O PROÊMIO DA ILÍADA

Donaldo Schüler

Canta, ó Deusa, a fúria devastadora do Pelida Aquiles, a qual trouxe muitas aflições aos aqueus, enviou ao reino dos mortos almas ilustres de muitos heróis e fez dos seus corpos pasto de cães e de toda sorte de aves. Mas cumpria-se a vontade de Zeus. Começa no momento em que o Atrida, chefe supremo dos exércitos, e o divino Aquiles, por causa de uma desavença, se separaram. (I 1-7).

I

Comparemos os primeiros versos de três proêmios que nos vieram da antiguidade grega.

A fúria, canta, ó Deusa, do Pelida Aquiles devastador... (*Ilíada*)¹.

O herói canta-me, ó Deusa, versátil, que muito viajou... (*Odisséia*).

Tlion, canto, e a Dardânia rica em cavalos, em torno da qual muito sofreram os Dânaos, servos de Ares (*Pequena Ilíada*)².

Nos três poemas, a primeira palavra encerra o assunto principal de cada um deles. A *Ilíada* é o poema da fúria. A *Odisséia* é o poema de Ulisses (o herói). A *Pequena Ilíada* é o poema de Tlion.

Esta semelhança revela a existência de uma tradição épica na qual se formaram convenções que se impuseram aos

1 - Conservamos a sintaxe de colocação grega, em virtude das considerações estilísticas que pretendemos fazer.

2 - Da *Pequena Ilíada*, restam um resumo do conteúdo e alguns fragmentos, entre os quais, os primeiros dois versos do proêmio.

poetas. A obediência à convenção não lhes diminuiu a força criadora, estabeleceu os limites dentro dos quais operavam criadoramente.

Não é nossa intenção fixar a seqüência cronológica dos três poemas aludidos. Não nos pronunciaremos, neste trabalho, sobre a prioridade ou não da **Pequena Ilíada**. A comparação, no entanto, revela que a **Ilíada** e a **Odisséia** fizeram um progresso na arte narrativa que não encontramos na **Pequena Ilíada**. A **Odisséia** restringe o conteúdo do poema às aventuras de um único herói, mas não todas, somente aquelas que o herói realizou depois da destruição de Tróia. A **Ilíada** se propõe a cantar um incidente na vida de Aquiles, a fúria e suas conseqüências. A ação em um e outro desses poemas situa-se em limites temporais mais ou menos determinados e se concentra em personagens precisas. Está criada a unidade de tempo e de ação, muito antes de os teóricos refletirem sobre a estrutura da obra literária.

A unidade de tempo e de ação mostra que o poeta que compôs a **Ilíada** e a **Odisséia** sabia não ser cronista³. Mais do que a exatidão histórica, como preservada na tradição, importava-lhe a arquitetura poética do poema. Tinha-se chegado à noção da obra de arte como realidade autônoma não sujeita às exigências da realidade exterior. A análise detida dos poemas confirma exaustivamente esta hipótese inicial. Muitas personagens da **Ilíada** e da **Odisséia** são tomadas por Homero dos contextos mais diversos; alguns deles são fartamente conhecidos na tradição épica. Homero, no entanto, ao incorporá-las no poema, dá-lhes personalidade própria conforme os propósitos que no poema tem em mente. A **Pequena Ilíada**, porém, fica aquém desses padrões estéticos. O conteúdo desse poema não é um herói central como na **Ilíada**, ou um sentimento dominante nele em certa oportunidade, a **Pequena Ilíada** canta toda a Ilion e a guerra que se travou em torno

3 - Não pretendemos entrar em detalhes da questão homérica. Seja qual for a origem dos poemas, admitimos uma redação final responsável pela unidade. Trabalhamos com este pressuposto. Se a **Ilíada** e a **Odisséia** são obras do mesmo poeta, não nos preocupa aqui.

de seus muros. O poeta promete um poema – crônica em que a ação detalha os feitos de muitos heróis num tempo igual ao do cerco. Aqui ação e tempo poéticos estão mais próximos da realidade exterior do que nas epopéias atribuídas a Homero. A superioridade neste particular dos poemas homéricos já foi observada pela argúcia crítica de Aristóteles. A conservação da **Ilíada** e da **Odisséia** e o desaparecimento dos outros poemas épicos atesta eloquentemente a alta cultura artística dos ouvintes e leitores gregos. O fato é tanto mais impressionante, considerando que hoje a opinião do crítico especializado e a do leitor comum raras vezes coincidem.

