

O escudo de Aquiles

The shield of Achilles

Jamesson Buarque de Souza
UFG
jamessonbuarque@gmail.com

Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira
UFG
gponciano.co@gmail.com

RESUMO: Este artigo parte da representação da poesia anterior aos poemas homéricos como tentativa de localizar a origem da poesia lírica. As fontes são fragmentos dos próprios poemas homéricos e alguns registros historiográficos da História da Literatura, que se valem também de dados propiciados pela Arqueologia e pela Antropologia. Neles, esta “poesia original” está vinculada ao ritualístico, ao mágico, ao religioso. Segundo Hauser, haveria profissionais da palavra mágica, cuja origem é o artista-mago pré-histórico. No texto homérico, o divino aedo surge enigmaticamente cercado por dançarinos. Ao longo dos 136 versos da *Iliada* que descrevem o escudo de Aquiles forjado por Hefesto, há trechos nos quais os cantos que embalam as danças não são executados por aedos especialistas, como Fêmio e Demódoco. A dança é também vinculada à poesia no grupo de artes que dispensam *tékhne* apresentado por Platão no *Íon*. Para Vernant, as formas de expressão que, unidas, dão origem à religião grega são o mito (evento fundamental para o estabelecimento da literatura, segundo Lesky), o rito (vinculado à dança) e a representação figurada. Os indícios, por fim, apontam para a existência de outra poesia que não a épica homérica e de concepções do poeta diversas daquela acerca do aedo especialista.

Palavras-chave: Poesia pré-homérica. Historiografia. Homero.

ABSTRACT: The present study starts from the representation of the poetry that precedes the Homeric poems as an attempt to locate the origin of lyric poetry. The sources are fragments of Homeric poems and some historiographical records from History of Literature, which also rely on data provided by Archaeology and Anthropology. Conforming to these sources, this

“original poetry” is linked to the ritual, the magical and the religious spheres. According to Hauser, there would be professionals of magic word, whose origin is the prehistoric magus-artist. In the Homeric text, the divine *aidos* enigmatically emerges surrounded by dancers. In the *Iliad*, Achilles’ shield, forged by Hephaestus, is described over 136 verses in which there are excerpts with dances being conducted by songs not performed by expert *aidos*, such as Phemius and Demodocus. Dance is also connected to poetry in the arts group that dispenses *tékhne* presented by Plato in the *Ion*. As stated in Vernant, the forms of expression that lead to Greek religion unite the myth (key event for the establishment of literature, according to Lesky), the rite (linked to the dance), and the figurative representation. Finally, the evidence points out to the existence of another poetry, other than the Homeric epic, and of conceptions of poet that diverge from that of the expert *aidos*.

Keywords: Pre-Homeric poetry. Historiography. Homer.

Como era a literatura produzida antes da fixação dos textos homéricos, evento de data controversa? Existia algo próximo ao que hoje chamamos de poesia lírica (ou mélica) antes da adoção e adaptação, pelos gregos, da escrita alfabética fenícia? A História (ou a História valendo-se também de métodos e estudos da Antropologia e da Arqueologia – da narração) não se furta da tentativa de responder a estas questões, mas não sem marcar seus limites.

Por que estas indagações que faço não investigam a origem da literatura no oriente ou na África? É que somos, estudiosos da literatura no ocidente, conduzidos por uma hipótese da História da Literatura que é quase um postulado: a literatura nasceu na Grécia. A literatura ocidental nasceu na Grécia, país que também tem sua fração asiática. Lesky (1995) faz a ressalva continental ao vincular um dos dois fenômenos, segundo ele, decisivos para a literatura grega – o nascimento do mito grego (o outro é o aparecimento da escrita) – ao oriente.

Do mesmo modo que o povo grego como tal, também seu mito é resultado da combinação de elementos indo-europeu mediterrânicos. A mera observação de que grande número

de deuses e heróis tem nomes que não são gregos abre-nos uma vasta perspectiva sobre a problemática mencionada. Esta complica-se devido ao facto de termos que contar com uma terceira componente, isto é, com o influxo das antigas culturas orientais. (LESKY, 1995, p. 24).

