

ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

ODISSEU: A SOLICITAÇÃO E A NECESSIDADE DO CANTO¹

Stephen Halliwell
University of St. Andrews

RESUMO: Como um caso teste para a tese de que os problemas mais importantes da poética grega (e não menos da 'poética das paixões') já estão criativamente reconhecidos na própria poesia grega, este artigo propõe uma reconsideração íntima de partes de um dos mais notáveis episódios na *Odisseia* de Homero: a cena na corte dos feácios no canto VIII, em que Odisseu escuta as canções do bardo cego Demódoco. Meu foco central está nas reações de Odisseu (lacrimando e chorando) às primeira e terceira das canções de Demódoco, que concernem eventos anteriores e durante a Guerra de Troia envolvendo o próprio Odisseu. Os estudiosos seguiram majoritariamente a perspectiva de que a intensa resposta emocional de Odisseu, diferentemente do prazer surtido na audiência feácia com as performances de Demódoco, mostra que seus sentimentos 'autobiográficos' impedem uma apreciação dos cantos, do mesmo modo que os sentimentos de Penélope com sua própria vida a levam, no canto I, a interromper o canto de Fêmio sobre o fatídico retorno de Troia dos gregos. Mas se tem dado insuficiente atenção ao profundo enigma sobre o comportamento de Odisseu (e uma expressiva diferença do comportamento de Penélope no canto I) que desafia tal leitura. Dado que Odisseu acha o primeiro canto de Demódoco tão emocionalmente arrasador, porque é que ele efetivamente solicita o terceiro canto – e precisamente embasado em sua admiração do primeiro? Por que ele escolhe se expor uma segunda vez às turbulentas emoções que o cantar de Demódoco sobre a Guerra de Troia provoca nele? Meu tratamento deste enigma presta uma atenção minuciosa a vários aspectos da cena, não limitado aos termos em que Odisseu faz a sua solicitação do terceiro canto. Eu mostro que em resposta a Demódoco, Odisseu apresenta uma necessidade de algo que os cantos lhe dão, mas que vai além da natureza das suas memórias em primeira pessoa. Como Aquiles e Helena na *Ilíada*, Odisseu parece considerar o canto como um recurso para transformar o terrível fardo de sua história de vida em um objeto de expressivo poder em si mesmo. A narrativa homérica é em si mesma um endosso dessa 'protopoética', mas de tal modo que desafia a redução em abstrações de poéticas teóricas.

PALAVRAS-CHAVE: imitação, mímesis, produção, falso, arte, natureza

ABSTRACT: As a test case for the claim that the most important problems in Greek poetics (not least 'the poetics of the passions') are already creatively recognised in Greek poetry itself, this paper offers a close reconsideration of parts of one of the most remarkable episodes in Homer's *Odyssey*: the scene at the Phaeacian court in Book 8 where Odysseus listens to the songs of the blind bard Demodocus. My central concern is with Odysseus's reactions (weeping and sobbing) to the first and third of Demodocus's songs, which deal with events before and during the Trojan War involving Odysseus himself. Scholars have mostly followed the view that Odysseus's intensely emotional response, unlike the pleasure taken in Demodocus's performances by the Phaeacian audience, shows that his

¹ Sou muito grato a Fernando Santoro pelo convite para participar do Simpósio Pathos no Rio de Janeiro em outubro de 2008. Uma versão mais completa deste artigo fará parte de um capítulo de meu livro *Between Ecstasy and Truth: Problems of Greek Poetics from Homer to Longinus*, que será publicado pela Oxford University Press em 2010. Eu mantive deliberadamente a documentação (incluindo a literatura secundária) ao mínimo na presente versão de meu texto.

Halliwell, Stephen
Odísseu: a solicitação e a necessidade do canto

'autobiographical' feelings impede an appreciation of the songs, just as Penelope's feelings about her own life lead her in Book 1 to interrupt Phemius's song about the fateful return of the Greeks from Troy. But insufficient attention has been paid to a deep enigma about Odysseus's behaviour (and a telling difference from Penelope's behaviour in Book 1) which undermines such a reading. Given that Odysseus finds Demodocus's first song so emotionally overwhelming, why is it that he actually requests the third song – and precisely on the basis of his admiration for the first? Why does he choose to expose himself a second time to the turbulent emotions which Demodocus's singing about the Trojan War arouses in him? My treatment of this enigma pays detailed attention to various aspects of the scene, not least the terms in which Odysseus makes his request for the third song. I argue that in his response to Demodocus Odysseus displays a need for something that the songs give him but which goes beyond the nature of his first-person memories. Like the Iliadic Achilles and Helen, Odysseus seems to regard song as a means of transforming the terrible burden of his life-story into an object of expressive power in its own right. The Homeric narrative is itself an enactment of this 'proto-poetics', but one which defies reduction to the abstractions of theoretical poetics.

KEYWORDS: imitation, mimesis, production, false, art, nature.