O fato de a **Odisséia** se propor a cantar um único herói ao passo que o objetivo da **Ilíada** é cantar os efeitos da fúria de um herói não é de pouca importância, mas tem sérias conseqüências estruturais.

Uma linhagem robusta de homerólogos argumenta pela não unidade da **Ilíada** por estar fora de ação, na maior parte do poema, Aquiles, a personagem principal. Supõem a existência de um poema da fúria primitivo não muito maior do que o conjunto dos cantos em que Aquiles, efetivamente, luta. A este núcleo central ter-se-iam acrescentado outros poemas do ciclo troiano formando a nossa **Ilíada**.

O argumento teria maior peso, se o autor da **Ilíada** se propusesse em cantar Aquiles. Mas não o faz. O objeto de seu canto é a fúria de Aquiles, não o próprio Aquiles. Ora, a fúria de Aquiles está presente mesmo durante a ausência de Aquiles. A fúria de Aquiles move Zeus. Em virtude da fúria de Aquiles, o pai de deuses e homens castiga os gregos. Sente-se a intensidade da fúria de Aquiles na morte de seus companheiros, sem que ele se comova; sente-se a fúria de Aquiles nos pedidos de socorro a que ele não atende. A ausência do herói não compromete a unidade do poema da fúria. E, com a eliminação de Aquiles, o poeta ganha o espaço de que necessita para destacar outros heróis. Aquiles é demasiadamente grande. O seu brilho empalidece todos os que se aproximam dele. Pátroclo, amigo íntimo de Aquiles, só se projetou ao afastar-se de Aquiles. Pouco se saberia de Diomedes, dos

dois Ajax, de Menelau, se Aquiles tivesse permanecido no campo de batalha. O enfocamento de outros caracteres só é possível na ausência de Aquiles. Tudo isto se esboçava na mente do poeta ao pôr-se a elaborar o seu grande poema.

O poeta que se impôs a tarefa de cantar **Ulisses**, e não um de seus sentimentos, não podia repetir a estrutura da **Ilíada**. De quem promete cantar o herói, o ouvinte e o leitor exigem que o herói esteja presente, pelo menos, na maior parte do poema. E a **Odisséia** corresponde à expectativa. Ulisses, uma vez que entra em ação, não abandona mais a cena. Em todos os cantos, a ação se movimenta em torno dêle. Por isto mesmo, não surgem outros heróis ao lado dêle. Ele é o herói único na aventureira e longa viagem de retorno ao lar. Pouco se sabe da personalidade de seus companheiros. A presença de Ulisses não permitiu que se destacassem. Telêmaco e Penélope revelam quem são, longe de Ulisses.

Como evitar a monotonia num poema de herói único? Fazendo-o viajar. A mudança constante de cenário, o desfilar contínuo de figuras com que o herói se defronta e que lhe embaraça a realização de sua tarefa criam a variedade que o poema longo requer.

Temos, pois, dois poemas estruturalmente diversos. E a particularidade de cada um dêles é exigida pelos dois sub-tantivos que os introduzem: fúria – herói. O poema que resulta da fúria é necessariamente diferente do poema que resulta do herói.

No capítulo das convenções, deve-se mencionar ainda a invocação das musas que se faz tanto na **Ilíada** como na **Odisséia**. A convenção nasce da colocação do poeta diante da substância poética. Ao invocar as musas, o poeta reconhece sua dívida à tradição. O assunto do seu canto é-lhe transmitido. O poeta épico está voltado para fora, desvia a atenção de si o quanto pode. O centro de interesse não é o sujeito constante (como na poesia lírica) é o objeto cantado. A beleza do poema não é mérito do poeta e sim das musas inspiradoras. Como tornar plausível a veracidade de um canto de que o poeta não é testemunha ocular? Ao contrário do que

se dá na idade da razão; na cultura mítica, os ouvidos são testemunhas mais verdadeiras do que os olhos. O mito se sustenta na veracidade da palavra. A palavra inspiradora das musas, da tradição, do passado, é mais verdadeira do que uma possível observação do poeta. O poeta não é mais que instrumento da verdade que lhe é exterior e eterna. A ausência do poeta é tamanha, que muitos duvidam, ainda hoje, de que os poemas homéricos sejam obra de Homero, um poeta individual.