Lesky destaca a influência dos fenícios sobre os gregos, que passaram a controlar o comércio após a derrocada dos domínios cretense e micênico. É dos fenícios o alfabeto adotado pelos gregos por volta de 900 a.C., segundo Vidal-Naquet (2002, p. 18). De acordo com Charles Higounet (2003, p. 87), que também aponta sua origem fenícia, o alfabeto grego registrou “a mais rica língua da cultura do mundo antigo” e transmitiu “a mensagem de um pensamento incomparável”. Uma avaliação similar surge na introdução de *História da literatura grega*, de Lesky: “Este livro coloca, conscientemente, em primeiro plano, as grandes criações que se tornaram decisivas para a evolução do Ocidente.” (LESKY, 1995, p. 2). A importância atribuída ao legado grego antigo é inegável. Criações fixadas pela escrita, incluindo as tradicionalmente orais, como a poesia homérica e a lírica arcaica.

Imaginemos um quadro inicial de estabilidade: Homero, autor da *Iliada* e da *Odisseia*, produções orais transpostas ao texto escrito. Provavelmente o jovem leitor encontrará uma descrição próxima a essa em diversas orelhas, introduções ou encartes das várias possibilidades de suporte para se ler, assistir ou ouvir a poesia homérica hoje. Homero, o aedo cego porque viu demais, porque a memória é tão poderosa que prescinde da visão, como registra a escultura romana, possivelmente baseada em um original grego do século V a.C., período helenístico, o do ápice da arte grega (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 13). Demódoco, o aedo que canta a Odisseu suas próprias façanhas antes de o rei de Ítaca tomar a vez de narrador,

também é cego; a inspiração da Musa lhe custou a luz dos olhos (*Od.* 8, 61-64). A figura homérica como autor único, cego e inspirado é uma representação modular e constante que vinculam o poeta e seu fazer a um dom ou talento divino.

Mas a estabilidade é aparente: são produções ligadas a um mito resultante do encontro de diferentes culturas, registradas e fixadas na forma escrita com alfabeto originalmente oriental (mais um índice que aponta para a convergência de heranças diversas). “Não é a unidade mas uma pluralidade ricamente diferenciada que determina os primórdios.” (LESKY, 1995, p. 21). Apesar de sete cidades asiáticas disputarem o título de berço de Homero (com vantagem para Quios, dona da “pedra de Homero”, assento talhado numa rocha de onde, supostamente, o mais famoso aedo recitava), a tese do autor único da *Ilíada* e da *Odisseia* é posta em dúvida pela “questão homérica”, como aponta Vidal-Naquet (2002, p. 121-129); a hipótese mais aceita atualmente é a de que Homero tenha sido, mais provavelmente, dois, e não um único poeta. Além disso, este quadro de aparente estabilidade acerca do nascimento da literatura apresentado, não contempla o que veio antes de Homero; “esta poesia de influência tão poderosa [a homérica], não é um começo: antes a conclusão amadurecida dum longo desenvolvimento.” (LESKY, 1995, p. 29-30). Seria possível remontar a este passado, rastrear este desenvolvimento apontado por Lesky, para que a “poesia primordial”²⁸ seja, mesmo que fragmentariamente, descrita?

Remontar a este passado não é entendido aqui como estabelecer a verdade do passado. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no

²⁸ As aspas marcam a incerteza sobre a afirmação acerca da origem da poesia.

momento de um perigo.”²⁹ (BENJAMIN, 1985, p. 224). Este perigo, para Walter Benjamin, é a iminente ameaça de a tradição dos oprimidos ser absorvida e a imagem do passado dominada pelo conformismo dos vitoriosos. O passado é articulado, e não descrito como um objeto físico. São rastreados sinais do que está extinto. A correspondência entre o discurso da História enquanto ciência e “fatos” históricos é uma impossibilidade epistemológica para o filósofo e crítico literário alemão.

