

## **HERÓDOTO**

Volume 7, Número 1, Julho de 2022

ISSN Eletrônico - 2448-2609

#### **HERÓDOTO**

Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-Asiáticas

http://mundoclassiconectado.unifesp.br/

V.7, N. 1/janeiro de 2022 – Brasil Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de História Programa de Pós-Graduação em História



Imagem da capa disponível em: https://fineartamerica.com/art/herodotus

Editor de Layout\Layout Editor
Prof. Glaydson José da Silva
sglaydson@hotmail.com
Prof. Gilberto da Silva Francisco
gisifran@gmail.com

Suporte Técnico\Technical Support Glaydson José da Silva sglaydson@hotmail.com

Responsável\Principal Contact
Glaydson José da Silva
mundoclassiconetado@unifesp.br

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 -2022.1. p.01-05 DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14801

Heródoto [recurso eletrônico]: revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas conexões afro-asiáticas / Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História . – v. 4, n. 2 (março 2016) . – Guarulhos : UNIFESP/EFLCH, 2016-

Anual, v. 1, n.1 (2016)

Semestral, v. 7, n.1 (2022)

ISSN 2448-2609

Modo de acesso: World Wide Web.

Disponível em: <a href="http://www.herodoto.unifesp.br">http://www.herodoto.unifesp.br</a>

1. História Antiga - Periódicos. I. Universidade Federal de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. II. Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 -2022.1. p.01-05 DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14801

### **HERÓDOTO**

Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-Asiáticas. Volume 2, Número 1 - Maio/2017 Unifesp/Guarulhos/Brasil.

#### **EQUIPE EDITORIAL - EDITORIAL STAFF**

#### **EDITORES-CHEFES - EDITORS-IN-CHIEF**

Prof. Glaydson José da Silva, Universidade Federal de São Paulo, Brasil Prof. Gilberto da Silva Francisco, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

# EDITOR ASSOCIADO - ASSOCIATE EDITOR AVALIADORES - REVIEWERS

Prof. Airton Brazil Pollini Junior, Université de Haute Alsace, França

Prof. Anderson de Araujo Martins Esteves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Prof. André Leonardo Chevitarese, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Andrea Lúcia Dorini de Oliveira Carvalho Rossi, Universidade Estadual

Paulista, Brasil

Profa. Camila Aline Zanon, Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Camila Condilo, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Delfim Leão, Universidade de Coimbra, Portugal

Profa. Esther Paglialunga, Universidad de los Andes, Venezuela

Prof. Fábio Augusto Morales, Pontifícia Universidade Católica (Campinas), Brasil

Prof. Fábio Vergara Cerqueira, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Prof. Gustavo Junqueira Duarte Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Ivan Esperança Rocha, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Prof. José Antonio Alves Torrano, Universidade de São Paulo, Brasil

Pofa. Juliana Caldeira Monzani, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Julio César Mendonça Gralha, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Profa. Kátia Maria Paim Pozzer, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 -2022.1. p.01-05

Profa. Leonor Santa Bárbara, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Profa. Lorena Lopes da Costa, Universidade Federal do Oeste do Pará, Brasil

Prof. Manuel Albaladejo Vivero, Universidad de Valencia, Espanha

Profa. Margaret Marchiori Bakos, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Profa. Margarida Maria de Carvalho, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Profa. Maria Aparecida de Oliveira Silva, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Profa. Maria Cecilia Colombani, Universidad de Morón, Argentina

Profa. Maria Regina Cândido, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Prof. Marcelo Rede, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Pedro Paulo Abreu Funari, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Profa. Raquel dos Santos Funari, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Profa. Regina Maria da Cunha Bustamante, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Profa. Renata Senna Garraffoni, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Prof. Renato Pinto, Universidade Federal de Pernanbuco, Brasil

Profa. Silvia Calosso, Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Profa. Typhaine Haziza, Univeristé de Caen, França

Prof. Uiran Gebara. Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Vagner Cavalheiro Porto, Universidade de São Paulo, Brasil

# CONSELHO EDITORIAL EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Gilberto da Silva Francisco, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Glaydson José da Silva, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. José Geraldo Costa Grillo, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Julio César Magalhães de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Luciano César Garcia Pinto, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Prof. Pedro Falleiros Heise, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Profa. Maria Aparecida de Oliveira Silva, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Profa. Marta Denise da Rosa Jardim, Universidade Federal de São Paulo

Profa. Patrícia Teixeira Santos, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 -2022.1. p.01-05

#### **REDE UNIVERSITÁRIA**

Univeristé de Caen, França

Universidad de los Andes, Venezuela

Universidad de Valencia, Espanha

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Universidade de Coimbra, Portugal

Universidade de São Paulo, Brasil

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Universidade Estadual Paulista, Brasil

Universidade Federal do Oeste do Pará, Brasil

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Universidade Federal de Pernanbuco, Brasil