Já que o poema é o canto das musas, o poeta não se esforça por criar um estilo próprio, torneios lingüísticos seus, palavras suas. Fazê-lo seria contaminar a mensagem de subjetivismos indevidos, válidos na poesia lírica em que o poeta canta o que se passa dentro de si mesmo, mas não na epopéia. As musas falam na linguagem de sempre. Repetem os mesmos clichês, as mesmas comparações. Preservam as mesmas formas arcaicas. A língua que os ouvintes ouvem não é a que falam. Aceitam-se justamente por isso, por ser a língua do passado, dos antepassados, das musas, da verdade.

Sintaticamente o objeto (fúria, herói) precede o sujeito. A atenção, tanto a do poeta como a do ouvinte, está prêsa no objeto. O objeto mantém o subjecto oculto. Vive-se num período em que o homem ainda não tomou inteira consciência de si mesmo. Entusiasma-se pelo grande espetáculo do mundo. Fascinam-no as obras dos deuses e dos heróis. Sente prazer em nomear o mundo rico que se desdobra diante de seus olhos. E não se apercebe de si. Não lhe ocorrem suas dúvidas, dores, conflitos pessoais. Não olha para dentro de si mesmo. O mundo o absorve inteiro. Na cultura em que o homem só tem olhos e ouvidos para o mundo e para o outro nasce a epopéia com as estupendas façanhas dos heróis.

O proêmio apresenta as duas personagens que desencaixam a ação do poema da fúria: Aquiles e Agamênon. Aquiles é caracterizado com dois epítetos: Pelida (1º verso) e divino (7º verso). Agamênon é introduzido não com este seu nome, mas apenas através de dois epítetos: Atrida e "chefe supremo dos exércitos" (7º verso).

Estes epítetos não revelam nada sobre o caráter das personagens, nem sobre a sua atuação no poema. Divino, é um objetivo que pode ser atribuído a qualquer um dos heróis, não informa nada de particular sobre Aquiles. Os epítetos Pelida e Atrida situam genealógicamente. Mas o poeta não indica a filiação para vincular a sorte da personagem ao destino da família. Os crimes de Atreu não são punidos em nenhum dos Atridas do poema. Agamênon e Menelau. O destino não pune nêles, durante a ação do poema, culpa herdada de seus antepassados. Muitos epítetos homéricos não passam de fórmulas estereotipadas. O poeta recorre a elas, muitas vezes, para satisfazer necessidades métricas. Nem assim constituem bagagem incômoda, trabalhosamente carregada ao longo do poema. Tanto a linguagem estereotipada como a métrica prendem o poeta ao mundo exterior em que ele com absoluta preferência se movimenta. O poeta épico não cria seu instrumento lingüístico, ele o recebe pronto e os epítetos tradicionais dão conta disso. Os epítetos estereotipados não permitem o comentário do poeta sobre a ação, elidem o sujeito cantante. Apresentam um mundo constante, fixo, não conturbado pelas emoções e simpatias do poeta. Os epítetos do próêmio não revelam nada a respeito da atuação peculiar das personagens neste poema.

É verdade que nem sempre é assim. Há momentos em que o epíteto rompe as fórmulas tradicionais e se insere significativamente num determinado contexto, revelando ângulos da personagem apresentados em dada ocasião. Mas este uso do epíteto não é freqüente. Em geral o epíteto abriga o que é fixo, qualidades de sempre. Os epítetos são produtos de uma idade em que o homem ainda não despertou para as transformações. Ainda não há história. O mundo épico é um mundo eterno.

O poeta não precisa apresentar detalhadamente a maioria das personagens, porque elas são conhecidas de seus ouvintes e leitores. Ele as buscou nas sagas conhecidas por todos, desde criança. Os estudos comparativos, no entanto, revelam que não há coincidência caractereológica das personagens

gens homéricas com as homônimas do ciclo épico. Homero aproveitou-lhes o nome, as linhas centrais de sua atuação. Mas o caráter da personagem é criação dele. Reelabora a personagem, infunde-lhe vida nova. Cria um fascínio que faz esquecer tôdas as emprêsas congêneres de seu tempo.