A história da poética na Grécia antiga, e não menos a da poética das paixões, nasce dentro, e não fora, da poesia. Um traço marcante de “cultura do canto” da Grécia antiga é que em cada gênero maior da poesia – épica, didática, elegíaca, iâmbica, bem como nas diversas espécies de lírica ou mélica – haja um espaço para a reflexão explícita sobre as obras e os valores da própria poesia (ou ainda, para ser terminologicamente mais preciso, do próprio canto). Bem a propósito e justificadamente, as treze primeiras figuras representadas na coleção de Giuliana Lanata, *Poética Pré-Platônica*, são todas de poetas, e se o material selecionado por Lanata é, em alguns casos, exíguo e fragmentário, ninguém poderia duvidar, com algum grau de razão, que se tivéssemos uma quantidade mais substancial de textos arcaicos, dos gêneros líricos em particular, poderíamos encontrar maiores evidências de elementos de uma “protopoética” autoconsciente fluindo através da produção da poesia grega arcaica. Assim sendo, são os próprios poetas, bem como os universos de pensamento e emoção que eles expressam, que propiciam grande parte da agenda para as etapas subsequentes de uma poética mais articulada no plano teórico a ser perseguida por filósofos, críticos e outros intelectuais da cultura grega.

Assim como a forma de formular a questão já o reconhece, existem, entretanto, importantes diferenças de status discursivo entre a “protopoética” encontrada dentro da poesia, e o plano mais abstrato de argumentação e análise conceitual no qual se situam a posterior teoria e crítica da poesia. Existem dois modos radicalmente contrastantes de se construir este relacionamento entre estes, por assim dizer, modos internos e externos da poética: entre reflexões poeticamente funcionais sobre a poesia, em um caso, e sistemas abstratamente estruturados de princípios poéticos, de outro. Uma via (e estou simplificando

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

pontos que obviamente poderiam ser definidos de um modo mais cuidadoso e profundo do que é possível aqui) é pensar os próprios poetas como preparando o terreno para – e de algum modo ajudando a expor a necessidade de – uma poética: de um modo parcial e incipiente, eles anunciam idéias e sentimentos que têm potencial para serem elaborados em paradigmas teóricos independentes. A outra possibilidade de pensar o relacionamento em questão envolve, como ocorreu, uma reversão de prioridades. Esta alternativa tende a acreditar (para apresentar a questão mais uma vez, com a necessária redução) que a teoria poética necessita mais da poesia do que a poesia necessita da teoria poética. Nesta perspectiva, os poetas não são os precursores dos teóricos (antes disso, os críticos são produtos tardios) e a história da poética não é teleológica: os problemas mais urgentes e difíceis da poética já estavam no interior da poesia, reconhecidos (e criados) pelos próprios poetas.

Neste artigo, eu pretendo explorar um exemplo ou caso-teste – talvez o caso-teste mais desafiador que disponhamos – daquilo que deve contar, para a segunda alternativa aqui proposta, como o próprio reconhecimento da poesia grega arcaica dos profundos problemas da “poética”, e não menos da “poética das paixões”. Refiro-me à prolongada cena na Feácia, no canto III da *Odisseia*, onde o Demódoco, o bardo cego, canta um trio de cantos para os Feácios e seu hóspede especial, o ainda não-identificado Ulisses. Esta muito discutida sequencia de eventos é uma das elaborações mais intrincadas e, tematicamente, um dos mais sutis episódios passíveis de serem encontrados ao longo da obra de Homero (o que vale dizer, em toda a poesia grega). Ele levanta, desnecessário dizer, múltiplos aspectos de interpretação, mesmo no nível daquilo que venho chamando de “protopoética”.

Existem muitos aspectos nesta passagem com os quais não pretendo lidar aqui, incluindo a natureza do segundo canto de Demódoco, o notório e talvez burlesco episódio do adultério entre Ares e Afrodite e a vingança de Hefesto, o marido enganado de Afrodite, que recaiu sobre ambos. Disponibilizei recentemente uma leitura seletiva sobre este canto intermediário em meu livro *Greek Laughter* (Cambridge, 2008:77-86), onde sustento que este é mais ambíguo e seu tom é mais instável do que muitos críticos o têm considerado². Se isto estiver correto, as implicações da tríade de cantos de Demódoco para a protopoética serão mais complexas do que se supõe. Mas eu não disponho aqui de espaço suficiente para abordar esta questão. Minha principal atenção será focada, então, nas reações de Odisseu ao primeiro e ao terceiro canto, i.e. os dois cantos onde o próprio Odisseu é personagem (no primeiro

² S. Halliwell, *Greek Laughter: a Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 77-86.

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

caso, *Od.* 8.73-82, envolvido em uma amarga discussão com Aquiles que pertence a algum lugar do desenvolvimento da guerra de Tróia, e no outro, 8.499-520, onde desempenha o papel principal na execução do estratagema do Cavalo de Madeira, que finalmente penetra as defesas dos Troianos e desemboca no saque à cidade). Os estudiosos observaram e frequentemente têm tentado esclarecer o manifesto contraste entre a reação de Odisseu e a reação dos Feácios a estes dois cantos. Enquanto os Feácios são descritos como desfrutando de um indisfarçável prazer com estes cantos, e conseqüentemente desejosos por mais (a cada pausa de Demódoco no seu primeiro canto, os nobres o incitam a continuar: *Od.* 8.90-1; cf. 538), Odisseu cobre sua cabeça e chora (8.83-92, 521-31) – de um modo não totalmente desigual, é importante ressaltar, àquele em que Telêmaco cobre seus olhos e chora por seu pai em Esparta no Canto IV (113-6), quando dominado pela primeira e condoída menção de Menelau às excepcionais qualidades e desventuras de Odisseu.

