembro, 2013.

FÉNELON. *Les Aventures de Télémaque* par François Fénelon. Jacques Le Brun (éd.). Paris: Gallimard, 1995.

FÉNELON. Lettre à Louis XIV. Disponible en : <<http://www.jeuverbal.fr/fenelonLXIV.pdf>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2015.

FÉNELON, *Œuvres complètes de Fénelon*. (t. vii) J . Leroux et Jouby. Paris : Éd. Gosselin, 1850-2.

FÉNELON. *Œuvres*, tome I. Édition de Jacques Le Brun. Paris : Gallimard, 1983.

FÉNELON. *Œuvres*, tome II. Édition de Jacques Le Brun. Collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1997.

GIONO, Jean. *Accompagnés de la flûte*. Lettres à Lucien Jacques/ Jean Giono / [Illustrations] de Lucien Jacques. Manosque: Éditeur Manosque, 1959.

GIONO, Jean. *Revue Giono*. N. 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque.

GIONO, Jean. *Écrits pacifistes: Refus d'obéissance; Précisions; Recherche de la purété*. Paris: Gallimard, 2015.

GIONO, Jean. Une conférence-lecture de Giono sur *Naissance de l'Odyssée*. In: FOURCAULT, Laurent [éd.]. *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n 62, Manosque, automne-hiver 2004, p. 7-24.

GIONO, Jean. *Naissance de l'Odyssée*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 1938.

GIONO, Jean. *Le Grand Troupeau*. Paris: Éditions Gallimard, 1931.

GIONO, Jean. *Jean Giono*. Œuvres romanesques complètes. Tome I. Édition de Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte.. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

GIRAUDOUX, Jean. *Adorable Clio*. Paris: Émile-Paul Frères Éditeurs, 1920.

GIRAUDOUX, Jean. *Cahiers Jean Giraudoux 31*. Jean Giraudoux. Lettres à Suzanne I. 1913-1915. Texte établi et annoté par Brett Dawson. Paris: Éditions Grasset, 2003.

GIRAUDOUX, Jean. *Electre*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1937.

GIRAUDOUX, Jean. *Jean Giraudoux*. Œuvres Romanesques complètes. Édition publiée sous la direction de Jacques Body avec la collaboration de Brett Dawson, Alain Duneau, Lise Gauvin, Michel Potet, Agnès Raymond, Jacques Robichez, Jean-Yves Tadié, Guy Teissier et Colette Weil.. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

GIRAUDOUX, Jean. *Elpénor* (21e éd.). Paris: Emile-Paul frères, 1926.

GIRAUDOUX, Jean. *Elpénor*. Nouvelle édition. Paris: Bernard Grasset Editeur, 1938.

GIRAUDOUX, Jean. Jean Giraudoux: du réel à l'imaginaire: [exposition], Bibliothèque nationale, [Paris, 7 décembre 1982-1er mars 1983] / [catalogue par Mauricette Berne, Marthe Besson-Herlin et Marie-Françoise Christout] ; [préface de Alain Gourdon] -Paris: Bibliothèque nationale, 1982.

GIRAUDOUX, Jean. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Le livre de poche. Paris: Bernard Grasset Editeur, 1935.

GIRAUDOUX, Jean. *Lectures pour une ombre*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 1946.

GIRAUDOUX, Jean. *Les aventures de Jérôme Bardini*. Paris: Éditions B. Grasset, 1930.

GIRAUDOUX, Jean. *Les contes d'un matin*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection Classique du 20e siècle. Volume 12. Version 1.0. Édition de référence: Paris: Gallimard, 1952.

GIRAUDOUX, Jean. *Manuscrit*. Fonds Jean Giraudoux. I-CXI Œuvres. LXXXIV-XCII Écrits de guerre. LXXXIV-XC Lectures pour une ombre. LXXXIX Lectures pour une ombre. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530690687>>. Acesso em: 29 de julho, 2015.

JÜNGER, Ernst. *Carnets de guerre: 1914-1918*. Traduit de l'allemand par Julien Hervier. Paris: Christian Bourgois, 2014.

JÜNGER, Ernst. *Orages d'Acier: journal de guerre*. Traduit de l'allemand par Henri Plard. Paris: Christian Bourgois, 1970.

VALMY-BAYSSE, Jean. *Le Retour d'Ulysse: Roman d'un démobilisé*. Paris: Albin Michel Éditeur, 1921.

Referências bibliográficas

AÉLION, Rachel. *Euripide: héritier d'Eschyle*. Tome II. Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Paris X-Nanterre. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

ANDERSON, William S. Calypso and Elysium. *The Classical Journal*, Vol. 54, No. 1 (Oct., 1958), p. 2-11.