Aludir a um contexto conhecido dá-lhe a vantagem de não forçar o ouvinte a abandonar a sua atmosfera cultural. O ouvinte é levado a personagens, lugares, situações que lhe são familiares e neste mundo familiar ressoa o nunca antes ouvido e encanta.

As alusões são também freqüentes nos poemas de Dante, Camões e Pound, mas aludem a mundos distantes que um grupo reduzido conquista com demorado esforço. Por isso não se tornam populares como foi Homero.

II

O 5º verso do próêmio menciona o cumprimento da vontade de Zeus. E com ela é introduzido um novo motivo que, como a fúria, perpassa o poema. Os dois motivos entrecruzam-se constantemente e conduzem a ação ao mesmo destino.

Note-se que não é a vontade de Zeus que determina como primeira a ação da *Iliada*. A fúria de Aquiles não foi provocada por uma divindade adversa, nem por interferência do destino. A fúria de Aquiles surgiu de circunstâncias inteiramente humanas e fortuitas: houve desinteligência entre ele e Agamênon. Aquiles se ofendeu e se retirou. A vontade de Zeus intervém no poema secundariamente. Foi acionada pela fúria de Aquiles. Tétis, comovendo-se com as súplicas de Aquiles, seu filho, dirigiu-se a Zeus e lhe pediu que se interessasse pela reabilitação de Aquiles, lembrado dos favores que devia a ela. Zeus, contra suas inclinações (gosta de viver em paz, não tem interesse em provocar desnecessariamente conflitos domésticos), atende ao pedido de Tétis. Promete vingar Aquiles, punindo os gregos que o ofenderam. A fúria de Aquiles é o motivo principal, a vontade de Zeus

é o motivo secundário. O poeta, com razão, se refere em primeiro lugar à fúria de Aquiles; secundariamente e de passagem menciona a vontade de Zeus. Poder-se-ia conceber a *Ilíada* sem a vontade de Zeus; mas é impossível concebê-la sem a fúria de Aquiles.

O próêmio informa, neste detalhe, um aspecto importante da *Ilíada*. Os heróis homéricos não são joguetes passivos entregues aos caprichos dos deuses. O destino não determina a ação dos homens em todos os seus detalhes. Deixa-lhes um espaço em que podem escolher livre e responsavelmente. E é neste espaço que se torna possível a ação heróica. O herói é ativo e responsável por definição. Herói passivo não seria herói. Passivo é o herói romântico impotente ante as paixões que o determinam internamente e dos infortúnios que o oprimem de fora. Por isso mesmo, não é herói o herói romântico. O herói épico, ao contrário, escolhe até mesmo o inevitável. Aquiles escolhe morrer mōço, entrando voluntariamente na luta para matar Heitor, o matador de seu amigo, Pátroclo. Abandonado da ajuda dos homens e do socorro dos deuses, Heitor enfrenta Aquiles, seu adversário, embora seja nenhuma a esperança de vitória. E na escolha livre o herói se eleva em tôda a sua grandeza épica.

Houve estudiosos da *Ilíada* que não compreenderam por que a vontade de Zeus age tão lentamente no poema. Entrar em todos os detalhes da questão fugiria aos limites dêste trabalho. Considere-se apenas isto. A vontade de Zeus não é absoluta. Ao lado dêle há outras vontades. Zeus é potente, mas não é onipotente. Zeus é sábio, mas não é onisciente. Para manter a paz sempre ameaçada por divindades rivais, evita conflitos desnecessários. Assim concebeu Homero o deus supremo. Se tivesse feito dêle um soberano absoluto e tirânico, seria mais fácil a Zeus impor imediatamente a sua vontade. Sendo, porém, Zeus assim como Homero o criou, a execução da sua vontade é lenta. O filho de Cronos procura evitar demonstração de partidarismo aberto, em protegendo os troianos. Prefere agir arditamente, prefere atingir os seus interesses explorando a hostilidade dos deuses. Uma direção

suprema fraca, como a de Zeus, torna possível ao poeta revelar uma realidade divina e humana variada. Porque a vontade de Zeus se cumpre lentamente, surgem diversos deuses diversamente caracterizados e luzem as ações de muitos heróis. E o poema se espraia por muitos domínios, o mundo épico faz-se vasto.