Como resultado das lágrimas de Odisseu no canto VIII, o rei Alcínoo, sentado próximo ao herói e consciente de suas reações aos cantos, instrui Demódoco a parar de cantar (8.97-9). Muitos críticos – seguindo a corrente da ação de Alcínoo – têm interpretado o contraste entre as respostas de Odisseu e dos Feácios como sendo claras e transparentes nas suas implicações. Os Feácios são capazes de desfrutar de um prazer puro com os cantos e por isso querem que o canto prossiga, enquanto Odisseu é impedido deste prazer e o canto lhe parece muito doloroso de ouvir por conta de seu envolvimento pessoal com as histórias narradas. Mas mesmo antes de apontarmos a principal dificuldade decorrente desta leitura direta da cena, pode-se perguntar em termos mais gerais se a natureza da situação torna seguro inferir daí, como os críticos têm sido tentados a fazer, uma espécie de normativa poética para audiências épicas. Poderiam os Feácios, na sua sociedade estranhamente fechada e apartada (a qual não tem nenhuma conexão direta com o mundo ao qual a Guerra de Tróia e suas conseqüências pertencem), representar realmente o modelo de audiência para o canto épico e seu supostamente “puro” prazer? Ou deveriam eles ser considerados como demasiadamente protegidos e distanciados do mundo no qual ocorreram as terríveis convulsões daquela guerra para serem guindados à posição de idealmente privilegiados para apreciar o significado total dos cantos que Demódoco cantava? Ressalvas desta ordem levaram uma minoria de acadêmicos e enxergar neste episódio uma mensagem mais complicada acerca de audiências poéticas: Colin Macleod, por exemplo, vê aí uma indicação tácita que uma audiência ideal da épica deveria, de alguma forma, combinar ou sintetizar as qualificações tanto dos Feácios quanto de Odisseu, sendo tanto “encantados quanto

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

comovidos”; George Walsh o vê como exibindo uma radical dicotomia entre estados alternantes de mente (“fascinação impassível” e envolvimento pessoal) nos quais a poesia e sua “verdade” podem ser experimentadas.

Eu penso ser preferível ser mais cauteloso quanto a extrair inferências firmes desta dimensão de cena. Quando nada, o episódio sugere que a épica não se pauta num relacionamento estático com tipos de audiência determinados, mas pode criar (e/ou descobrir) audiências diferentes em circunstâncias contingentes de apresentação: e mesmo, uma “mesma” audiência pode desenvolver-se e mudar no seu relacionamento com o canto, como eu proponho que acontece com o próprio Odisseu. Parte da dificuldade que encaramos ao tentar estabelecer o sentido completo do contraste entre as audiências no canto VIII da *Odisseia* é que a narrativa homérica nos propicia apenas um lampejo “externo” da experiência dos Feácios: nós os vemos apenas como uma audiência coletivamente fascinada e não temos nenhuma pista do que aqueles cantos poderiam significar para eles. Além do mais, o prazer que demarca a sua reação, como denota o verbo *τέρπεσθαι*, não necessita ser um caso de “pura” fruição, uma experiência simples e não-misturada (como George Walsh sustenta). Diversas passagens de Homero demonstram isto claramente, pela aplicação do mesmo verbo à intensa e certamente não impassível recepção de Telêmaco à narrativa de Menelau de suas experiências troianas e pós-troianas (*Od.* 4.598), à descrição de Eumeu da gratificação com que ele e seu visitante (Odisseu disfarçado) podem encontrar ao ouvir um do outro as recordações dos dolorosos infortúnios que eles viveram (*Od.* 15.399, com uma generalização em 15.400), e (ainda que veladamente) para o desempenho de Aquiles em seu épico “privado” em *Ilíada*, 9.189. Não nos é dada nenhuma pista de quais sentimentos poderiam ser mais próprios a uma audiência de Feácios ouvindo cantos sobre um mundo tão diverso e separado do seu, mas não deveríamos extrair daí a errônea suposição de que sua reação é necessariamente isenta de envolvimento emocional. Mais importante, entretanto, os Feácios servem como um contraste que intensifica a extraordinária reação de Odisseu, e é esta reação que introduz um problema ainda maior de interpretação: sem dúvida, um enigma fundamental.

O núcleo deste enigma pode ser apresentado sob a forma de uma questão, uma questão que tem recebido muito menos atenção na literatura do que se poderia esperar (certamente muito menos atenção do que o contraste entre Odisseu e os Feácios). Como, à luz do que leva a isto (não menos a decisão de Alcínoo de interromper a apresentação de Demódoco em 96-9), podemos entender o motivo pelo qual Odisseu solicitou o terceiro canto? O primeiro