O interesse aqui não é refutar as hipóteses históricas, mas de observá-las criticamente, entendendo a historiografia também como discurso que se faz registro escrito assumido como memória do passado (ainda que se valendo de dados antropológicos ou arqueológicos). As hipóteses por ela apresentadas não serão descartadas, mas consideradas como representação de manifestações poéticas que antecede os textos homéricos – entre elas a “poesia primordial”. Homero também será acionado aqui como fonte de representação desta poesia. Seguindo a sugestão de Lesky (1995, p. 30-31), será observado como a poesia homérica registra uma poesia que possivelmente a antecede, ou que, apesar de apresentar uma configuração diversa da epopeia, pode ter convivido pacificamente com ela – o que, em certo nível, contrariaria a tese de Bruno Snell (2012) de estilos ou gêneros diversos como manifestações de fases sucessivas do pensamento e das ideias do homem grego.

São relevantes as passagens no texto homérico em que são feitas referências ao canto poético. Na *Ilíada* (6, 357-8), Helena afirma que Zeus impôs a ela e a Páris um estranho destino para que

²⁹ Ou na tradução de Gagnebin (2006, p. 40): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.”

sua história seja tema aos poetas (*aoidos*) por vir. Em outro trecho (20, 203-5), Eneias diz a Aquiles que ambos são de alta estirpe, bem eles a conhecem, pois é “no epos dos heróis mortais cantada” (HOMERO, 2002b, p. 305). Aquiles, ao ser abordado por Ajax e Odisseu (9, 186-190), que o convidarão para tomar parte na guerra contra Ílion, está à lira e canta façanhas de heróis (*κλέα ἀνδρῶν* – homens gloriosos) a um único ouvinte, Pátroclo (HOMERO, 2002a, p. 338-339).

Na *Odisseia* (17, 380-5), Eumeu, para defender a permissão dada a Odisseu, disfarçado de mendigo, para que entre no palácio do rei de Ítaca, associa o aedo a um grupo de figuras notáveis. Nos termos do porqueiro, o hospedeiro só deixa passar ao interior “pessoas que exerçam atividades úteis à comunidade [...]” (HOMERO, 2011c, p. 149). O aedo é, na passagem, um *δημιουργός* (*dēmiourgos*), termo que designa não apenas um criador, mas “um adivinho, um médico, um construtor ou um cantor que dá alegria com o seu dom divino” (LESKY, 1995, p. 30). Há outras manifestações da elevada estima atribuída ao poeta na *Odisseia*: Agamêmnon (3, 266-8) deixa sua esposa, Clitemnestra, aos cuidados de um *aoidos* para seguir em direção à Troia. Não apenas efusivas palmas são destinadas a Demódoco no palácio de Alcínoo, mas o próprio Odisseu (8, 488-9), maravilhado com o canto do aedo, afirma diretamente a ele: “Cantas / preciso o universo dos cometimentos aqueus [...]” (HOMERO, 2011b, p. 107). Lesky (1995, p. 31) traduz a expressão *κατά κόσμον* no elogio de Odisseu como “por ordem”, o que não se afasta do princípio de realidade atribuído ao canto épico presente na tradução de Donald Schüler e destaca a habilidade do aedo em ordenar o material cantado – ele é um mitificador.