Nota-se como os vários recursos empregados pelo poeta conduzem coerentemente aos mesmos resultados e se revela uma capacidade criadora superior.

Um poema que se estrutura em tórno de dois motivos, como é o caso da *Ilíada*, corre o risco de comprometer a unidade. Homero evita o perigo subordinando um motivo ao outro. Assim, a vontade de Zeus, subordinada à fúria de Aquiles, ao realizar-se, possibilita à fúria tornar-se devastadora como foi dito no próêmio.

III

O terceiro verso do próêmio diz que a fúria de Aquiles enviou inúmeras almas de heróis ao hades (o reino dos mortos). Aqui temos que responder a duas questões: o que são as almas (psykhai) e o que é o hades? Os poemas homéricos não entendem por alma o que por êste nome se entende na tradição platônica e cristã. Para Homero, alma (Psykhē) não é a parte mais importante do homem, nem está destinada a uma série de migrações até a purificação total, nem lhe está reservado no além um futuro de bem-aventurança ou sofrimentos. A alma, enquanto está vivo o homem, parece não desempenhar função alguma. Quando o homem morre, a alma se desprende do corpo. Vaga errante e sem descanso, enquanto não fôr sepultado o corpo. Mas, uma vez sepultado, a alma vai ao *hades*, o reino dos mortos. Todos os homens vão indistintamente ao mesmo lugar. A *Odisséia* apresenta, na verdade, dois grandes sofrendores, Sísifo e Tântalo, condenados a sofrimentos eternos. Mas esta situação é peculiar, não se aplica a outras almas.

Ao que se lê no XI canto da *Odisséia*, as almas não podem comunicar-se com os vivos, antes de beberem o sangue de um animal sacrificado. Beber sangue significa entrar em contato com a matéria e a vida. As almas do hades anelam por esse alimento. Ulisses, no hades, defende o sangue da vítima por ele sacrificada, com a espada, contra almas com quem não deseja conversar. As almas são sombras de materialidade tenuíssima, e graças a ela as almas ainda existem, embora precariamente.

Como se vê, o que importa para Homero é a matéria e a vida na matéria, a existência além túmulo não merece o nome de vida. O poeta está longe de considerar bem-aventurada essa precária existência. Essa idéia não surpreende, se a relacionarmos com o que ensinam os filósofos jônicos. Os pensadores da Jônia não distinguem entre um princípio material e outro espiritual. Consideram a natureza (*physis*) um todo, este todo é material e vivo. Não lhes ocorre a idéia da existência da vida sem matéria. O material é vivo, é divino, é eterno. Nenhum destes atributos subsiste por si só, são todos aspectos da *physis*, a totalidade de tudo quanto é.

A vida para Homero é um aspecto da matéria, que se realiza plenamente apenas neste mundo visível, múltiplo e belo. Este mundo é o mundo da luz. Os heróis entram no campo de batalha banhados de luz, combatem à luz do dia. Os heróis homéricos pertencem tanto ao reino da luz, que brilham mesmo quando são esporadicamente apresentados em missões noturnas.

Luminosos são os deuses. O amparo dos deuses significa vida e luz. No momento em que os deuses abandonam o homem está iminente a morte, a escuridão, a ausência de vida.

O homem tem horror às trevas e à morte. Cumpre o seu destino aqui, recebe aqui recompensa pelos seus trabalhos. É punido aqui pelas faltas cometidas. A morte é a negação da vida, é a escuridão que contradiz a luz. Busca realizar aqui feitos que se perpetuem na memória das futuras gerações, e esta é a sua mais autêntica sobrevivência. Ao homem privado da vida, arrebatado da luz, não resta consólio algum.

Aquiles no hades diz que preferiria viver sob as ordens de um modesto lavrador em trabalhos no campo a dominar entre os mortos.