APEL-MULLER, Michel. Aragon: jeunesse, genèse (dossier présenté par Michel Apel-Muller). *L'Humanité*, «Le Continent Aragon» (février 2008). Disponível em: <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article524>>. Acesso em: 2 de setembro, 2013.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Diomède le prudent: (contingence et action héroïque dans l'Iliade)*. 2000, 2 vol. Tese (Doctorat Histoire et Civilisations) - L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. VII, n. 2, jul.-dez. 2011, p. 153-76.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Clássica*. São Paulo, v. VII/ VIII, 1994-1995. p. 53-62.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisseia*, XI, 478-491). *Kriterion*, 107, 2003, p. 100-3.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918*. Édition augmentée. Édition du Centenaire. Paris: Bayard Édition, 2013.

AVERY, Harry C. My Tongue Swore, but My Mind is Unsworn. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 99 (1968), p. 19-35.

AVERY, Harry C. Heracles, Philoctetes, Neoptolemus. In: *Hermes*, 93. Bd., H. 3 (1965), p. 279-97.

BABELON, Ernest. *Introduction générale à l'étude des monnaies de l'antiquité*. New York: Arno Press, 1979.

BAIGNOUX, Daniel. Notice. In: ARAGON, Louis. *Œuvres poétiques complètes*. Tome II. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

BARLOW, Shirley. *The imagery of Euripides*. A study in the dramatic use of pictorial language. Bristol: Bristol Classical Press, 2008.

BARRÈRE, Jean-Bertrand. Variantes du manuscrit de « Nouvelles morts d'Elpénor ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978. p. 287-303.

BAUDELAIRE. *Curiosités esthétiques*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de Claude Pichois, 1976.

BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*. Tome II. Paris: Édition de Claude Pichois, 1976.

BECKER, Annette. Le culte des morts, entre mémoire et oubli. In: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918*. Édition augmentée. Édition du Centenaire. Paris: Bayard Édition, 2013, p. 1037-49.

BECKER, Annette. *Les monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre*. Paris: Errance, 1988.

BEECROFT, Alexander. This is not a true story: Stesichorus's *Palinode* and the Revenge of the Epichoric. *Transactions of the American Philological Association*, Volume 136, Number 1, Spring 2006, p. 47-70.

BELMONT, David E. Telemachus and Nausicaa: A Study of Youth. In: *The Classical Journal*, Vol. 63, No. 1. (Oct., 1967), p. 1-9.

BENHAÏM, David. Freud et la question de la guerre. *Topique*. 2/2007 (n° 99), p. 177-83.

BENJAMIN, René. *Gaspard*. Préface de Pauline Bochant. Paris: éditions de l'Archipel, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

- BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Marc. *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*. Édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- BLUNDELL, Mary Whitlock. *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BODY, Jacques. Giraudoux et les rendez-vous de l'histoire. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83e Année, No. 5/6, Jean Giraudoux (Sep. - Dec., 1983), p. 866-78.
- BOLLACK, Jean et Mayotte. Introduction. In: EURIPIDES. *Hélène*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.
- BONIFAZI, Anna. Inquiring into ΝΟΣΤΟΣ and its cognates. *America Journal of Philology*, 130 (2009), p. 481-510.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999.
- BOUVIER, David. L'Odysée : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité..., *Pallas* [En ligne], 91 | 2013. Disponível em: <<http://pallas.revues.org/337>>. Acesso em: 26 de fevereiro, 2014.
- BRANDÃO, Jacynho Lins. *Antiga Musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A (des)construção do herói (o problema da mediação no Hércules de Eurípides). *Ensaios de Literatura e Filologia*, v. 5, p. 113-75, 1985-1987.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A experiência de Ulisses: nota sobre um tema utópico perdido. *Revista Morus - Utopia e Renascimento* 7. Dossiê "Utopia e viagem. Tão longe, tão perto". 2010, p. 15-26.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2014.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. 13e année, N. 4, 1958, p. 725-53.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Tome I. Paris: A. Colin, 1985.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée: l'Espace et l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1985.
- BRESSON, Alain. *L'économie de la Grèce des cités* (fin VIe-Ier siècle a. C.). I, Les structures et la production; II, Les espaces de l'échange. Paris: A. Colin, 2008.
- BRUNEL, Pierre. Giraudoux et le tragique grec. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. 2, 1983, p. 198-205.