Uma primeira dúvida que surge. O aedo canta de improviso ou por meio de um texto previamente fixado? Na *Odisseia* (1, 336-47), Penélope repreende o aedo Fêmio: pede que ele interrompa o “canto triste” (HOMERO, 2011a, p. 31), que a faz recordar-se de Odisseu, e busque outro tema comum aos aedos. Neste momento Telêmaco intervém e pergunta à mãe por que impedir o cantor de alegrar os presentes, já que ele conhece sua própria arte. “Queres cortar-lhe as asas da imaginação?” (p. 31), questiona o filho à rainha. Telêmaco complementa sua argumentação: é justamente cantando assuntos recentes que o aedo alcança os mais calorosos aplausos. Lesky (1995, p. 31) faz a mesma pergunta com relação a Demódoco; ele improvisa ou canta a partir de um texto fixo? Alcínoo (8, 44-5), ao convocar o aedo para que se apresente no palácio, afirma: “Os impulsos / do seu coração determinarão a rota do canto.” (HOMERO, 2011b, p. 83). Mais adiante (72-75), a Musa o incita a cantar os feitos dos heróis. Para Lesky, é neste ponto que surge o indício de que há um texto fixo que alimenta o canto de Demódoco: “a Musa incitou / o aedo a cantar os feitos dos heróis, narrativa cuja / ressonância vibra no imenso céu, o conflito em que se / confrontam Odisseu e Aquiles” (HOMERO, 2011b, p. 85). O termo que Schüller traduz como “narrativa”, *οἴμηξ*, é para Lesky (1995, p. 31) o “ciclo de canções” cuja fama chega aos céus. O historiador complementa sua argumentação em defesa do texto fixo recorrendo aos estudos sobre o discurso formular em Homero, iniciados por Milman Parry.

Outro trecho que ajuda a levantar dúvidas sobre o universo prático (e, no caso, formativo) do aedo é quando Fêmio (22, 347-8) implora por sua vida ao revoltado Odisseu durante a chacina dos pretendentes. O cantor afirma a seu rei: “Sou autodidata, contudo o dom de cantar foi / plantado em mim por um deus.” (HOMERO,

2011c, p. 285). Seria, para alguns à época, a prática poética meio divina, meio humana, ou seja, não exclusivamente concebida como dom divino, como é a recorrente na poesia homérica?

Ao que parece, as referências homéricas até aqui apresentadas são de representações de textos idênticos ou próximos ao que verificamos na própria poesia homérica – cantos que relatam grandes feitos vividos por personagens de origem elevada. Tais trechos da *Odisseia* são pronunciados em palácios – Fêmio recita no de Odisseu; Demódoco, no de Alcínoo. São representações do canto “épico pré-homérico” (LESKY, 1995, p. 31). Mas há trechos na *Iliada* e na *Odisseia* que parecem apontar para uma poesia diversa da épica homérica: sua configuração, pelo que é descrito, permanece na dúvida. Estaria nela o germe da poesia lírica?

É no escudo de Aquiles, fabricado por Hefesto a pedido de Tétis, mãe do líder dos mirmidões, após a morte de Pátroclo, que surge representado por três oportunidades a prática do canto de forma diversa daquela comumente indicada como a que dá origem à literatura ocidental, a poesia épica. Entre os diversos eventos forjados em relevo no objeto de metal, Hefesto cria duas *pólis*, apresentadas uma na sequência da outra. É na primeira delas que aparece uma das cenas relevantes (*Il.* 8, 490-5): lampadóforos conduzem pela cidade noivas recém-saídas da cerimônia matrimonial enquanto entoam incessantemente hinos himenêicos; junto deles “rapazes dançarinos evoluem ao som / de flautas e de cítaras.” (HOMERO, 2002b, p. 259). O termo que Haroldo de Campos no trecho traduz como “cítaras” é o plural de *φóρμιγγξ* (*phorminx*), instrumento musical dos aedos, normalmente traduzido por “lira”, já que usualmente refere-se à família dos instrumentos de corda da lira, que inclui a cítara. Quem são esses que usam o

phorminx, mas que não recitam o que usualmente é prática e tema de poetas como Fêmio e Demódaco? E qual a relação da dança com o que é cantado pelos lampadóforos? Aqui é representado um canto ritual com função votiva. A celebração do casamento é pública, de exposição dos interesses daqueles que se unem e para que recebam os votos de sucesso e sorte.

A segunda cena (*Il.* 18, 561-72) é também de um ritual. Um menino cantor, e não um aedo especialista, acompanhado pelo som da lira, entoa o hino de Lino, um canto de fertilidade. Ele está cercado por meninos e meninas que dançam ao ritmo do canto. Os jovens caminham juntos a vinhateiros pela única estrada que leva à vinha gravada pelo deus ferreiro no artefato. Esta é a única cena de canto em espaço não urbano no escudo de Aquiles.