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

canto, partindo da sua discussão com Aquiles antes da guerra (mas expandindo-a, de forma que a combinação dos versos 90-92 com 489-90 sugira uma narrativa de partes da própria guerra), surge como uma espécie de choque para Odisseu. Demódoco foi convocado por Alcínoo para contribuir, com seus dons de procedência divina, para a celebração de uma festa em honra ao visitante. Odisseu (assim como aqueles que ouvem a *Odisseia* pela primeira vez) não está em posição de antecipar o primeiro canto nem de se preparar para como este irá repentinamente lançar um dramático foco de luz na sua própria vida, vinte anos atrás: como resultado, é como se ele tivesse sido apanhado emocionalmente desguarnecido. E ainda, quando a festa foi retomada no dia seguinte (após os jogos atléticos fora do palácio e após o canto de Demódoco sobre o adultério de Ares e Afrodite), Odisseu pede ao bardo feácio para cantar especificamente a história do Cavalo de Madeira. Este momento fecundo apresenta uma audiência da *Odisseia* psicologicamente predisposta à interpretação. Odisseu elogia efusivamente (como o produto de um ensinamento da Musa ou de Apolo, 8.488) a habilidade de Demódoco de cantar eventos de um modo que contenha tanto a beleza formal (κόσμος: retornarei a este ponto mais tarde) quanto a autenticidade (alguns diriam ‘verdade’) comparáveis às de uma testemunha ocular (8.491). Mas dadas as lágrimas e o choro, com a concomitante sensação de embaraço social (a cabeça escondida), que marcaram a resposta ao primeiro canto de Demódoco, por que deveria Odisseu querer ouvir mais uma narrativa sobre si mesmo, uma narrativa que, como se sabe, o induzirá precisamente à mesma eclosão de emoção turbulenta que antes? Uma vez que ele não tem nenhuma necessidade particular de testar a força do bardo feácio, de que se trata tal experiência de um canto que o levará a trair emoções tão fortes na presença de estranhos? É decerto insatisfatória a explicação mecânica e criticamente repetitiva oferecida pelos escólios antigos (sobre 8.43), principalmente a de que as lágrimas de Odisseu seriam necessárias para suscitar em Alcínoo a questão sobre sua identidade (8.577-86). Nem mesmo é totalmente adequado, creio, tratar a solicitação de Odisseu como parte de um processo pelo qual ele reconstrói a confiança na sua própria identidade e fama, depois de todos os sofrimento e perdas decorrentes de suas errâncias: esta leitura, que tem sido especialmente favorecida no meio acadêmico alemão, pode adequar-se a um padrão transicional mais amplo sobre o que acontece com Odisseu na corte dos Feácios, mas não me parece fazer justiça, em particular, à intensidade de sua resposta aos cantos de Demódoco.

O enigma é ainda mais notável por estar inserido no único contexto de todo o poema, eu diria, onde o herói de irredutível autocontrole parece perder o controle sobre suas próprias

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

emoções. Odisseu chora abertamente em diversos outros contextos: nas praias de Ogígia (5.82-4), por exemplo, ou quando encontra aqueles que lhe eram caros no Hades (11.55, 87, 395, 466). Mas em nenhum outro lugar onde ele é dominado pelas lágrimas ele é pressionado a tentar contê-las; é muito diferente a forma com que ele esconde “facilmente” de Eumeu uma lágrima discreta por Argos, seu velho cão, em 17.304-5. O contraste é mais evidente em situações onde Odisseu esconde calculadamente suas próprias emoções a fim de testar os outros, tal como quando, e de forma mais tocante, ele induz Penélope a um choro convulso, enquanto mantém os olhos resolutos “de chifre ou de ferro” (*Od.* 19. 203-12, onde também está implicado, entretanto, de uma forma que captura o modo operativo característico de sua mente, que ele chora *internamente* com pena de sua esposa, 19. 210-12). Na *Ilíada*, canto IX (186-9), Aquiles, o último a esconder suas emoções, encontra, surpreendentemente, gratificação com um canto épico no momento preciso onde encara tumultuosamente a definição de seu status de vida como herói. Como então pode ser que Odisseu, o paradigma extremo do autodomínio, seja sobrepujado por uma angústia incontrolável ao contemplar, também num canto épico, seu próprio passado como guerreiro-líder – e ainda pedir para ouvir mais? Em diversas passagens da *Odisseia* encontramos o pensamento (nos lábios de Eumeu, como ainda agora mencionado: 15.400-1) de que pode haver certo conforto ao se recordar tempos difíceis a partir de um ponto posterior de tranquilidade. Mas no canto VIII da *Odisseia* parece ocorrer o intrigante reverso disto: um imprevisto emergir de dor a partir da recordação de triunfos passados.

Este enigma só pode ser percebido se assumirmos, junto a diversos críticos, que o primeiro canto de Demódoco reduz Odisseu a um estado comparável ao desespero de Penélope no canto I, quando ela (entre)ouve o canto de Fêmio sobre os desastres que se abateram sobre diversos gregos em suas viagens de retorno de Tróia. As diferenças entre as duas cenas são, em verdade, mais gritantes do que as semelhanças que se apresentam à primeira vista. No caso de Penélope, o canto não aborda explicitamente a sua própria situação, ao menos se excluirmos a hipótese, sustentada por alguns, que se deva supor que este conte a “morte” de Odisseu. Mas à medida que ela ouve e interpreta (φρασῑ σύνθετο, 1.328: Penélope é uma intérprete ativa, e não uma receptora passiva, daquilo que ela ouve), o canto de Fêmio a induz a *sentir* que se trata de sua própria vida: ignorando a sobrevivência de Odisseu e a contribuição positiva de Athena, ela não pode dissociar sua própria infelicidade do pensamento sobre as terríveis mortes que a deusa infringiu a alguns dos gregos que retornavam. A reação de Penélope, entretanto, combina autenticidade emocional com