A crueldade da fúria de Aquiles se mostra no grande número de almas por ela enviadas ao hades, privando os heróis da luz e da vida onde unicamente se pode ser feliz. O que deles resta e é a parte mais importante (autous) é presa de cães e de aves. O grande número de mortos impossibilita serem devidamente guardados todos em sepultura. A crueza de Aquiles condena a vagarem sem abrigo almas de insepultos, depois de suportarem os pesados trabalhos da guerra.

IV

A originalidade de Homero consistiria em ter ele estruturado uma série de episódios do ciclo lendário das guerras troianas em torno da fúria de Aquiles sendo esta um achado incontestável dele. Assim pensa a maior parte dos homerólogos. Recentemente, no entanto, Howald propôs outra hipótese⁴. Acredita Howald que a história de Meleagro inserida como paradigma de comportamento ético no canto IX é anterior à *Ilíada*. Homero teria aprendido dela o motivo da fúria e o teria aproveitado na elaboração do seu próprio poema.

Não há quem ainda negue ter Homero recorrido a fontes. Mas as investigações feitas não conseguiram determinar com precisão quais eram as fontes de que dispunha Homero. O mesmo material é considerado anterior a Homero por uns; posterior a Homero, por outros.

A tese de Howald sobre o motivo da fúria repousa sobre duas hipóteses.

a) A história de Meleagro já existia antes da *Ilíada*.

b) O motivo da fúria já estava estruturado na história de Meleagro antes do surgimento da *Ilíada*.

4 - Ernst Howald, *Der Dichter der Ilias* (Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag) c. 1946.

A história de Meleagro como narrada por Fénix no IX canto é resumidamente esta:

Os curetes, habitantes de Pleuron, estão em guerra com os etólios, habitantes de Calidon. É grande a dificuldade em que se encontram os etólios. Os inimigos que cercam Calidon são superiores a eles.

Origem da guerra foi a caça calidônica. Euneu, rei de Calidon, tinha ofendido Ártemis. A deusa manda, como castigo, um javali aos campos dos etólios. A fera devasta-lhes as plantações. Euneu organiza uma caçada à fera de que participam heróis de toda parte. Cabe a Meleagro, filho de Euneu, a felicidade de matar a fera. Ártemis ainda não se dá por satisfeita, suscita um combate pela posse da presa entre etólios e curetes, ao que se pensa por não reconhecerem estes últimos o mérito de Meleagro, recusando-lhe a recompensa devida. Enquanto Meleagro combate, os etólios levam vantagem. Os curetes não ousam sair dos muros de sua cidade. Acontece que num combate Meleagro mata um irmão (ou irmãos) de sua mãe Altéia. Os irmãos de Altéia estavam entre os inimigos, visto que ela procedia de uma família curete. Desgostosa com a ação do filho, Altéia o amaldiçoa. Meleagro, enfurecido por causa da maldição, abandona a luta e vai para junto de sua esposa Cleópatra em sua própria cidade. Sem Meleagro os etólios são inferiores aos seus adversários. Os curetes atacam e põem os muros de Calidon em perigo. Os etólios vão à casa de Meleagro suplicar-lhe que esqueça a ofensa, se compadeça deles e os salve da destruição. Meleagro não lhes dá ouvidos, embora lhe tenham oferecido vultosa recompensa. Os curetes invadem a cidade e atacam também a casa de Meleagro. Então é Cleópatra, a própria esposa, quem lhe roga livrar a cidade dos inimigos. Ele o faz. Agora, no entanto, não recebe nada pelos serviços prestados ao seu povo.

As semelhanças entre esta história e o que o autor da *Iliada* narra de Aquiles são palmares. Voltemos às hipóteses de Howald. A história de Meleagro já existia antes da *Iliada*? A possibilidade efetivamente existe, mas não é necessário

aceitá-la inquestionavelmente. Não se esqueça a facilidade com que personagens gregas inventam histórias. Ulisses, depois de sua chegada a Ítaca, conta a pessoas diferentes, em curto espaço de tempo, versões totalmente diversas e coerentes de sua vinda à Ilha para ocultar sua verdadeira identidade. Inventava essas versões, num abrir e fechar de olhos sem que lhe custe esforço algum. Por que Fénix não poderia ter feito o mesmo? Por que não poderia ter inventado uma história muito semelhante a de Aquiles, na qual mostrasse o que poderia acontecer a Aquiles se não atendessem às súplicas dos gregos?