A terceira cena (*Il.* 18, 590-606) é dedicada a um “recinto de dança”:

*Nele dançavam moços e gráceis donzelas,
prendendo-se uns aos outros pelas mãos nos pulsos.
Elas vestiam finíssimo linho; eles, túnicas
bem-tecidas, brilhantes como óleo-de-oliva.
Elas coroadas de grinalda; eles de espada
de ouro e talim de prata. E giravam, com os pés
destros, qual roda, quando o oleiro que a maneja,
sentado, prova como corre. Corriam todos,
eles também, em fila, uns para os outros. Muita
gente, à volta, apreciava a dança, enquanto um aedo
divino entoava um canto aos acordes da lira.
Dois acrobatas, com piruetas, iam seguindo
o ritmo, em meio à turba. [...]
(HOMERO, 2002b, p. 265).*

Este fragmento, no qual ressurge o aedo, é comparado por Lesky com o trecho em que Demódoco canta cercado por bailarinos em ação (*Od.* 8, 261-266). “Tratar-se-ia duma representação mímica

do que era cantado? Não sabemos.” (LESKY, 1995, p. 31). A dança, e seu caráter ritualístico, é um ponto que, parece-nos, merece ser perseguido na leitura.

*

No *Íon*, ao comparar as diferentes artes, Platão (1988; 2011) as associa em dois grandes grupos: as que inexoravelmente exigem e as que por ventura não exigem técnica (*tékhne*) plena daqueles que as praticam. Instigantemente, seu raciocínio parte não das obras ou de seus criadores (apesar de ter neles seu fim), mas dos leitores de tais criações – seus críticos, poderíamos afirmar, já que são comentadores do raciocínio dos criadores, e não meros repetidores ou simples conhecedores das palavras ou formas aplicadas: a sentença aqui parte de uma análise que Sócrates, incitado pela presença de Íon de Éfeso, faz da relação que a rapsódia trava com a poesia. A técnica do rapsodo, portanto, ultrapassa a memorização e declamação da obra alheia: inclui a interpretação crítica do texto para seu público.

Rapsodo e, por isso, intérprete da poesia homérica, Íon acaba por confessar a Sócrates, no início do diálogo que travam, ser ele incapaz de discorrer sobre os escritos de outros poetas, como Hesíodo, com a mesma desenvoltura e vivacidade dispensada ao tratar do autor da *Iliada*, mesmo que eles versem sobre os mesmos temas, como, por exemplo, a adivinhação. A questão é clara para Sócrates: a limitação de Íon decorre do fato de o rapsodo não ser detentor de técnica própria à sua prática. Qualquer técnica, supõe o personagem principal dos diálogos platônicos, “leva em

consideração o todo” (PLATÃO, 2011, p. 33). Sócrates não nega a existência da prática do rapsodo, tampouco da técnica poética, que nomina: *ποιητική* (*poietikè*) (p. 32). Porém, na censura a Íon, como é próprio da filosofia platônica, técnica (*tékhnè*) é rapidamente associada à ciência (*epistéme*). “A episteme ou ciência é, então, o nome e o princípio de uma competência, de uma capacidade de realizar certa atividade; uma técnica é, pois, uma ciência relativa à produção ou ao uso de dado objeto.” (BRISSON; PRADEAU, 2010, p. 37). A técnica conduz ao conhecimento de seu objeto. Desprovido deles, Íon não é apto a afirmar o que são as coisas relativas à sua própria atividade e à prática poética.

É por este mesmo motivo que os leitores especialistas em pintura, diferentemente de Íon em relação à poesia, podem falar com a mesma habilidade e animação de diferentes pintores, sejam eles bons ou ruins. Eles conhecem seu objeto e as coisas que lhe dizem respeito. O mesmo acontece aos que se dedicam à matemática, à fisiologia, à flauta: este é o primeiro grupo das artes, as que definitivamente exigem técnica.