Halliwel, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

(compreensível) erro cognitivo, e é esta mistura que torna a experiência insustentável para ela – daí a decisão de descer ao saguão e insistir, entre lágrimas, para que Fêmio interrompa o canto. Odisseu, ao contrário, conhece de antemão o relacionamento entre o primeiro canto de Demódoco e sua própria vida, de forma que seu doloroso pranto (γοάσκειν, 8.92) deve, diversamente de Penélope, estar alinhado com o seu entendimento do que o canto revela sobre seu próprio passado e situação presente. Aqui, entretanto, a própria *Odisseia* oculta parcialmente a visão de seus próprios ouvintes. Não podemos ter certeza quanto ao que, precisamente, Odisseu lamenta: será a amarga discussão com Aquiles (com sua troca de “palavras ultrajantes”, ἐκπάλτοις ἐπέεσσιν, 8.77)? As mortes de seus antigos companheiros? Toda a dor (πῆμα, 81) da guerra? As consequências particulares da guerra na sua própria separação da casa e família? Mas qualquer que seja o significado que possa ser projetado sobre suas emoções (ou sobre o simbolismo de suas repetidas libações, 8.89: as únicas libações em Homero, suponho, onde não sabemos que tipo de oração as acompanha), Odisseu efetivamente não pede a Demódoco para parar o canto. E não se trata apenas do fato, de sendo Odisseu um hóspede, não estar autorizado a isso e depender de Alcínoo (de quem, na verdade, ele tenta esconder as emoções) para dar a ordem. Um Odisseu que ache o canto insuportável, como Penélope no canto I, dificilmente poderia ser o mesmo Odisseu que cria a oportunidade, mais tarde, naquela noite, de solicitar a Demódoco outro canto acerca dele mesmo – um canto onde ele tem motivos para esperar que possa duplicar ou renovar a sua experiência do primeiro. Se tentarmos negar esta expectativa, como alguns eruditos o fazem, ao supor que a solicitação de Odisseu visa o enaltecimento ou o panegírico, teremos que pagar o preço de produzir uma personagem que é profundamente ignorante a respeito de suas próprias emoções; e isto, ao menos para mim, é um preço muito alto a ser pago. Ficamos, então, com a incômoda e estranha questão: por que Odisseu opta por ouvir o segundo canto?

A dramática psicologia desta opção e suas consequências tanto incitam quanto impedem a interpretação. Nem o narrador nem a personagem propiciam uma explicação transparente. E ainda entre um e outro, sugiro, eles transmitem a constrangedora e, talvez misteriosa, impressão de que Odisseu *quer repetir* a experiência do primeiro canto – quer ser exposto mais uma vez às emoções que o canto suscitou nele mesmo. Este ponto não só emparelha, a seu modo mais agudamente enfocado, a solicitação dos Feácios para que Demódoco continuasse cantando (8.90-1); também torna Odisseu ironicamente emblemático, por mais peculiar que sejam as circunstâncias, do irresistível anseio ou desejo (ἕμερος) que se supõe ser característico que o canto homérico suscite (e em qualquer outro lugar na poesia

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

grega arcaica): o desejo de ouvir mais, de ser mais profundamente arrebatado pelo mundo conjurado pelo canto. O que torna o caso de Odisseu excepcional é, decerto, a imensa carga de memórias pessoais que são abordadas pelos cantos de Demódoco. Mas isto não torna estes cantos um mero gatilho para a memória. Discordo aqui de Grace Ledbetter que sugere que Odisseu (e também Penélope no canto I) não reage ‘à poesia como tal’, mas apenas às ‘recordações associadas’ e não goza de ‘uma experiência genuinamente *poética*’ (itálicos da autora)³. As expressões ‘poesia como tal’ e ‘experiência genuinamente poética’ parecem pressupor um tipo de esteticismo – uma nítida separação entre experiência da poesia e experiência de vida – a qual a própria *Odisseia* é intrínseca e fortemente resistente.

A solicitação de Odisseu a Demódoco é diretamente ligada à sua admiração pelo excepcional comando que o bardo demonstra sobre o canto. Nem pode esta admiração ser reduzida à consciência de que o canto tem o poder de disparar recordações. Ao contrário, a relação entre a resposta de Odisseu ao primeiro canto e o pedido pelo terceiro indica que ele encontra no primeiro e espera no último algo que o seu próprio conhecimento dos acontecimentos em primeira pessoa não pode prover. Esta diferença certamente consiste em algo distinto de uma informação factualmente correta, que muitos eruditos assumiram ser a qualidade destacada no discurso de Odisseu em 8.487-98: tal informação, em si mesma, dificilmente pode constituir o sentido adequado da intensidade emocional da resposta de Odisseu. Embora a solicitação de Odisseu, com o elogio da exatidão semelhante à de uma testemunha ocular do primeiro canto do bardo (8.491), seja freqüentemente aduzida pelos críticos como a primeira evidência de uma concepção homérica da épica como um tipo de história verdadeira, o desenrolar da cena como um todo sugere que o que afeta Odisseu quanto ao poder do canto de Demódoco é algo além de uma escrupulosa precisão. Odisseu pode assegurar-se de forma independente acerca desta precisão. Os Feácios, entretanto, não estando cientes da situação, não podem entender o elogio aberto a Demódoco. O desejo de Odisseu de ouvir mais – bem diferente do desespero insuportável de Penélope no canto I – testemunha silenciosamente para a própria audiência épica que na experiência do canto ele busca um valor que possa complementar e até mesmo transformar suas recordações de primeira pessoa do passado. A inspiração de Demódoco oferece a Odisseu um meio de contemplar a sua própria vida, mas retratada de um ponto exterior a ele mesmo, e “objetivada” na forma especial do canto. Se a experiência ameaça sobrepujá-lo, não é porque

³ G. M. Ledbetter, *Poetics Before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry* (Princeton: Princeton Univ. Press, 2003), pp. 35-7.

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

ele esteja incapacitado de apreciar os cantos em sua plenitude, mas porque ele pode ouvi-los com mais profundidade do que qualquer outro.