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

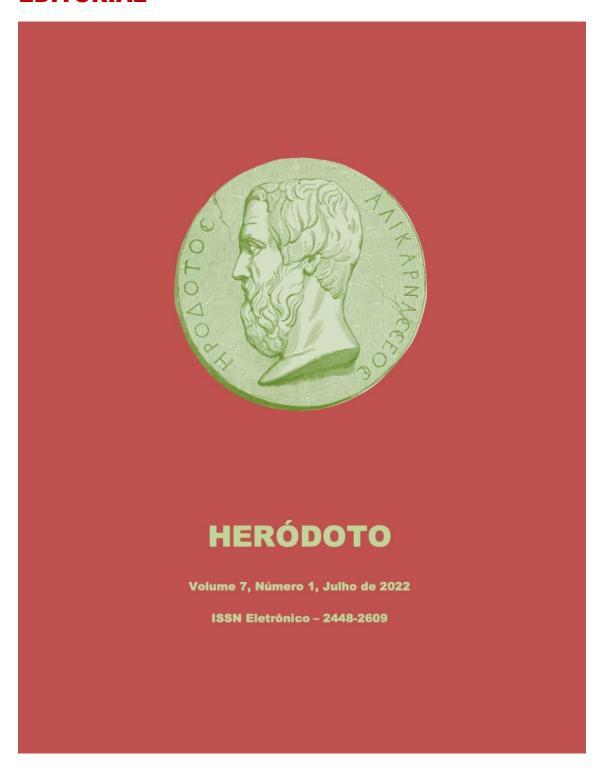
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Université de Haute Alsace, França

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 -2022.1. p.01-05 DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14801

#### **EDITORIAL**



Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 6-7.

Desde a Antiguidade grega os poemas homéricos habitam o imaginário

social a respeito do mundo conhecido e desconhecido. Os "Clássicos"

exerceram uma grande influência na Literatura, nas Artes, na Religião e

em outras expressões, da Antiguidade aos dias atuais. Isolados ou em

conjunto, a Ilíada e a Odisseia estabeleceram o campo inicial de Estudos da

Recepção dos Clássicos.

Com a colaboração do Professor Gustavo Junqueira Duarte Oliveira

(Pontifícia Universidade Católica de Campinas) e da pesquisadora Camila

Zanon (Pós-doutoranda da Universidade de São Paulo e da Universidade

de Coimbra), a revista Heródoto apresenta, nesse número, um dossiê sobre

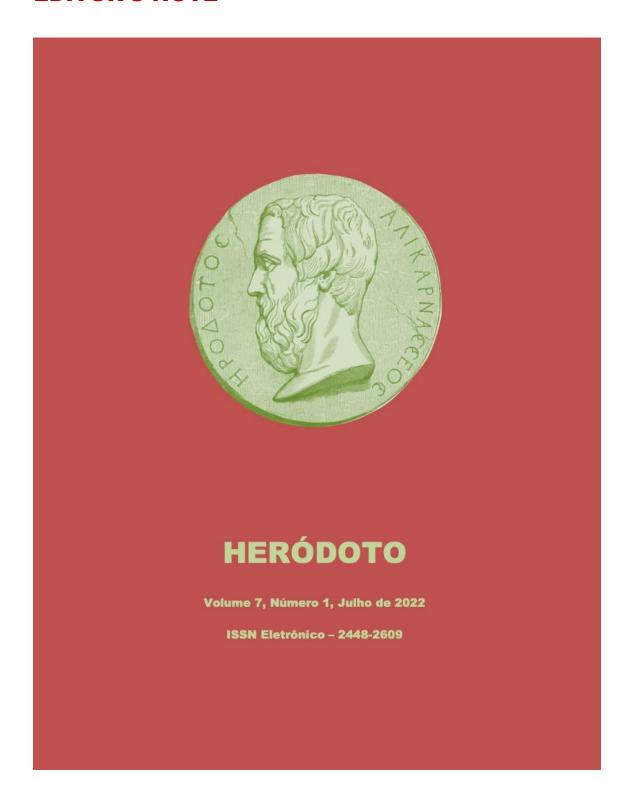
os vários significados da poesia homérica.

Desejamos a todas e todos uma excelente leitura.

Glaydson José da Silva e Gilberto da Silva Francisco

Os editores

#### **EDITOR'S NOTE**



Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 6-7.

Since Greek antiquity, Homeric poems have been part of the social

imagination of the known and unknown world. The "Classics" have

strongly influenced literature, art, religion and other forms of expression

from antiquity to the present day. Alone or together, the Iliad and the

Odyssey established the original scope of Classical Reception Studies.

With the collaboration of Professor Gustavo Junqueira Duarte Oliveira

(Pontifical Catholic University of Campinas) and researcher Camila Zanon

(post-doctoral student at the University of São Paulo and the University of

Coimbra), the journal Herodotus presents in this issue a dossier on the

different meanings of Homeric poetry.

We wish you all an excellent reading.

Glaydson José da Silva and Gilberto da Silva Francisco

The editors

### APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ "RECEPÇÃO, LEITURAS E INFLUÊNCIAS DE HOMERO"

Gustavo J. D. Oliveira<sup>1</sup>

Camila Aline Zanon<sup>2</sup>

Os poemas de Homero, talvez os mais longevos cânones da literatura ocidental, exercem ainda grande influência no contexto cultural do mundo contemporâneo. Acadêmicos, pensadores, escritores, cineastas e artistas de toda sorte buscam traçar diálogos com a *Ilíada* e a *Odisseia*, seja em manifestações culturais e intelectuais de projeção regional, seja naquelas de grande alcance mundial. Tais diálogos têm se estabelecido desde a Antiguidade, sendo retomados ao longo da História, como bem ilustra a passagem de Alexander Pope (2017: 392), publicada em um número deste mesmo periódico:

[...] vemos a clara imaginação de Homero brilhando na sua forma mais inspirada. Nós o reconhecemos como o pai da dicção poética, o primeiro que ensinou a "linguagem dos deuses" aos homens. Sua expressão é como a colorização de alguns grandes mestres, que se revela com pinceladas vigorosas e executadas com rapidez. É, de fato, a mais forte e reluzente que se possa imaginar e dotada do maior espírito. Aristóteles tinha razão em dizer que ele era o único poeta que encontrara "palavras vivas": há nele mais figuras de linguagem e metáforas ousadas do que em qualquer outro bom autor que seja. Uma flecha fica "impaciente" para ser lançada, uma arma "tem sede" de beber o sangue do inimigo, e coisas semelhantes; ainda assim, sua expressão nunca é grande demais para o sentido, mas grande exatamente na mesma proporção. É o sentimento que infla e preenche a dicção, que se eleva com ela e se forma junto dela, pois na mesma medida em que um pensamento é mais ardente, uma expressão será mais resplandecente; conforme aquilo for mais forte, isso se tornará mais nítido, como vidro em fornalha, que aumenta em dimensão e se refina até uma transparência maior apenas conforme o sopro em seu interior é mais forte e o calor mais intenso.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professor Doutor - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, Brasil. E-mail: gustavojdo@gmail.com

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Pós-doutoranda – Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. E-mail: camila.zanon@gmail.com

Mais do que simplesmente influenciar artistas e escritores ao longo do tempo e de ser objeto de escrutínio por especialistas e pensadores, os poemas homéricos, seus temas, personagens e episódios, foram constantemente reimaginados. Trata-se de um fenômeno de apropriação e tradução dos poemas para novos públicos e audiências, releituras que propõem adaptações desses conteúdos para sensibilidades de outras temporalidades, um processo que se conhece como Recepção dos Clássicos.

Pode-se dizer que a recepção de Homero ocorre desde a própria Antiguidade nas interpretações de escritores, artistas e filósofos em diálogos intencionais ou fortuitos com a *Ilíada* e a *Odisseia* ao longo de uma tradição que, entre continuidades e rupturas, atravessa o tempo sempre a partir de características e interesses de cada temporalidade.

Na atualidade, isso não é diferente, conforme testemunham os debates apresentados neste dossiê, que exploram diálogos estabelecidos com Homero em obras literárias do Brasil, Portugal, Argentina e Canadá ao longo dos séculos XX e XXI.

Este dossiê tem início com a entrevista de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sobre as versões da *Ilíada* e da *Odisseia* para quadrinhos dirigida por ela e com arte de Piero Bagnariol. Realizada pelos organizadores do dossiê, a entrevista trata do processo que a professora Tereza Virgínia chama de "tradução para os quadrinhos" e das suas visões sobre o conceito de Recepção dos Clássicos.

Iniciando a sequência de artigos, Christian Werner, professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, examina o conto "Fatalidade" de João Guimarães Rosa a partir do paralelo estabelecido com o duelo entre Aquiles e Heitor na *Ilíada*.

Os três artigos que seguem tratam de recepções da figura de Penélope e o seu *kléos* em diferentes contextos literários. A contribuição de Maria de Fátima Silva, professora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, apresenta o tratamento de Penélope em dois poetas portugueses do século XX, Miguel Torga e Manuel Alegre. Graciela C. Zecchin de Fasano, professora da Universidad Nacional de La Plata, analisa as figuras de Penélope e Odisseu no conto "Las entretelas de Penélope" do escritor argentino Federico Peltzer. Concluindo a seção de artigos, Lorena Lopes da Costa, professora do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, examina o processo de recepção de Penélope na obra *A Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 8-10.

Odisseia de Penélope da escritora canadense Margaret Atwood, publicada em 2005 sob o título em inglês Penelopiad.

Encerrando o dossiê, Juliana Caldeira Monzani, professora da Universidade Cidade de São Paulo, resenha o livro *Homero* de Barbara Graziosi, cuja tradução foi publicada em 2021 no Brasil.

Neste recorte de leituras recentes dos poemas de Homero, o leitor encontrará um testemunho de sua persistência e relevância em contextos literários diversos: a literatura sertanista brasileira, a poesia portuguesa produzida durante os anos da ditadura salazarista, a literatura argentina da década de 1970 e, por fim, a literatura feminista produzida em língua inglesa por uma autora canadense.

Concluímos esta apresentação do dossiê com votos de excelente leitura.

### FOREWORD TO THE DOSSIER "HOMER'S RECEPTION, READINGS, AND INFLUENCES"

Gustavo J. D. Oliveira<sup>1</sup>

Camila Aline Zanon<sup>2</sup>

Homer's poems, perhaps the most enduring canons of Western literature, still exert great influence in the cultural context of the contemporary world. Academics, thinkers, writers, filmmakers and artists of all sorts seek to establish dialogues with the *Iliad* and the *Odyssey*, whether in cultural and intellectual manifestations of regional projection, or in those of great global reach. Such dialogues have been established since Antiquity, being resumed throughout history, as illustrated by the passage by Alexander Pope, published in an issue of this same journal (2017: 392):

[...] we see the bright imagination of Homer shining out in the most enlivened forms of it. We acknowledge him the father of poetical diction; the first who taught that "language of the gods" to men. His expression is like the colouring of some great masters, which discovers itself to be laid on boldly, and executed with rapidity. It is, indeed, the strongest and most glowing imaginable, and touched with the greatest spirit. Aristotle had reason to say, he was the only poet who had found out "living words;" there are in him more daring figures and metaphors than in any good author whatever. An arrow is "impatient" to be on the wing, a weapon "thirsts" to drink the blood of an enemy, and the like, yet his expression is never too big for the sense, but justly great in proportion to it. It is the sentiment that swells and fills out the diction, which rises with it, and forms itself about it, for in the same degree that a thought is warmer, an expression will be brighter, as that is more strong, this will become more perspicuous; like glass in the furnace, which grows to a greater magnitude, and refines to a greater clearness, only as the breath within is more powerful, and the heat more intense.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Assistant Professor – Pontifical Catholic University of Campinas, Campinas, Brazil. E-mail: gustavojdo@gmail.com

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Postdoctoral Researcher – Coimbra University, Coimbra, Portugal. E-mail: camila.zanon@gmail.com

More than simply influencing artists and writers over time and being the object of scrutiny by experts and thinkers, the Homeric poems, their themes, characters, and episodes have been constantly reimagined. It is a phenomenon of appropriation and translation of the poems for new publics and audiences, rereadings that propose adaptations of these contents for sensibilities of other temporalities, a process known as Classical Reception.