- BURIAN, Peter. Myth into muthos: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 178-208.
- BYWATER, I.; MILNE, J.C. ΠΑΡΑΧΑΡΑΞΙΣ. In: *The Classical Review*, Vol. 54, No. 1 (Mar., 1940), p. 10-2.
- CALDER, William M. III. Sophoclean Apologia: Philoctetes. *Roman and Byzantine Studies*. Summer 1971; 12, 2, p. 153-74.
- CALLATAÏ, François de. Le cabinet des médailles de Bruxelles et les fausses monnaies Grecques. *Schweizerische Numismatische Rundschau*, 88, 2009, p. 289–298.
- CALLATAÏ, François; DEPEYROT, Georges; VILLARONGA, Leandre. L'argent monnayé d'Alexandre le Grand à Auguste. *Cercle d'Études Numismatiques Travaux*, 12. Bruxelles, 1993.
- CAMPBELL, Lewis. *Sophocles: Plays and Fragments*, II. Oxford: Clarendon Press, 1881.
- CARRIÈRE, Jean. *Jean Giono*, coll. "Qui êtes-vous". Lyon: La Manufacture, 1985.
- CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle Édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1987; 2002.
- CHARARA, Youmna. Les Aventures de Télémaque: exemplum ou poème? *Revue d'histoire littéraire de la France* 2014/2 (Vol. 114), p. 260-83.
- CITRON, Pierre. Le recentrage de Giono à partir de 1939. *Études littéraires*, vol. 15, n. 3, 1982, p. 441-57.
- CITRON, Pierre. Notice. In: GIONO, Jean. *Oeuvres romanesques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- CONACHER, D. J. The Trojan Women. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- CYRILLE, François. Récrire l'Odyssee au XXe siècle: Mensonge et création littéraire dans Naissance de l'Odyssee de Jean Giono et Strändernas svall d'Eyvind Johnson. 2008. Disponível em: <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RLC_326_0151>. Acesso em 12 de agosto de 2015.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Le Present dans le Passé*. 1. ed. Besançon: PUFC, 2011.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *L'Antique et le Contemporain*. 1. ed. Besançon: PUFC, 2009.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Participation directe et Démocratie Grecque*. Une histoire exemplaire?. 1. ed. Besançon: ISTA - Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2006.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Dionisismo, Poder e Sociedade*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

- DABDAB TRABULSI, J. A. *La 'cité grecque' positiviste. Anatomie d'un modèle historiographique*. 1. ed. Paris: L'Harmattan, 2001.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Religion grecque et politique française au XIXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- DABDAB TRABULSI, J. A; LÉVÊQUE, P.; CARVALHO, S. *Recherches brésiliennes. Archéologie, Histoire Ancienne et Anthropologie*. Besançon: Les Belles Lettres/Alub, 1994.
- DELEBECQUE, E. *Construction de l'Odysée*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- DELEBECQUE, Edouard. *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris, C. Klincksieck, 1951.
- DE JONG, I. F. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DE JONG, Irene J. F. *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden; New York: E. J. Brill, 1991.
- DETIENNE, Marcel. La phalange: problèmes et controverses. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.
- DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Préface de Pierre Vidal-Naquet. Paris: Librairie Générale Française, 2006.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La « mètis » des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- DOBZYNSKI, Charles. Aragon, une poétique se la totalité. In: *Europe. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète*. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 3-15.
- DREW, D. L. The Political Purpose in Euripides' Helena. *Classical Philology*, Vol. 25, No. 2 (Apr., 1930), p. 187-9.
- DUCREY, Pierre. "Aspects juridiques de la victoire et du traitement des vaincus". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 303-19.
- DUDLEY, D. R. *A History of Cynicism. From Diogenes to the 6th Century A. D.* Georg Olms, Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1967.
- DUMUR, Louis. *Nach Paris!* Paris: Éditeur Albin Michel, 1929.
- DUROISIN, Pierre. Les petites Odysées de Jean Giraudoux: Elpénor, et de Jean Giono: Naissance de l'Odysée. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2005. p. 172-210.
- EASTERLING, P. E. Character in Sophocles. *Greece & Rome, Second Series*, Vol. 24, No. 2 (Oct., 1977), p. 121-9.
- FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942.
- FERREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: EURÍPIDES. *As Troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Ferreira. Lisboa, Edições 70, 2014, p. 7-17.