Para fundamentar esta leitura da cena, é preciso reconsiderar duas frases em particular do discurso de Odisseu a Demódoco, ambas adverbiais, que têm recebido repetida ênfase por parte dos eruditos. A primeira é *κατὰ κόσμον* (489), que refere ao (parte de) que impressionou Odisseu no primeiro canto de Demódoco; discordando da maioria dos críticos, eu a traduziria como ‘belamente’ ou ‘adequadamente’. A segunda frase é *κατὰ μοῖραν* (496), que refere à qualidade que Odisseu espera para o canto sobre o Cavalo de Madeira. É equivocado pautar uma interpretação da cena, em todo o seu drama psicológico, numa compreensão rígida destas duas frases: nenhuma delas é portadora de um significado simples. Todas as outras quatro ocorrências de *κατὰ κόσμον* na *Odisseia* são qualificadas por uma negação: elas categorizam palavras ou ações como inapropriadas, deslocadas, ou, de algum modo, impróprias, mas não dirigem a atenção da sequência narrativa *per se* (o que a maioria dos críticos entende que a frase desempenha na presente passagem). O uso na *Ilíada* também carrega a inferência de que *kósmos*, quer observado como presente, quer lamentado como ausente, significa uma congruência atrativa de elementos (construída ou determinada pela ação de alguém, e não simplesmente dada), variando sua natureza de acordo com o domínio particular e contexto: as palavras de Tersites, por exemplo, são marcadas pelo narrador como “desordenadas” ou “feias” (*ἄκοσμα*) e “inapropriadas” (*οὐ κατὰ κόσμον*, *Il.* 2. 213-14) porque ferem o decoro, e não porque sejam falsas; e das outras sete ocorrências de (*οὐ*) *κατὰ κόσμον* na *Ilíada*, nenhuma envolve atos discursivos em absoluto, mas (im)propriedade, (des)semelhança ou comportamentos habilidosamente controlados de outros tipos⁴. O elogio de Odisseu a Demódoco, em estreita proximidade com a descrição do Cavalo de Madeira como *ἵππου κόσμον.../δουρατέου*, “a concepção do cavalo de madeira” (8.492-3), é portanto evocativa de algo mais rico e menos nítido do que estritamente sequencial, inventário de evento “ponto por ponto” que Margalit Finkelberg e outros viram como a implicação crucial da passagem.⁵ Isto é particularmente evidente, uma vez que o *kósmos* do próprio canto é colocado por Odisseu em provocante justaposição com o implacável ponto principal:

λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,

⁴ A ideia de um arranjo ativo de materiais transmitida pela terminologia envolvendo *kósmos* fica clara também no uso homérico dos verbos *διακοσμεῖν* (e.g. *Il.* 2.476, *Od.* 22.457), e *κατακοσμεῖν* (*Il.* 4.118, ‘ajustar’ flecha na corda do arco).

⁵ Cf. M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1998), pp. 124-30.

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

ὄσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὄσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας. (8.489-91)

Tu cantas tão adequadamente o destino dos Aqueus,
Seus vários feitos sofrimentos e labutas
Como se de algum modo estivesses tu mesmo presente ou ouvido de outrem.

Uma vez que a sentença vem após a elogiosa sugestão feita por Odisseu de que Demódoco deve ter sido ensinado (i.e. suas habilidades como cantor e não o conteúdo particular do canto) quer pela Musa ou por Apolo (8.488), isto leva a um inevitável paradoxo: um canto de beleza (quase-)divina sobre o mais triste dos eventos humanos⁶. É igualmente importante dizer que a autenticidade semelhante à de uma testemunha ocular do verso 491 não nos autoriza a limitar o critério do elogio de Odisseu à conformidade sequencial aos fatos do evento em tela. A qualidade implícita predicada a um relato testemunhal deve ser considerada como sendo, no mínimo, tanto uma questão de uma vívida e imediata representação de emoção quanto uma questão de exatidão factual. A autenticidade da testemunha ocular não obscurece, em nenhum caso, a sugestão de κατὰ κόσμον como algo não apenas passivamente reproduzido, mas ativamente desenhado e aprimorado pelo próprio domínio de palavras do cantor, incluindo a beleza da apresentação musical. Finalmente, é lícito reiterar que para Demódoco, o endereçado, bem como para o resto dos Feácios, a força de κατὰ κόσμον não pode significar um assentimento de exatidão factual, uma vez que a identidade de Odisseu, e conseqüentemente suas credenciais para fazer tal observação ainda eram desconhecidas para eles.

Dado o direcionamento do pensamento de Odisseu no seu elogio a Demódoco, é razoável ouvir a força de κατὰ κόσμον nesta passagem como conduzindo a κατὰ μοῖραν (496). A última frase é amplamente empregada em Homero para demarcar a aprovação de falas que devem esgotar as necessidades do seu contexto, preferencialmente na forma de um *insight* ou de um conselho, mais do que na forma de declarações narrativas; mesmo quando emparelhadas, como aqui, com o verbo καταλέγειν (relatar), a semântica da frase não é estreitamente demarcada.⁷ Aplicadas ao canto, ambas as frases podem pressupor controle e refinamento da estrutura narrativa, mas não há motivo para assumir ou sugerir nenhum tipo específico de ordenação narrativa. Como de fato acontece, a sinopse do terceiro canto

⁶ Acredito, embora não sendo possível aqui aprofundar mais este ponto, que esta é uma idéia latente em geral na protopoética de Homero e outros lugares da poesia arcaica grega: as Musas, para apresentar o ponto sucintamente, não são sempre inquestionavelmente verdadeiras, mas seus cantos são sempre inquestionavelmente belos. Cf. meu livro (n.2 acima) para mais discussão.