O argumento de Íon de que conhece profundamente Homero e que se dedica com exclusividade a ele pelo fato de ser o autor da *Odisseia* superior aos outros, enfadonhos, é insuficiente para convencer Sócrates sobre o domínio técnico que o rapsodo defende como seu. Se fosse possuidor de técnica relativa à poesia e à rapsódia, Íon trataria tão bem de Homero como de Hesíodo ou Arquíloco. Irônico: Íon, o primeiro colocado no concurso de rapsodos de Epidauro, não conhece a técnica de sua arte. A poesia, épica, lírica e dramática, na classificação platônica, está no segundo grupo de atividades artísticas, ao lado da dança e da arte do ator, à qual a rapsódia se aproxima pelo uso de mímica e de figurino. Seus

praticantes não necessariamente precisam de técnica para produzir seus objetos.

A defesa que se segue na formulação do raciocínio platônico já aparece em *Apologia de Sócrates*. Durante seu julgamento, Sócrates afirma ao júri ter ficado impressionado com o material produzido pelos poetas. Acreditando no cuidado de sua elaboração, declara, os questionou sobre o que significam os versos com o intuito de com eles aprender:

Sinto-me envergonhado de dizer-vos a verdade, senhores, porém deve ser dita. Quase todos os presentes, espectadores, poderiam ter explicado os poemas melhor do que aqueles que os haviam composto. Assim também no caso dos poetas não tardei a descobrir que aquilo que compunham não compunham com base em sabedoria, mas devido a algum talento natural e por força de inspiração, como os profetas e os que proferem oráculos, uma vez que estes também dizem coisas admiráveis, sem ter qualquer entendimento do que dizem. Evidenciou-se para mim que os poetas haviam tido uma experiência semelhante. (PLATÃO, 2008, p. 143).

Assim como os profetas e os dançarinos, o poeta age não por técnica, mas por um poder divino, quiçá por um talento natural, que é, na concepção platônica, a manifestação do designo de deus. O poeta não cria estando em seu juízo (PLATÃO, 2011, p. 39) ou em si (PLATÃO, 1988, p. 51). Por isso ele não sabe daquilo que falam seus poemas. De fato, não são seus. O produto alcançado corresponde à concessão divina; “cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira: um, ditirambos; outro, encômios; outro, pantomimas; outro, poemas épicos; outro, iampos; mas, em relação aos outros gêneros, cada um deles é medíocre” (PLATÃO, 2011, p.

39). Platão ignora (ou dissimula conhecer) a ligação que os diferentes gêneros da Grécia antiga tem com os diversos dialetos ou tribos que se encontram na formação do povo grego, como aponta Lesky (1995, p. 20).

A correspondência entre gênero e concessão é, na concepção platônica, mais uma prova da ausência de *tékhne* e *epistéme* no criador do que chamamos literatura: se as tivesse, o poeta comporia e falaria com propriedade sobre todos os gêneros indistintamente. Possuído, é mero intérprete, servo de deus, que por ele manifesta suas belas palavras e composição elaborada. Além disso, em decorrência do talento e da possessão divina, o poeta ainda pensa, inapropriadamente, conhecer de outras coisas, outros domínios para além do seu próprio (como Homero ao falar da guerra sem ter sido militar). O rapsodo, que, diferentemente do aedo (por exemplo, o homem que teria sido Homero), não recita seus próprios poemas, parece ter natureza inferior: como um anel de ferro que toca o metal ligado a um ímã, Íon está tomado pelo mesmo entusiasmo que as Musas oferecem ao poeta que cria o texto que ele declama; é um *poietes* degradado de quarto grau.

A associação e a comparação da poesia com a dança são sugestivas e apontam para os caracteres ritualístico e religioso regularmente associados às duas artes em suas origens. Tal é o argumento que surge no *Íon*:

Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na

harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos.
(PLATÃO, 2011, p. 39).