- FERRO, Marc. *La Grande Guerre: 1914-1918*. Paris: Éditions Gallimard, 1969/1990.
- FIALHO, M. C. O horizonte político da *Medeia* de Eurípides. *Archai*, n. 14 (jan - jun, 2014), p. 21-5.
- FINKELBERG, M., The First Song of Demodocus. *Mnemosyne* (1987), p. 128-132.
- FLORES-JÚNIOR, Olimar. Παραχαράττειν τὸ νόμισμα ou as várias faces da moeda. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000), p. 21-32.
- FLORES-JÚNIOR, Olimar. *Canes sine coda: filósofos e falsários : uma leitura do cinismo antigo a partir da literatura relativa a Diógenes de Sínope*. 1999. 213 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia, Belo Horizonte. 1999.
- FOUCAULT, Michel; EWALD, François; FONTANA, Alessandro; GROS, Frédéric. *Le gouvernement de soi et des autres*. 2 v. Paris: Gallimard; Le Seuil, 2008..
- FOURCAUT, Laurent. Naissance de l'Odyssee, roman du retour de la guerre ou "les seuls exploits de la langue". *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque, p. 273-292.
- FOURCAUT, Laurent [éd.]. Une conférence-lecture de Giono sur *Naissance de l'Odyssee*. *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n. 62, Manosque, automne-hiver 2004, p. 7-24.
- FRAME, Douglas. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. London: Yale University Press. 1978.
- FRAZIER, Françoise. La "nouvelle Hélène". In: EURIPIDE. *Hélène*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire. Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. VII-XLI.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Volume 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII, 1914-1915. Sigmund Freud. Directeurs de la publication André Bourguignon, Pierre Cotet. Paris: Presses Universitaires de France, 2005a.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume II - 1893-1895. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume III - 1894-1899. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XII - 1913-1914. Paris: Presses Universitaires de France, 2005b.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XIII - 1914-1915. Paris: Presses Universitaires de France, 2005c.
- FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes: psychanalyse*. Volume XX - 1937-1939. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.
- GILBERT, Pierre. Souvenirs de l'Égypte dans l'Hélène d'Euripide. *L'Antiquité Classique*, Tome 18, fasc. 1, 1949, p. 79-84.
- GILMARTIN, Kristine. Talthybius in the Trojan Women. *The American Journal of Philology*. Vol. 91, No. 2 (Apr., 1970), p. 213-22.
- GINDINE, Yvette. *Aragon prosateur surréaliste*. Genève: Droz, 1996.
- GNOCCHI, Maria Chiara. "L'archipel méditerranéen de Gabriel Audisio". In: IMBROSCIO, Carmelina. MINERVA, Nadia. OPPICI, Patrizia Oppici (éds.). *Des îles en archipel: flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Allemagne: Peter Lang SA, 2008.
- GOLDHILL, Simon. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.
- GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107 (1987), p. 58-76.
- GOLDHILL, Simon. *The poet's voice: Essays on poetics and Greek literature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991.
- GOOSSENS, Roger. *Euripide et Athènes*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1962.
- GOOSSENS, Roger. L'Égypte dans l'Hélène d'Euripide. Égypte Pharaonique. *Chronique* 20, juillet 1935, p. 243-53.
- GOSSET, Olivier. *Le mythe d'Ulysse dans le roman moderne: étude comparée de Ulysses de James Joyce, de Naissance de l'Odyssée de Jean Giono et de Strändernas svall d'Eyvind Johnson*. Thèse présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- GÖTTLING, Karl. *Kriegs-und Volks-lieder*. Stuttgart, 1824.
- GRAFTON, Anthony. *Faussaires et critiques: créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*. Traduit par Marielle Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- GRAMAIN, Michel. Le Grand Troupeau (Étude de réception). *Revue Giono*. N. 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque, p. 229-244.
- GRAZIOSI, B. *Inventing Homer: the early reception of epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GRÉGOIRE, Henri. Notice. In: EURIPIDE. *Hélène - Les Phéniciennes*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier. Avec la collaboration de Fernand Chapouthier. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- GRENIER, Roger. Camus, Gabriel Audisio et la Grèce, ΟΔΥΣΣΕΥΣ. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*. Numéro 7, 2003. p. 521-32.
- HAFT, Adele J. Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of "Odyssey" (13-19). *The Classical Journal*, Vol. 79, No. 4. (Apr. - May, 1984), p. 289-306.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

- HALBWACHS, Maurice. *La psychologie collective*. Présenté par Thomas Hirsch. Paris: Flammarion, 2015.
- HALLIWELL, Stephen. Odysseus's request and the need for song. *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 3 no 5, 2009, p 1-14.
- HANSON, Victor Davis. *La guerre du Péloponnèse*. Trad. Jean-Pierre Ricard. Paris: Flammarion, 2010.
- HARTIGAN, Karelisa V. The message of Elpenor in Homer. *Classical and Modern Literature (CML)* vol. 1-2 , 1980, p. 39.
- HARTOG, François. *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion, 2013.
- HARTOG, François. *Le XIXe siècle et l'histoire*. Le cas Fustel de Coulanges, nouvelle édition. Paris: Le Seuil, 2001.
- HARTOG, François. *L'histoire d'Homère à Augustin: préfaces des historiens et textes sur l'histoire*. Paris: Seuil, 1999.
- HARTOG, François. *Mémoire d'Ulysse*. Récits sur la frontière en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1996.
- HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Ed. du Seuil, 2003.
- HEALY, J. F. Notes on the Monetary Union between Mytilene and Phokaia. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 77, Part 2 (1957), p. 267-8.
- HEISSERER, A. J. IG XII, 2, 1. The Monetary Pact between Mytilene and Phokaia. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 55 (1984), p. 115-32.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1 vol. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUREZ, Marcel. À l'hôpital Broussais - Un dandy chez les carabins. In: APEL-MULLER, Michel. Aragon: jeunesse, genèse (dossier présenté par Michel Apel-Muller). *L'Humanité*, «Le Continent Aragon» (février 2008). Disponible em: <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article524>>. Acesso em: 2 de setembro, 2013.
- JAMESON, Michael H. Sophocles and the Four Hundred. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 20, H. 5/6 (4th Qtr., 1971), p. 541-68.
- JANSSEN, Frans A. The First Edition of Fénelon's *Les aventures de Télémaque*. *Quaerendo* 42 (2012), p. 178-85.
- JOB, André. *Giraudoux Narcisse: genèse d'une écriture romanesque*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail, 1998.
- JOUANNA, Jacques. *Sophocle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2007.
- JOUANNO, Courinne. *Ulysse: Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2013.