As a matter of fact, Homer's reception dates back to Antiquity itself in the interpretations of writers, artists, and philosophers in intentional or fortuitous dialogues with the *Iliad* and the *Odyssey* along a tradition that, being either continuous or intermittent, overcomes time always changing according to the characteristics and interests of each temporality.

Today, this is no different, as witnessed by the debates presented in this dossier, which explore dialogues established with Homer in literary works from Brazil, Portugal, Argentina, and Canada throughout the 20th and 21st centuries.

This dossier begins with an interview with Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, professor at the Faculty of Letters of the Federal University of Minas Gerais, about the versions of the *Iliad* and the *Odyssey* into comics directed by her and with art by Piero Bagnariol. Conducted by the organizers of the dossier, the interview deals with the process that Professor Tereza Virgínia calls "translation into comics" and her views on the concept of Classical Receptions.

Starting the sequence of articles, Christian Werner, professor at the Department of Classical and Vernacular Literature at the University of São Paulo, examines the short story "Fatalidade" by João Guimarães Rosa from the point of view of the parallel established with the duel between Achilles and Hector in the *Iliad*.

The three articles that follow deal with receptions of Penelope and her *kléos* in different literary contexts. The contribution of Maria de Fátima Silva, professor at the Center for Classical and Humanistic Studies at the University of Coimbra, presents the treatment of Penelope in two Portuguese poets of the 20th century, Miguel Torga and Manuel Alegre. Graciela C. Zecchin de Fasano, professor at the Universidad Nacional de La Plata, analyzes the figures of Penelope and Odysseus in the short story "Las entretelas de Penélope" by Argentine writer Federico Peltzer. Concluding the section of articles, Lorena Lopes da Costa, professor at the Institute of History of the

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 8-10.

Federal University of Rio de Janeiro, examines the process of reception of Penelope in the work *Penelopiad* by Canadian writer Margaret Atwood, published in 2005.

Closing the dossier, Juliana Caldeira Monzani, professor at Universidade Cidade de São Paulo, reviews the book *Homer* by Barbara Graziosi, whose translation was published in 2021 in Brazil.

In these recent readings of Homer's poems, the reader will find evidence of his persistence and relevance in diverse literary contexts: Brazilian sertanista literature, Portuguese poetry produced during the years of Salazar's dictatorship, Argentine literature of the 1970s, and, finally, the feminist literature produced in English by a Canadian author.

Without further ado, we invite the readers to appreciate each author's valuable contribution.

### ENTREVISTA COM A PROFESSORA TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA<sup>1</sup>

Gustavo Oliveira<sup>2</sup>

Camila Zanon<sup>3</sup>



Entrevista realizada pela plataforma Google Meet, no dia 4 de julho de 2022.<sup>4</sup>

Link: <a href="https://youtu.be/NIocXSCzHW8">https://youtu.be/NIocXSCzHW8</a>

Gustavo Oliveira: Olá, meu nome é Gustavo Oliveira, sou professor da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e juntamente com a Camila Zanon, formada pela Universidade de São Paulo, doutora pela Universidade de São Paulo e, atualmente, pós-doutoranda na Universidade de Coimbra, sou organizador do dossiê "Recepção, Leituras e Influências de Homero", para a Revista Heródoto, a Revista do Mundo

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14804

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professora Titular – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. Email:

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Professor Doutor – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, Brasil. E-mail: <a href="mailto:gustavojdo@gmail.com">gustavojdo@gmail.com</a>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Pós-doutoranda – Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. E-mail: camila.zanon@gmail.com

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A equipe de alunos responsável pela transcrição e revisão desta entrevista foi composta por Bárbara Caroline Silva da Costa, Bianca Cristina Xavier, Cintia Gomes Guimarães, Clara Peixoto Madureira, Gabriela Rizzardo Gomes, Giovanna Lira dos Santos, Isabella Mazuquieri Reste Reis, Jhenyfer Naiara Teodoro da Silva, Luís Henrique Rodrigues Borges, Márcio Calixto Rodrigues e Melissa Maria dos Santos Alejarra. Os trabalhos de transcrição e revisão da entrevista foram coordenados pelo professor Gilberto da Silva Francisco e pelo doutorando Francisco de Assis Sabadini.

Clássico e suas Conexões Afro-Asiáticas da Universidade Federal de São Paulo.

Hoje na revista, e no nosso dossiê, temos o grande prazer de receber a entrevistada, a professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, professora titular do Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Ela possui graduação em Português e Grego, pela UFMG, mestrado em Estudos Linguísticos, pela mesma instituição, e doutorado em Linguística e Língua Portuguesa, pela UNESP. A professora é membra da "Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos", coordenadora do grupo de pesquisa "Tradução de Teatro", e pesquisadora do NEAM que é o "Núcleo de Estudos Antigos e Medievais", da FALE, na UFMG. Tem experiência na área de letras, com ênfase em tragédia grega, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro antigo, tradução, épica grega, drama satírico, mitologia, estudo do riso na Antiguidade, literatura clássica e outras literaturas, tradição e renovação no teatro antigo e tradução clássica na literatura brasileira. Entre diversos trabalhos, a professora produziu, em coautoria, uma tradução por imagens, uma história em quadrinhos, da *Ilíada* de Homero e da *Odisseia*, além de inúmeros outros trabalhos e artigos publicados ao longo da sua extensa carreira.