De acordo com Jean-Pierre Vernant (2006, p. 24), a experiência religiosa dos gregos antigos se faz por três formas de expressão: verbal, gestual e por imagens. O mito e as primeiras amostras do que chamamos de literatura estão no primeiro dos grupos de manifestação. A dança, no segundo. Apesar da linguagem específica e da função autônoma que desempenham, as três formas de expressão associam-se às outras duas, defende Vernant, para fazer da religião grega um conjunto. Em suas três formas de expressão, uma ampla construção simbólica, complexa e coerente, a caracteriza.

A ligação entre literatura e religião gregas parece incontestável para o historiador e antropólogo francês: “Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* religião grega.” (VERNANT, 2006, p. 16). São os poetas que apresentam o universo dos deuses aos humanos, numa poesia cotidiana e pública, que funciona como memória social, conservação e difusão do conhecimento. É uma instituição, não um texto restrito à elite intelectual e social (como parece ser a representação da poesia pré-homérica associada aos personagens Fêmio e Demódoco). É pela poesia que são fixados e difundidos os traços fundamentais que unificam a Grécia para além das particularidades de cada cidade, afirma o pesquisador. Destacam-se nesta tarefa Hesíodo e Homero, “o melhor e mais divino dos poetas [...]” (PLATÃO, 2011, p. 27).

A mesma ideia que vincula os primórdios da literatura grega e o ritual aparece em *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser:

Podemos estar certos de que a poesia dos primeiros gregos, como a de todos os outros povos num estágio primitivo, consistia em fórmulas mágicas, sentenças oraculares, rezas e encantamentos, cânticos de guerra e trabalho. Todos esses tipos tinham algo em comum; podem ser qualificados como a poesia ritual das massas. Jamais ocorreu aos autores de encantamentos e versos oraculares, aos compositores de lamentos fúnebres e cânticos de guerra, criarem qualquer coisa individual; sua poesia era essencialmente anônima e destinada à comunidade como um todo; expressava ideias e sentimentos que eram comuns a todos. (HAUSER, 1998, p. 56).

Este caráter coletivo desta “primeira poesia” a afasta do ideal de gênio autoral ligado à representação da figura homérica, que se tornou cara aos românticos. Estamos, mais uma vez, distante dos palácios que recebem Fêmio e Demódoco e mais próximos, ao que tudo indica, dos lampadóforos e dos jovens vinhateiros gravados no escudo de Aquiles.

Apesar de não começar o seu estudo na Grécia antiga, Hauser não contraria a constante historiográfica que registra o nascimento da literatura na Hélade. Os dois capítulos de seu livro que antecedem o dedicado à Grécia e Roma, “Os tempos pré-históricos” e “Culturas urbanas do Oriente antigo”, não tecem comentários sobre literatura ou suas manifestações primordiais de caráter oral; dedicam-se às artes pictóricas. Porém, para o assunto aqui discutido, há um ponto interessante no que é registrado no primeiro desses capítulos: desde as suas primeiras manifestações, a arte está associada à magia. No paleolítico, a pintura dos caçadores primitivos era a representação mágica de um evento cujo efeito era ali antecipado. “Não era o pensamento que matava, nem a fé que

consumava o milagre, mas o ato concreto, a representação pictórica, a flecha arremessada contra a pintura, o que acarretava a mágica.” (HAUSER, 1998. p. 5). Ao pintar, o caçador possuía a coisa retratada: o desenho de um animal produzia o animal. Sua finalidade era prática, “armadilha com o animal já capturado” (p. 4), aparato de uma magia ordinária, sem ligação com qualquer manifestação de algo que se aproxime da religião.