- KANNICHT, R. *Euripides, Helena*. Heidelberg: Winter, 1969.
- KARSAI, György. Le corps d'Hélène: la scène de reconnaissance dans l'Hélène d'Euripide, *Kentron*, n. 19, 1-2, 2003, p. 528-96.
- KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1967.
- KIRKWOOD, Gordon M. Persuasion and Allusion in Sophocles' 'Philoctetes'. *Hermes*, 122. Bd., H. 4 (1994), p. 425-36.
- KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. London: Methuen, 1961.
- KITTO, H.D. F. Introduction. In: MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age*. London: Oxford University Press, 1965.
- KNOX, Bernard. Euripides: the Poet as Prophet. In: BURIAN, Peter (ed.). *Directions in Euripidean Criticism: a collection of essays*. Durham: Duke University Press, 1985.
- KNOX, Bernard. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1964.
- KRENTZ, Paul. Deception in Archaic and Classical Greek Warfare. In: VAN WEES, H. (dir.). *War and violence in Ancient Greece*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 2000.
- KRUMEICH, Gerd; AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Les batailles de la Grande Guerre. In: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Jean-Jacques (dir). *Encyclopédie de la Grande Guerre: 1914-1918. Édition augmentée. Édition du Centenaire*. Paris: Bayard Édition, 2013.
- LACERDA, Sonia Maria Siqueira de; BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Metamorfoses de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: Editora UnB, 2003.
- LE RIDER, Georges. *Alexandre Le Grand: Monnaie, finances et politique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- LEVET, Jean-Pierre. *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque: étude de vocabulaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- LIAUZU, Claude. Gabriel Audisio, Albert Camus et Jean Sénac. Entre Algérie française et Algérie musulmane. *Confluences Méditerranée* 33 PRINTEMPS 2000, p. 161-71.
- LLOYD, Michael. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LLOYD, Michael. The Helen scene in Euripides' Troades. *Classical Quarterly* 34 (ii), (1984), p. 303-13.
- LLOYD-JONES, Hugh. *The justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- LORAUX, Nicole. Éloge de l'anachronisme en histoire. In: Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales, numéro commun *EspacesTemps Les Cahiers* n° 87-88, p. 127-39.
- LORAUX, Nicole. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

- LORAUX, Nicole. *La cité divisée*. L'oubli dans la mémoire d'Athènes. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- LORAUX, Nicole. Le corps vulnérable d'Arès. In: MALAMOUD, Charles; VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *Corps des dieux*. Paris: Gallimard, 1986.
- LORAUX, Nicole. *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1989.
- LORAUX, Nicole. *Les mères en deuil*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- LORAUX, Nicole. Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité. *Social Science Information December 1978*, vol. 17, p. 801-17.
- LOUDEN, Bruce. *The Odyssey: Structure, Narration, and Meaning*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- LOW, Polly. Remembering war in the fifth-century Greece: ideologies, societies, and commemoration beyond democratic Athens. *World Archaeology*, Vol. 35, No. 1, The Social Commemoration of Warfare (Jun., 2003), p. 98-111.
- MAGUINNES, W. S. EURIPIDES, TROADES, 1180–1188. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 1965, vol. 12, Issue 1, p. 27-8.
- MARTINE, Noël. Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 63-73.
- MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme art politique*. Traduit de l'allemand par Marielle Carlier. Paris, Les Belles Lettres. 2004.
- MELTZER, Gary S. Where Is the Glory of Troy? Kleos in Euripides' "Helen". *Classical Antiquity*, Vol. 13, No. 2 (Oct., 1994), p. 234-55.
- MÉNY, Jacques. Jean Giono. Correspondance 1915-1919: présentation. *Revue Giono*. N 8 - 2014-2015. Association des Amis de Giono. Manosque, p. 11-33.
- MERIDOR, Ra'anana. Euripides' Troades 28-44 and the Andromache Scene. *The American Journal of Philology*. Vol. 110, No. 1 (Spring, 1989), p. 17-35.
- MERIDOR, Ra'anana. Plot and Myth in Euripides' "Heracles" and "Troades". *Phoenix*. Vol. 38, No. 3 (Autumn, 1984), p. 205-15.
- MILLAR, C. M. H.; CARNICHAEL, J. W. S. The Growth of Telemachus. *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 1, No. 2. (Jun., 1954), p. 58-64.
- MITCHELL-BOYASK, R. The Athenian Aesklepion and the end of Philoctetes. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 137, Number 1, Spring 2007, p. 85-114.
- MOERBECK, Guilherme Gomes. *O pensamento de Eurípedes e a política durante a Guerra do Peloponeso*. 2013. 242 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2013.
- MOREIRA, Andreza Sara Caetano de Avelar. *Hécuba, De Eurípedes: Uma Perspectiva De Tradução*. 2015. 231 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Programa de Pós Graduação em Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, Belo Horizonte. 2015.