Professora, bem-vinda! A gente gostaria de conversar com você, sobretudo sobre a temática da Recepção dos Clássicos, especificamente Homero, que a senhora tem atuado com bastante distinção; e começar com algumas reflexões sobre como a senhora pensa o campo. Como a senhora vê o campo da recepção dos clássicos e o que a motivou a atuar nele ao longo de sua trajetória acadêmica?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Obrigada pelo convite. Estou com muita alegria, junto de Gustavo e Camila, para poder dar a minha opinião sobre esses temas. A Recepção Clássica, eu descobri desde que eu entrei na faculdade. Eu entrei na faculdade quando tinha 27 anos, então eu passei a vida na faculdade, saí da faculdade, ainda estou na pós-graduação. Já estou com 66 anos, quer dizer, uma vida inteira. Desde que entrei, a Recepção Clássica foi pra mim muitíssimo importante e sempre foi muito marginalizada. Atualmente, ela vem ganhando um fôlego maior, está sendo mais bem vista no Brasil. Na Europa e Estados Unidos, parece que ela chegou no ápice e agora começa a cair um pouco, parece que a gente tem um pouquinho de atraso com essa coisa de pegar os movimentos estrangeiros. De qualquer forma, a única forma de manter vivo os Estudos Clássicos é através da Recepção Clássica. Esse foi sempre o motivo que me

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14804

impeliu a buscar a Recepção Clássica, ela é como se fosse a vida dos estudos clássicos específicos. Aqueles que não entendem o Grego, o Latim, ou as línguas mais remotas que não sejam ocidentais, só vão perceber o valor dessas culturas se conhecerem a Recepção Clássica no acesso de todas as pessoas comuns, que não são especializadas. Nesse sentido, eu acho que ela é a nossa vida futura, a Recepção Clássica.

Eu comecei com a Recepção Clássica de uma forma que é muito atraente para adolescentes. Eu tive um grupo de contadores de mitos, contos de mitologia; depois, quando eu saí do grupo, que durou aproximadamente 20 anos, eu passei a direção a um colega. Esse colega tem uma visão de estudos africanos e ele vai fazer a mitologia africana funcionar nas escolas e, agora, eu já perdi contato com esse grupo. Comecei, então, no momento em que eu me desligava desse grupo, com as histórias em quadrinhos, que foi uma delícia de fazer. Fiz, quando meu neto nasceu, a *llíada* e a *Odisseia*, pra ele. Não só para ele, mas por outros motivos. Eu adorava ler quadrinhos, lia escondido quadrinhos. O meu irmão mais velho me trancava no quarto para eu estudar, e eu botava uma história em quadrinhos dentro do livro. E ficava lá estudando na cama, lendo livros com o quadrinho lá dentro.

Eu gosto muito de ver, e nossa cultura é muito de ver. Considero os quadrinhos, não só recepção, de Estudos Clássicos, mas também tradução. E é nesse sentido que eu promovi essa recepção/tradução no sentido de que fala a Spivak<sup>5</sup>, que é uma teórica indiana da Teoria da Literatura Comparada, que vai dizer que a maior forma de se fazer literatura comparada é traduzindo. Porque traduzindo, você vai percebendo a estratégia do poeta, a estratégia do autor, e a partir daí eu comecei a ver que Homero era cinema, que Homero era métopa e comecei a pensar nas histórias em quadrinhos dessa forma. Então, resumindo, a Recepção Clássica é uma forma de manter vivo os Estudos Clássicos.

Gustavo Oliveira: Você considera que os especialistas em Estudos Clássicos, sobretudo aqui no Brasil, poderiam ocupar um espaço maior nesse estabelecimento de diálogos com públicos mais amplos, para além das universidades, para além da escrita acadêmica de livros e artigos, utilizando essas outras mídias para tratar e divulgar conteúdos da Antiguidade?

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, crítica teórica e literária indiana.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: A Recepção Clássica, quando ela passa para a mão de não especialistas ela fica muito frouxa, ela fica muito superficial, ela se limita a enredos, ela se limita a mitos e enredos. Não que mitos e enredos sejam coisas de menor valor, mas o que eu acho que perdura é a técnica de fazer poesia, a técnica de fazer a narração. Por que perdura? Porque nós precisamos da técnica para ensinar a fazer novos textos. Porque nós precisamos da técnica para mostrar o valor do escritor, nós precisamos da técnica para prevenir o receptor de ser seduzido completamente, percebe?

Então acho que, nesse sentido, a Recepção Clássica ganha, se ela é feita por um especialista, que conhece bem. Não, claro, com os termos e a ação acadêmica, ele precisa estar consciente do meio que ele está entrando. Mas quanto mais profundamente ele souber lidar com aquela literatura que ele retoma, eu evito falar a palavra adapta, para fazer de outra forma, seja traduzindo, seja reescrevendo, seja criando em cima daquele material, eu acho que tem mais qualidades. Nesse sentido de que a gente não está procurando facilitadores de educação, nem facilitadores de difusão, a gente está procurando difundir mesmo a técnica, o pensamento, a estrutura clássica de fazer texto.