Mas admitamos que existia uma história de Meleagro, antes de ter surgido a *Iliada*. Quem garante que ela era igual até no motivo central, à fúria, à narrada por Fénix? Fénix poderia ter aproveitado uma história já existente e a poderia ter amoldado à situação presente, poderia até ter introduzido o motivo da fúria dentro dos seus objetivos. Não foi isto o que fizeram os tragedistas? O número dos argumentos das tragédias é pequeno. E os tragedistas têm o talento de utilizá-los sempre para novos fins, renovando-lhes completamente o sentido.

A hipótese de Howald precisaria ser confirmada pelo achado da história autêntica de Meleagro anterior à *Iliada*, não retrabalhada por Homero. Por ora, nada obriga crer que o motivo da fúria não seja criação original e genial de Homero. Tudo indica que precisamente graças ao motivo da fúria Homero conseguiu fazer de crônicas metrificadas e guerreiras a epopéia que a partir dele conhecemos.

V

Não há dúvida quanto ao momento em que deve começar a ação da *Iliada*, o próêmio o indica com clareza. O poeta se propõe a cantar a fúria de Aquiles desde o começo, a ocasião em que uma altercação acalorada separou Aquiles de Agamênon. E onde deve concluir a ação da *Iliada*? O pró-

mio não o diz e os homerólogos sustentam diversas opiniões. Para uns, a *Ilíada* primitiva concluiu com a fúria de Aquiles, isto é, com a morte de Heitor e consideram os últimos cantos da nossa *Ilíada* acréscimo posterior; no extremo oposto se colocam aquêles que afirmam concluir a *Ilíada* primitiva com a morte de Aquiles, tantas vezes lembrada no poema. Nessa hipótese a *Ilíada* estaria mutilada no seu final. Entre estes dois extremos mantêm-se ainda outras posições.

Qual é o motivo da dúvida? Está na própria natureza da estrutura narrativa da epopéia. O narrador épico, na ânsia de abarcar a realidade tóda, valoriza cada momento, enumera com muito cuidado, sem pressa de chegar ao fim. Disto resultam episódios que não são exigidos necessariamente pela arquitetura do poema. Na *Ilíada* há cantos inteiros cuja ausência não seria notada. Os episódios da epopéia valem por si mesmos, não estão exclusivamente subordinados ao fim. E o fim não é rigorosamente determinável. O autor da *Ilíada*, sem trair os seus propósitos poderia terminá-la tanto na morte de Heitor como no sepultamento de Pátroclo ou ainda no sepultamento de Heitor onde agora conclui. As preferências por um ou outro final são de caráter subjetivo e não determinados pela natureza do gênero.

A arquitetura da epopéia não é rigorosa como da tragédia bem construída. Não pode haver dúvida quanto ao lugar, em que deve terminar *Édipo Rei*, por exemplo. Todos sentem que esta tragédia de Sófocles termina no momento em que deve terminar. Um prolongamento da tragédia perturbaria o seu efeito. Na tragédia, o fim é importantíssimo, tudo converge nêle. Na epopéia, o fim, embora absolutamente flexível, é de importância bem menor. Está aí uma das diferenças entre a epopéia e a tragédia.

A observação vale também para a *Odisséia*. A *Odisséia* canta a história do herói que, depois de muitos entraves chega ao seu lar. A chegada ao lar deve, portanto, ser o fim do poema. E o que acontece? Não. Ulisses desembarca em Ítaca no XIII canto, o poema ainda demora 12 cantos para concluir, a metade do poema. A *Odisséia* tem ao todo 24 can-

tos. Não se percebe nenhuma preocupação no autor de concluir o poema, uma vez que o herói atingiu o objetivo de suas andanças, o retôrno ao solo pátrio.

Não é sem motivo que o proêmio da *Ilíada* não indica o lugar em que o poema há de concluir. O poeta já no início do trabalho tem em mente o esquema básico da obra que pretende escrever. Mas não se preocupa com o fim. As musas, ou a sensibilidade artística, lhe dirão o lugar em que deve concluir.