MORIN, Bernadette. Hélène a-t-elle vraiment changé? *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 2, 2003, p. 50-76.

MORVAN, Danièle. *Le Robert*. Paris: Dictionnaire Le Robert & Sejer, 2009.

MURARI PIRES, Francisco. O Fardo e o Fio: na contramão da procissão historiográfica (Intrigas Tucidideanas acerca da Escrita da História). Porto Alegre: Armazém Digital, 2015.

MURARI PIRES, Francisco. O ser divino e a condição humana. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/humancondition/ensaios/divinohumano.html>> Acesso em: 8 de abril, 2014.

MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age*. With a new introduction by H. D. F. Kitto. London: Oxford University Press, 1965.

MUSSET. *Oeuvres complètes de Alfred de Musset*. T. III, Comédies et proverbes, 1830-1834. La Nuit vénitienne. André Del Sarto. Les Caprices de Marianne. Fantasio. On ne badine pas avec l'amour. Paris: Conard, 1926.

NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 hours*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2013.

NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek Poetry*. Revised Edition Gregory Nagy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980; 1997.

NAGY, G. *Homeric poetry and problems of multiformity: the 'Panathenaic' bottleneck*. *Classical Philology*, 2001, v. 96, p. 109-19.

NELSON, Michael. Odysseus and Aeneas: A classical perspective on leadership. *The Leadership Quarterly*, 19 (2008), p. 469-77.

NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen*. Traduction et préface par Marcel Camus. Paris: Éditions Aubier, 1942.

OLSON, Douglas. Politics and the Lost Euripidean Philoctetes. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 60, No. 2 (Apr. - Jun., 1991), p. 269-83.

O'NEILL, Eugene G. The Prologue of the Troades of Euripides. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 72 (1941), p. 288-320.

ONIMUS, Jean. Giono et le mensonge créateur: à propos de la *Naissance de l'Odysée*. In: GIONO, Jean : *de Naissance de l'Odysée au Contadour*. Alan J. Clayton (dir.). *La revue des lettres modernes*, 1974 (1), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1974, p. 23-46.

OUELLETTE, Gabriel-Pierre. La mort à la guerre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. *Revue des Études Grecques*, tome 84, fascicule 401-403, Juillet-décembre 1971. p. 297-313.

OUELETTE, Gabriel-Pierre. La parole et le meurtre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. *Revue des Études Grecques*, tome 107, fascicule 509-510, Janvier-juin 1994. p. 183-91.

ØSTERUD, Svein. *The concept of society in Sophocles: four interpretations*. Bergen: Universitetet i Bergen, 1976.