Camila Zanon: É muito interessante a senhora comentar sobre adaptação, porque é um termo muito corrente. Inclusive eu quero utilizar esse termo para fazer a minha pergunta, que tem a ver, mais agora, com essas versões e transposições da *Ilíada* e da *Odisseia* para os quadrinhos, que a senhora dirigiu, organizou e publicou. São extremamente agradáveis para o leitor que, eu acredito, conhece as obras originais e que não conhece as obras originais. E eu tenho, e acredito também que as pessoas que tiveram a oportunidade de ler tenham a curiosidade de saber como é que foi esse processo. Quais foram os maiores desafios nesse processo de transposição, de poemas tão grandes, para quadrinho, as dificuldades com a linguagem, com a criação de imagens? Qual teria sido exatamente o público-alvo? Se teria mesmo pensado no seu neto, ou em um público mais amplo?

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa:** Eu costumo inventar termos para aquilo que eu faço. Por exemplo, eu não traduzo teatro, mas sou diretora de tradução de peças de teatro, porque eu pego e faço a tradução com muitos alunos. Eu aproprio aquela tradução e vou podando, aumentando,

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20.

modificando. Então, funcionando mesmo como um diretor que trabalha com um ator e vai moldando o ator da forma que ele quer. Da mesma forma, eu não gosto de chamar os quadrinhos que a gente faz, eu e Piero, de adaptação, mas de tradução, de pegar a palavra e traduzir aquela palavra por imagem. A gente tentou fazer uma teoria sobre isso, e nessa teoria a gente pegou os textos, como os textos de Machado de Assis, de Dante.

O Piero também fez, o Piero é o quadrinista que faz os quadrinhos comigo, uma adaptação, uma tradução. Ele não chama de tradução, porque ele não é da área de Letras, mas ele fala de quadrinização de Dante. E nesse sentido eu prefiro chamar tradução em quadrinhos, Homero com tradução em quadrinhos ou trágicos com traduções em quadrinhos, no sentido de pegar as imagens.

E como é que começou todo esse processo? Eu tinha uma bolsa de pesquisa da FAPEMIG para trabalhar figuras de linguagem e pensei que linguagem precisa de figura. Como que eu ponho figura na linguagem? Que figuras são essas? Como desenhar a metonímia? Então, quando nós conhecemos, por exemplo: "Aquiles: pés velozes", eu não conheço Aquiles inteiro, como é que é a cabeça do Aquiles? Eu conheço uma metonímia do Aquiles, então a gente apresenta Aquiles nos quadrinhos pelos pés, antes de ser pelo rosto. Na verdade, são desafios que são prazerosíssimos, não são dificuldades, como se pensa na palavra desafio, mas são invencionices teóricas que a gente faz.

Na época que eu desenvolvia essa pesquisa, eu trabalhava com um grupo de alunos, e eu acho que o maior desafio que eu tive, e que foi o mais prazeroso, foi trabalhar com pessoas, para chegar ao ponto de pesquisa teórico comum. Da mesma forma que na tradução do teatro o maior desafio é trabalhar com pessoas, com pessoas no sentido de enfrentar os conflitos, resolver os problemas e criar um ambiente harmônico, para que desse ambiente harmônico surja um produto bonito e bom, *kalos kai agathos*. Que esse produto não haja fissuras, não haja quebra de harmonia. Esse é o grande problema.

Minha meta de vida é trabalhar no coletivo. Por mais paradoxal que possa parecer um professor universitário que trabalha com pesquisa desde que entrou na universidade, onde se espera que a pesquisa seja um trabalho solitário, dentro do gabinete de leitura, para mim esse trabalho precisa passar pela fase do solitário e entrar a fase do coletivo, se não, não tem sentido. E assim começa a difusão, a multiplicação, o ensino e todo esse espalhamento. Então, a grande dificuldade é trabalhar com pessoas em

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14804

harmonia, com prazer, com produtos comuns. Gosto de inventar nomes para coisas novas, gosto de trabalhar no coletivo, e talvez por isso eu chame os quadrinhos de tradução em quadrinhos, um nome que eu gosto de usar.

Camila Zanon: Como é que foi trabalhar com o quadrinista, esse artista? Ou se foram vários artistas, essa equipe já conhecia a *Ilíada*, a *Odisseia*? Teve um processo de imersão conjunto? O que veio primeiro, a seleção das passagens ou a construção das imagens? Como é que foi esse trabalho com o artista, teve uma criação primeira por parte dele?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Começou com um grupo de pesquisa da FAPEMIG. Como havia prazo de conclusão do projeto, começou com uma editora pequena de Belo Horizonte, cheia de restrições com o processo. Então aconteceram muitos embates, tanto a equipe da editora quanto a equipe que trabalhava comigo com iniciação científica, porque eu chamei alunos especialistas em quadrinhos que queriam me obrigar a formatar o meu trabalho dentro da teoria dos quadrinhos. Ele não é um trabalho que está formatado dentro da teoria dos quadrinhos, porque na teoria dos quadrinhos você parte do pressuposto que a imagem é mais importante do que a linguagem, às vezes. E a imagem é a linguagem. Eu partia do pressuposto de que literatura e imagem é uma coisa só, no mesmo nível, e isso dava muitos embates com a teoria da HQ6.

Chamavam de arte sequencial, havia uma série de nomes, comics e novel, graphic novel, mas eu não queria abrir mão do nome "literatura". Literatura que contém figuras de linguagem. Esse foi um grande problema e todos os meus alunos, bons na área de arte sequencial, preferiam chamar assim, não aceitavam minhas ideias revolucionárias no sentido de desconhecer o que devia ser feito.

Esse quadrinista, Piero, que é um autodidata europeu, com o seu método próprio, não queria reproduzir os métodos americanos. Então, nesse sentido, a quadrinização da *llíada*, da *Odisseia* e do *Orestes*, que saiu ano passado, são novas. São novas no sentido de que nós estamos criando uma coisa ítalo-brasileira, um jeito de fazer quadrinho ítalo-brasileiro. O relacionamento com esse quadrinista foi quase aquela coisa platônica de alma gêmea de criação, foi extraordinário. Fizemos a *Odisseia* em menos de um ano, às madrugadas, tudo por e-mail, sem encontros presenciais.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Sigla para se referir à história em quadrinhos.