No neolítico, a agricultura e a produção de matéria para subsistência permitiram àquele antigo perito na arte da caça e do desenho mágico que se especializasse ainda mais. Tornou-se membro de uma classe profissional, afirma Hauser. A hipótese, sustentada pela localização de desenhos corrigidos em escavações, é a de que existiu algo próximo a escolas que ensinavam tal atividade. “O artista-mago, portanto, parece ter sido o primeiro representante da especialização e da divisão do trabalho. De qualquer modo sobressai da massa indiferenciada, a par do feiticeiro propriamente dito e do curandeiro, como o primeiro ‘profissional’.” (HAUSER, 1998, p. 19). É também no neolítico, afirma o historiador, que ocorre a separação entre a arte sagrada e a profana. Enquanto a segunda cuidava apenas dos interesses decorativos e era aberta às mulheres, a primeira, composta por tarefas de arte sepulcral, escultura de ídolos e danças ritualísticas, era atividade exclusiva dos homens e permanecia na mão dos especialistas sacerdotes.

Como afirma Lesky, se a literatura grega, como a compreendemos, nasce com os textos homéricos, por certo há, “por trás da luz radiosa destes poemas, aproximadamente um milênio de história de contornos indefinidos” (LESKY, 1995, p. 19). A historiografia, ao registrar a origem da literatura ocidental, trabalha,

portanto, com certo nível de inexatidão ou incerteza. Este é um dos motivos que faz com que Otto Maria Carpeaux afirme em seu *História da literatura ocidental* que, em seu referido estudo, “a história da literatura greco-romana só pode figurar a título de introdução” (CARPEAUX, 2012, p. 36). A primeira parte de seu texto, dedicado à Grécia e Roma, recebe o título de “A herança”, e vai até a ascensão do cristianismo. O verdadeiro começo, afirma o pesquisador, é a reverberação desta literatura antiga na produção à época da fundação da Europa. Carpeaux destaca o caráter fragmentário do conhecimento que temos da literatura da Antiguidade: a abordamos deslocando-a historicamente, nos dedicando a alguns de seus nomes proeminentes entre a pequena parcela que se conservou; concentramo-nos em autores e obras influentes na produção literária moderna.

Assim como há inexatidão ou incerteza em se tratar das origens da literatura ocidental a partir dos textos homéricos, há em inferir que a lírica é posterior à épica, considerando-se que se forma a partir e, conseqüentemente, depois de Homero. A prática de uma poesia menos voltada para a exterioridade (os deuses, a natureza, os costumes, o inexorável da existência) e mais voltada para a interioridade (cisão entre mito e pensamento, frustração e outros sentimentos) é flagrante em passagens de cenas da obra homérica. Se uma abordagem considera que a lírica grega do cânon alexandrino (Alceu, Safo, Anacreonte, Alcman, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquírides e Píndaro) é descendente de Homero – à parte a que ignora Arquíloco tanto como descendente quanto como formador –, outra abordagem igualmente relevante considera que a lírica é tão antiga quanto a épica, uma vez que é apresentada nos textos homéricos. Embora isso, em passagens de cenas homéricas

que indicam uma prática similar à da poesia lírica não se flagra uma subjetividade. Contudo, não há no antigo cânon grego lírico poetas de uma espiritualidade propriamente individual, de uma revolução relativa à vida exterior nem de busca pela fuga. De todo modo, a única inferência possível a respeito é a existência de uma poesia diferente da épica e concomitante a esta. Se não se pode dizer que à época histórica da guerra de Troia e da viagem de Odisseu não existia uma poesia propriamente distinta da épica, também não se pode dizer que não existia, pois Homero não foi um ficcionista – tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* têm estímulos de mundo que se estendem desde os tempos pretéritos a Homero ao próprio tempo deste aedo.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRISSON, L.; PRADEAU, J-F. **Vocabulário de Platão**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2012. v. i.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HIGOUNET, C. **História concisa da escrita**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.

HOMERO. **Íliada**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002a. v. i.

_____. **Íliada**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002b. v. ii.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011a. v. i.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011b. v. ii.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011c. v. iii.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1995.

PLATÃO. **Íon**. Tradução Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

_____. **Diálogos III**: Fedro, Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton, Fédon. Tradução Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2008.

_____. **Íon**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SNELL, B. O despontar da individualidade na lírica grega arcaica. In: _____. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 55-79.

VERNANT, J-P. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

VIDAL-NAQUET, P. **O mundo de Homero**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.