- PAPADOPOULOU, Thalia. Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' Troades. *Mnemosyne*, Vol. LIII, Fasc. 5, p. 513-27.
- PAPI, Donatella Galeotti. Victors and Sufferers in Euripides' Helen. *The American Journal of Philology*, Vol. 108, No. 1 (Spring, 1987), p. 27-40.
- PARKER, R. *On Greek religion*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.
- PARRY, Hugh. The Apologos of Odysseus: Lies, All Lies? *Phoenix*, Vol. 48, No. 1 (Spring, 1994), p. 1-20.
- PÉBARTHE, Christoph. *Monnaie et marché à Athènes à l'époque classique*. Paris: Belin, 2008.
- PERADOTTO, John. Prophecy and persons: reading character in the Odyssey. *Arethusa*, Volume 35, Number 1, Winter 2002, p. 3-15.
- PERDICOYIANNI, Hélène. *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*. Athènes: Les Éditions Historiques Stefanos Basilpoulos, 1992.
- PERRIS, S. The Kingdom of Heaven Within Us: Inner (World) Peace in Gilbert Murray's Trojan Women. *Comparative Drama*, 2010-2011, p. 423-40.
- PETROPOULOS, Ioannis. The Telemachy and the Cyclic Nostoi. In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos (Ed.). *Homeric Contexts Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.
- PIPPIN, Anne Newton. Euripides' "Helen": A Comedy of Ideas. *Classical Philology*, Vol. 55, No. 3 (Jul., 1960), p. 151-63.
- PODLECKI, Anthony J. The Basic Seriousness of Euripides' Helen. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 101 (1970), p. 401- 18.
- POLLE, Adrian. Total Disaster: Euripides' the Trojan Women. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, New Series*, Vol. 3, No. 3 (1976), p. 257-87.
- PRITCHETT, William Kendrick. *The Greek State at War*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- PUCCI, Pietro. *Ulysse polutropos: Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssee*. Trad. J. Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- PUCCI, Pietro. The Proem of the Odyssey. *Arethusa*, Vol. 15 (1982), p. 39-62.
- PUCCI, Pietro. *The song of the sirens: essays on Homer*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1998.
- RABAU, Sophie. "Contributions à l'étude du complexe de Victor Bérard: sur une lecture référentielle de l'Odyssee", conferencia pronunciada em 2003. Disponível em: <www.fabula.org>. Acesso em: 27 de junho, 2013.
- RABAU, Sophie. *Quinze (brèves) rencontres avec Homère*. Paris: Éditions Belin, 2012.
- RAY, Lionel. Prose pour un portrait. In: *Europe. Revue Littéraire mensuelle*. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n 745, p. 16-8.

- RAWLINGS, L. "Alternative Agonies. Hoplite Martial and Combat Experience Beyond the Phalanx". In: VAN WEES, H. (dir.). *War and violence in Ancient Greece*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales, 2000.
- REECE, Steve. *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.
- REINHARDT, Karl. *Eschyle; Euripide*. Trad. par Emmanuel Martineau. Paris: Gallimard, 1972.
- REINHARDT, K. The adventures in the "Odyssey". In: SHEIN, S. (org.). *Reading the "Odyssey"*. Selected interpretive essays. Princeton: University Press, 1996, p. 63-132.
- REIS, José Carlos. *A história, entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.
- REIS, José Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éd. du Seuil, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3 v. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985.
- RIGO, Dora Bienaimé. « Louis Aragon: Les Aventures de Télémaque (1922) », Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde. Disponível em: <<http://dhfiles.revues.org/1626>>. Acesso em: 6 de agosto, 2015.
- RIPERT, Pierre. *Histoire de la Première Guerre Mondiale*. Paris: Éditions de la Seine, 2005.
- RISTAT, Jean. *Aragon: "Commencez par me lire!"*. Paris: Gallimard, 1997.
- RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Seconde édition entièrement revue. Paris: Diffusion de Boccard, 1975.
- ROMILLY, Jacqueline de. "Guerre et paix entre cités". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 273-90.
- ROMILLY, Jacqueline. L'amitié de Giraudoux avec l'hellénisme: Elpénor. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. 2, 1983, p. 191-7.
- ROSE, Gilbert. "The Unfriendly Phaeacians". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 100, (1969), p. 387-406.
- RUIZ, Édouard. Repères Chronologiques. In: *Europe*. Revue Littéraire mensuelle. Aragon poète. Mai 1991, 69e année, n. 745, p. 132-49.
- SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris: Librairie François Maspero, 1978.
- SAÏD, Suzanne. Ulysse en France au début du XXe siècle: de Giraudoux à Giono. In: NISOSIA, Salvatore (Ed.). *Ulisse nel tempo. La metafora infinita. Atti del Convegno internazionale Odisseo 2000*. Venezia, 2003, p. 379-403.