A *Ilíada* teve encontros presenciais de um grupo de quatro pessoas. Eu tinha uma aluna de literatura grega que não queria abrir mão de determinadas questões acadêmicas da literatura grega, e na arte você tem que sacrificar algumas coisas. Eu achava que as partes cansativas eram as mais fecundas para um quadrinho, e isso também dava embate. Fora isso, a editora queria me formatar para o mercado, foi muito difícil. Eu não queria fazer quadrinhos para crianças bobas. Eu fiz para o meu neto quando ele tinha cinco para seis anos e não escondi nada que o Homero fez, porque eu acredito que as crianças percebem tudo que está solto no mundo.

A *Ilíada* é violenta. Se você não vê violência com a criança, para ajudar a criança elaborar, você está se negando a formar aquela criança. O públicoalvo, então, foi feito para esse neto, mas não tratando esse neto como uma criancinha de jardim de infância que tinha que ter o rosto dos heróis bonitinhos, redondinhos, cabelos bonitos e paisagens. Nós fomos buscar as paisagens dos vasos gregos no Período Micênico. Na Odisseia, nós usamos o Período Minoico. Na Ilíada, nós usamos o período Micênico e reproduzimos aquelas imagens e demos vida no texto. Buscamos na Odisseia, por exemplo, as imagens de Nausícaa. Nausícaa tem o cabelo rastafári, está na tradução: Nausícaa dos cabelos rastafari, para pensar em outras formas de representar que não fossem cabelos cacheados e cabelos de tranças bem-feitas, que tenha a ver com a tradução áurica que a gente faz de Homero. Homero todo padronizado, todo formatado para um português gramatical, vamos dizer assim, pensando que Homero fosse oral, literatura oral. Não sei se ele falava a gramática correta que está no Ragon<sup>7</sup> ou do Cunliffe<sup>8</sup>.

Essas traduções são de difícil leitura. Você precisa, para saborear, como diz Aristóteles, conhecer antes para reconhecer no texto. Porém, os desenhos são belíssimos e as crianças ficam horas vendo. Então temos no Homero, na *llíada*, uma parte de "Onde está Wally?", e nós fizemos um "Onde está Aquiles?", aquela confusão toda do campo de batalha para a criança procurar onde está o Aquiles. Considero isso formação clássica, do fundo da minha alma. Ele não tem que entender e, nesse sentido é a dificuldade dessas HQs, não tem que ler e descartar. Ele tem que ler uma vez, perceber um tanto, depois voltar, perceber outro tanto, e voltar, no sentido que a gente na literatura faz com os clássicos. Você nunca compreende um clássico numa primeira leitura, você tem de ler e reler. Temos a pretensão

\_

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> RAGON, Éloi. *Grammaire grecque*. Paris: De Gigord, 1957, 5 <sup>a</sup> ed.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> CUNLIFFE, Richard J. *A lexicon of the Homeric dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963. Disponível em: <a href="http://stephanus.tlg.uci.edu/cunliffe">http://stephanus.tlg.uci.edu/cunliffe</a>.

de fazer uma adaptação clássica, vamos dizer assim, e veremos até onde isso será possível.

Tem também o *Orestes*, o exemplar é todo preto e branco para não dizer que estamos manipulando a paixão que carrega a tragédia clássica. O artista desenha muito bem a adaptação da máscara sem dente do Agamenon, que é o Orestes o descendente. A brincadeira com o descendente, sem dente do Agamenon, que é o menino louco Orestes. Nesse sentido, o *Orestes*, por exemplo, dá até para colorir.

A questão é o mercado editorial. Essas obras, esses volumes são de uma qualidade de papel, de uma qualidade de imagem, com uma qualidade de tratamento de edição que as histórias em quadrinhos que estão no mercado não têm. Isso é um complicador e uma coisa boa. A *llíada* versão capa dura é dessas para coleção, só tenho um exemplar que me sobrou. Mas havia uma série de imposições de número de páginas, de tipo de coisas que as editoras exigem. Mas a Editora Paulista dá para a gente o número de páginas que queremos, o assunto que queremos, as cores que queremos, o papel que queremos. É um achado, no Brasil, atualmente com tanta restrição, um lugar que publica e distribui o quadrinho do jeito que queremos. A vontade é fazer quadrinho para o resto da vida.

**Gustavo Oliveira:** Eu estou ansioso para conhecer o *Orestes*. Mas voltando um pouco às traduções em quadrinhos da *Ilíada* e da *Odisseia*, a senhora falou sobre essas referências imagéticas do mundo grego passado, na *Odisseia* bastante voltado, por exemplo, à arte minoica. A escolha dessas referências foi uma escolha conjunta com o quadrinista ou uma sugestão da senhora?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Eu não tenho a técnica americana, nem a técnica francesa, nem qualquer técnica que seja de fazer roteiro. Eu parto do texto literário, e do texto literário na língua grega, que é Homero e os Trágicos. Vejo o que está escrito e procuro imagens, antigas e contemporâneas, daquelas ações que estão desenhadas, com sons e letras; e faço uma colagem de imagens para o quadrinista. Quer dizer, é um roteiro, completamente. Ele está fazendo isso no roteiro do *Orestes*, que vamos tentar conseguir o Plano Nacional do Livro Didático, ensinando a fazer esse tipo de roteiro, para quem não é especializado em quadrinização, na escola, de primeiro e segundo grau. Então, como seria a fúria do Aquiles? Aquiles, no momento em que quer matar Agamemnon, quando

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20.