⁷ Não levo em conta, aqui, alguns aspectos técnicos relativos a expressões formulares; estas serão tratadas, novamente, na versão completa do meu argumento, a ser apresentada em meu livro.

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

fornecida pelo narrador homérico indica algo distinto de uma apresentação narrativa em temporalidade linear: ela envolve a descrição de ações simultâneas ou alternantes (a falsa partida da esquadra grega e o confinamento de Odisseu e outros dentro do Cavalo de Madeira, 500-3), analepse (reversão da ordem cronológica, 503-4) e prolepse (antecipação de um evento tardio, 510-13), e ações simultâneas posteriores (no saque à cidade, 516-18).⁸ Assim sendo, *κατὰ κόσμον* e *κατὰ μοῖραν* carregam o sentido de que Odisseu encontra no canto de Demódoco não apenas uma correta recapitulação de eventos em uma sequência particular, mas também um arranjo dos eventos num modo expressivamente condutor: um novo objeto de experiência até mesmo para o próprio Odisseu, que no terceiro canto ouve uma narrativa ultrapassar o campo de qualquer coisa que a sua experiência de testemunho pessoal possa alcançar (decerto detalhes de façanhas de outros guerreiros no interior de Tróia, em 514-16, e talvez, ainda que bastante improvável, detalhes do debate entre os troianos em 505-9). Para a audiência homérica, contudo, mas não para os Feácios, Odisseu demonstra um *reconhecimento emocional* (alguma intuição homérica de um tipo de *kátharsis* poética?) de que os cantos propiciam a ele algo além do que o conteúdo de suas próprias recordações. Eles parecem ter tal efeito, não pela supressão das aflições que ele (agora) associa a estas recordações, mas por torná-las de algum modo mais concentradas (daí a emergência de seu quase incontrolável choro e soluço) e ainda mais significativas (daí seu desejo de ouvir Demódoco ainda mais) dentro do *kósmos* ordenado e transversal da história. Resta-nos inferir que Odisseu não tem a menor necessidade de ouvir uma recordação meramente fidedigna daquilo que ele viveu: ele precisa, ainda que numa intensidade que ameaça sobrepujar a sua já sofrida mente, ouvir a sua vida transfigurada numa beleza quase divina, que ele descobre no canto de Demódoco.

Os paradoxos decorrentes da cena são conduzidos a um clímax penetrante pelo símile que descreve a resposta de Odisseu ao terceiro canto, 8.523-31. O símile compara suas lágrimas às de uma mulher desconsolada, tombada sobre o corpo do marido, guerreiro agonizante, enquanto soldados inimigos a golpeiam pelas costas com suas lanças, prestes a levá-la como escrava. Esta passagem inesquecível recebeu, é compreensível, prolongada atenção dos críticos. Muitos deles a lêem como contendo a insinuação de que Odisseu foi levado por Demódoco a compadecer-se com os derrotados de uma guerra: a mulher do símile, nesta leitura, é entendida como um substituto a Tróia, ou até mesmo para as vítimas da guerra

⁸ Também foram observadas analepse e prolepse como traços da estrutura do primeiro canto de Demódoco, 8.79-82.

Halliwel, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

em geral, e Odisseu, ele mesmo um vencedor, pode agora compreender, além de seu pertencimento originário a uma facção, a universalidade do sofrimento humano. Esta interpretação é, creio eu, tanto tentadora quanto ainda pouco aquém de totalmente convincente. É tentadora porque o próprio símile condensa de forma inquestionável a imagem plangente da tragédia das circunstâncias da derrota na guerra. A vividez do dilacerante desespero da mulher – gritando de agonia e prostrada sobre o corpo do marido que se contorce em seus últimos estertores (526), enquanto os vencedores a golpeiam com lanças e começam a arrastá-la dali – é notável pela especificidade da visualização que, a despeito de sua conotação iliádica, jamais é alcançada em nenhuma passagem da própria *Ilíada*.⁹ O símile da *Odisseia* é, portanto, um lancinante canto de piedade. Mas isto não nos deve induzir a elidir a diferença entre a expressividade da imagem homérica e o que nos é dito a respeito do próprio Odisseu. O símile estabelece inequivocamente que Odisseu chora *como* a mulher que grita, com lágrimas exatamente tão lamentosas ἐλεεινόν...δάκρυον, 532) quanto a sua angústia (ἐλεεινοτάτῳ ἄχεϊ, 531); a impressão é acentuada pelo fato de que o verbo τήκομαι (522), quando empregado separado do choro, em Homero, refere-se apenas a mulheres. O estado de espírito de Odisseu é equiparado ao de uma mulher cativa, o que torna difícil evitar a inferência de que ele sente-se, neste momento, mais como uma vítima do que como um vencedor de uma guerra. Isto ressoa, acima de tudo com a evidência de outras partes do poema, mais forte na sua resposta a Alcínoo no início do canto IX (12-13), mas também numa série de passagens anteriores – aquela em que Odisseu, efetivamente, vê sua vida em retrospecto como uma história de κήδεα, “infortúnios”.¹⁰

Esta dimensão do símile reforça o paradoxo do estado psicológico de Odisseu nesta hora. E o faz não só devido à surpreendente ‘feminização’ do mais obstinado dos heróis gregos, mas também pela demonstração de um poder do canto de arrebatá-lo Odisseu tão compulsivamente (este é o resultado do seu pedido) para uma experiência onde ele sabe que o turbilhão emocional está inevitavelmente associado. Odisseu chora tão dolorosamente quanto a mulher feita viúva pela guerra, e mais: ele *escolhe* o canto que terá este efeito sobre ele. A estrutura de sua mente, num modo que a narrativa evoca, ainda que decifrá-lo se torne um