- SARTRE, J.-P. A propos de Choix des Élués. M. Giraudoux et la philosophie d'Aristote. *Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1940, p. 339-54.
- SCALDINI, Richard J. Les Aventures de Télémaque, or Alienated in Ogygia. *Yale French Studies*, No. 57, Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction (1979), p. 164-79.
- SCHMIEL, Robert. The Recognition Duo in Euripides' Helen. *Hermes*, 100. Bd., H. 3 (1972), p. 274-94.
- SCOTT, John A. The Journey Made by Telemachus and Its Influence on the Action of the "Odyssey". *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 6. (Mar., 1918), p. 420-28.
- SEAFORD, Richard. The Tragic Wedding. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107 (1987), p. 106-30.
- SEGAL, Charles. Philoctetes and the Imperishable Piety. *Hermes*, 105. Bd., H. 2 (1977), p. 133-58.
- SEGAL, Charles. Les deux mondes d'Hélène d'Euripide. *Revue des Études Grecques*, tome 85, fascicule 406-408 (Juillet - décembre, 1972), p. 293-311.
- SEGAL, Charles. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.
- SEGAL, Charles. *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- SHEAR, Julia L. *Polis and Revolution: responding to Oligarchy in Classical Athens*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.
- SIEWERT, P. The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 97 (1977), p. 102-11.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. Oxford: Basil Blackwell, 1954.
- STEVENS, P. T. Euripides and the Athenians. *The Journal of Hellenic Studies* (Society for the Promotion of Hellenic Studies), Vol. 76 (1956), p. 87-94.
- STROUD, Ronald S. An Athenian Law on Silver Coinage. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 43, p. 157-88.
- STUPPERICH, Reinhard. "The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period". In: COULSON, W. et al. (Orgs.). *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*. Oxford: Oxbow Books, 1994, p. 93-103.
- SUTER, Ann. Lament in Euripides' *Trojan Women*. *Mnemosyne*, Volume 56, Issue 1 (2003), p. 1-28.
- SVENBRO, Jesper. *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*. Lund: Klassiska Institutionen, 1976.
- TAALMAN KIP, A. Maria Van Erp. Euripides and Melos. *Mnemosyne*, Vol. XL, Fasc. 3-4 (1987), p. 414-19.
- TADIÉ, Jean-Yves. Notice. In: GIRAUDOUX, Jean. *Oeuvres Romanesques complètes*. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

- TAMBAKAKI, Polina. The Homeric Elpenor and those who made il gran rifiuto (Dante's Inferno, Canto 3) in the poetry of George Seferis: Modernist nekuias and antiheroism. *Classical Receptions Journal*. Vol 5. Iss. 1 (2013), p. 144–65.
- THÉVENET, Lucie. *Le personnage du mythe au théâtre: la question d'identité dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- THIBAUDET, Albert. *La campagne avec Thucydide*. 4^e édition. Paris: Éditions de La Nouvelle Revue Française, 1922.
- VAN WEES, H. From kings to demigods: epic heroes and social change c. 750-600 BC. In: DEGER-JALKTZY, S.; LEMOS, I. S. (Org.) *Ancient Greece: from the Mycenaean palaces to the age of Homer*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 363-79.
- VERDENIUS, W. J. ΝΟΣΤΟΣ. *Zeist*, Homeruslaan 53, 1969, p. 195.
- VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historiques*. Paris: La Découverte, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre, Vernant; VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Grèce Ancienne*. III. Rites de passage et transgressions. Paris: Éditions Points, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne - I*. Paris: Éditions La Découverte & Syros, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II*. Paris: Éditions La Découverte/ Poche, 2012.
- VERRAL, A. W. *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1905.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée*. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. 1970. Vol. 25, p. 1278-97.
- VILLATE, Sylvie. *L'insularité dans la pensée grecque*. (PDF. Introduction.) Presses Univ. Franche-Comté. 1991.
- VON FRITZ, K. ΝΟΟΣ and ΝΟΕΪΥ in the Homeric Poems. *Classical Philology*. Vol. XXXVIII, n. 2, (avril 1943), p. 79-83.
- VULLIAMY, Dominique. Giono et l'Odyssée. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n. 9 (2005), p. 185-94.
- WALLACE, M. B. Notes on Early Greek Grave Epigrams. *Phoenix*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1970), p. 95-105.
- WEBSTER, T. B. L. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967.
- WERNER, Christian. A ambiguidade do kléos na *Odisseia*. *Letras Clássicas*, n.5 (2001), p. 99-108.
- WERNER, Christian. As performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides. *Letras Clássicas*, n. 6 (2002), p. 117-33.

WERNER, Christian. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 2 (2013), p. 20-41.

WERNER, Christian. Troianas: do filme de Michael Cacoyannis à tragédia de Eurípides. *Archai*, n. 7 (jul-dez 2011), p. 131-6.

WHITLEY, James. The Monuments That Stood before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica. *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 2 (Apr., 1994), p. 213-30.

WILSON, John Taylor. The Athenian Ephebic Oath. *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 7 (Apr., 1918), p. 495-501.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles: an interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

WOODBURY, Leonard. Helen and the Palinode. *Phoenix*, Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1967), p. 157-76.

WORVILL, Romira. La Déconstruction de la scène de bataille dans les *Aventures de Télémaque* (1699) de François Fénelon. *Eighteenth-Century Fiction*, 25, no. 3 (Spring 2013), p. 481-510.

ZARANKA, Junzas. La trilogía troyana de Eurípides y el imperialismo ateniense sobre Melos. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992). Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12393>>. Acesso em 30 de setembro, 2015.