⁹ A comparação mais ilustrativa é a notável lamentação de Briseida por Pátroclo no canto XIX: prostrada sobre seu corpo (19.284; cf. *Od.* 8.527, em estreita correspondência), ela recorda a visão de seu próprio marido e dos irmãos, mutilados, às portas da cidade, e lembra que, em vez de ser arrastada para a escravidão, como a mulher da Odisséia, foi consolada e tratada com gentileza por Pátroclo – algo que agora ela percebe como tragicamente irônico em vista da própria morte de Pátroclo (19.295-300). A cena inteira, tal como ocorre, é observada por Odisseu: *Il.* 19.310.

¹⁰ Compare especially *Od.* 6.165, 7.147, 152, 242, 297, 8.154; cf. Alcinous’s echo of κήδεα at 11.369, 376. Menelaus had already used the same word of Odysseus’s post-Trojan life at 4.108.

Halliwel, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

esforço de Tântalo, parece pairar além da pura dicotomia de dor e prazer, um ponto onde ele se rearticula parcialmente a si mesmo no início do canto IX, quando ele menciona outra vez a beleza do canto de Demódoco. É legítimo ver ao menos uma conexão oblíqua entre esta estrutura de mente e duas passagens muito discutidas da *Ilíada*: uma, a antevisão de Helena, em 6.357-8, de futuros cantos sobre os terríveis eventos nos quais ela mesma está envolvida (Zeus nos impôs um terrível destino [a Páris e a mim], para que sejamos tema de cantos de futuras gerações: οἴσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόνον, ὡς καὶ ὀπίσσω ἄνθρωποισι πελώμεθ' ἰοίδιμοι ἐσσομένοισι); outra, o canto épico de Aquiles no canto IX (186-9) contra o pano de fundo de sua amarga desavença com o exército grego (e ainda, temporariamente, contra a própria idéia da guerra heróica). Cada um destes três episódios tem, certamente, suas próprias e sutis particularidades. Mas eles conjugam um tipo de figuras aparentadas que têm não apenas a capacidade mas também a necessidade de contemplar os revezes de suas próprias vidas (e também os mundos aos quais eles pertencem) convertidos em canto. Helena, em parte desolada, em parte melancólica, imagina como algo no futuro, o processo pelo qual o sofrimento se tornará matéria para canto; ela o faz num clima de auto-acusação (por duas vezes chama a si própria de cadela, ἐμεῖο κυνός), o que torna sua observação delicadamente equilibrada, eu penso, entre uma insinuação negativa (o canto futuro condenará a ela e a Páris) e um traço de uma, ao menos parcial, consolação proléptica no vislumbre de uma compensação póstuma para o seu sofrimento. Aquiles vai além: ele começa a operar a transformação de sua vida em canto na sua própria mente, embora o quase solipsismo de seu ato (uma vez que ele canta para si próprio: Pátroclo está presente, mas não diretamente engajado) seja espelhado pelo velamento do conteúdo de seu canto para a audiência homérica. Odisseu, finalmente, pensa que a conversão da sua vida em canto já se deu: isto o surpreende e o pega emocionalmente despreparado em meio a estranhos amigáveis (uma audiência profundamente receptiva, ainda que contemplando de um ponto exterior) que ele em breve deixará para sempre. Mas uma vez que exposto ao processo, ele mesmo escolhe, do fundo de sua própria aflição, repeti-lo e entregar-se a ele.

Estas três figuras, então, traem uma percepção interligada de que o canto é um meio necessário para a realização, e em alguma medida uma ajuda a redimir, o fardo de suas histórias – canto onde a “verdade” não é uma matéria auto-suficiente para a preservação de um registro, mas algo mais como a intensificação e clarificação do que estava em jogo, que foi conquistado e perdido, nos atos e sofrimentos daqueles envolvidos. As funções narrativas do canto, em outras palavras, transformam e organizam o particular da experiência vivida em

Halliwell, Stephen
Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto

padrões altamente carregados e renováveis de significado e sentimento: estes propiciam perspectivas revisitadas e transformadoras da alma em seu próprio direito. O cenário de *Odisseia VIII* magnifica e complexifica o núcleo desta transformação ao situar Odisseu na posição ambígua de ser ao mesmo tempo objeto e audiência do canto, colapsando com isso a distinção posterior de críticos como Górgias (na sua Helena) e Platão (em Rep. X) entre a dramatização que a poesia faz da “vida dos outros” e a intimidade de seu impacto nas almas de seus próprios ouvintes.¹¹ Longe de excluir Odisseu do poder autêntico do canto, a narrativa homérica usa-o como extrema demonstração deste poder. Assim, a *Odisseia* enquadra e ao mesmo tempo encena a concepção do valor poético. E ainda o faz, para finalizar, de um modo cuja própria expressividade desafia a tradução para as abstrações de uma poética formalizada.

Tradução de Luiz Otávio Mantovanelli

[Recebido em março de 2009; aceito em março de 2009.]

¹¹Que a poesia é em um nível sobre as vidas dos ‘outros’, mas em outro nível, um evento íntimo dentro da alma do ouvinte é o *aperçu* de Górgias, *Elogio de Helena*, 9, subseqüentemente retomado em Platão, Rep. 10.606b.