Agamemnon toma dele a Briseida, por causa da Criseida. Que tipo de movimento Aquiles teria? Que tipo de movimento Agamemnon teria? E vamos montando, nessa colagem, de imagens com imagens, sempre pensando naquele atlas Mnemosyne, do Warburg<sup>9</sup>, como o Pensador. São imagens, ícones, de sentimentos de tristeza. A Pietà, pensar na Pietà com o Orestes. A gente vê Zeus, pega Pietà e coloca Zeus e o Sarpedão. A gente pega como é que se faria a pira do Pátroclo naquele vaso que tem a pira. Então, vamos fazendo a história da imagem até chegar em nós, desde as propagandas até os afrescos de Creta, por exemplo.

Começamos a fazer os *Argonautas*, mas agora está suspenso, porque eu estou sem tempo nesse momento, fazendo pesquisa de mosaicos bizantinos. Então, é esse tipo de pesquisa. Como o quadrinista conhece bem a região que imaginamos ter sido a dos poemas homéricos, é muito fácil porque vai casando imagem. Evitamos trabalhar com a linguagem, a não ser na leitura do original grego, e, ele busca sempre traduções italianas para poder ler o texto. Então, a gente lê profundamente o texto várias vezes; várias vezes um pedaço, uma cena, que queremos reproduzir. Por exemplo, podemos escolher naquela cena realçar o símile, podemos escolher naquela cena realçar o movimento, podemos escolher na cena realçar as aliterações que tem naquilo e fazer igual aquele primeiro seriado de Batman na televisão, onde apareciam as onomatopeias. Cada cena a gente seleciona o que ela tem de mais bonito, de mais relevante, esteticamente falando, para poder reproduzir no quadrinho.

Camila Zanon: Professora, falando das imagens e dos símiles, nota-se mesmo que há uma preocupação nos quadrinhos com os símiles. Isso foi uma escolha proposital? Eles são mais afeitos ao processo de quadrinização?

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa:** Foi e não foi, porque procurávamos essas figuras de linguagem na *llíada* e encontramos as figuras de linguagem junto com as fórmulas. O amanhecer da aurora na *llíada*, a gente faz cada hora de um jeito, mas é a mesma fórmula. A *Odisseia*, de outra parte, não tem tantos símiles estendidos como tem a *llíada*, é outra dicção, outro estilo, muito curioso. As fórmulas da *Odisseia* são fórmulas, mas de forma diferente, tanto assim que tivemos que usar outros recursos. Por exemplo,

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-20.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I*. Der Bilderatlas Mnemosyne, editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2ª ed.

contar a história de Telêmaco com a história de Orestes em página do quadrinho dividida na metade. Então, a história de Telêmaco está de um jeito, a história de Ulisses em cima e a história de Orestes, a alusão à Orestes como aquele que vingou o pai de uma forma exemplar e Telêmaco que teria que fazer da mesma forma na *Odisseia*, para que a Penélope não fizesse o que fez Clitemnestra com Orestes.

Tem o episódio da traição de Ares e Afrodite. Ulisses ouvindo a narrativa do aedo lá da terra dos feácios e a ironia da coisa: ele achando legal, rindo da traição de Afrodite com Hefesto sem saber se a mulher dele estava traindo e se iria dar um basta na chegada dele. E aí eu entendo que o quadrinho está ensinando literatura, está ensinando cultura grega e está traduzindo Homero dessa forma, por isso eu acho que não me interessa muito contar o enredo, por isso que sempre dou *spoiler* nas coisas que eu faço. Não é o enredo que interessa, é como a história vai ser contada que interessa, que é uma técnica grega.

**Gustavo Oliveira:** Professora, agradecemos muitíssimo por essa entrevista, por essa conversa deliciosa sobre esses temas tão importantes, essas obras produzidas a partir de tradução e quadrinização de poemas homéricos. Para quem nos ouve e nos assiste ou está lendo essa entrevista transcrita, a gente convida a percorrer os outros números da revista Heródoto, e os demais artigos desse dossiê que vão tratar desse tema, as recepções de Homero, das influências ao longo do tempo.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Obrigada também!

### INTERVIEW WITH PROFESSOR TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA<sup>1</sup>

Gustavo Oliveira<sup>2</sup>

Camila Zanon<sup>3</sup>



Interview conducted by the Google Meet platform, on July 4, 2022.4

Link: https://youtu.be/NIocXSCzHW8

Gustavo Oliveira: Hello, my name is Gustavo Oliveira, I am a professor at the Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) and, together with Camila Zanon, graduated from the Universidade de São Paulo (USP) and doctor by the same university, currently doing her post-doctoral studies at Universidade de Coimbra. Together we organize the dossier "Reception, Readings and Influences of Homer" to the Journal Herodoto, the journal of Classical World and its Afro-Asians connections of Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-19. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14804

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Full Professor – Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, Brazil. E-mail:

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Assistant Professor – Pontifical Catholic University of Campinas, Campinas, Brazil. E-mail: <a href="mailto:gustavojdo@gmail.com">gustavojdo@gmail.com</a>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Postdoctoral Researcher - Coimbra University, Coimbra, Portugal. E-mail: camila.zanon@gmail.com

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> The team of students responsible for the transcription and revision if this interview was Bárbara Caroline Silva da Costa, Bianca Cristina Xavier, Cintia Gomes Guimarães, Clara Peixoto Madureira, Gabriela Rizzardo Gomes, Giovanna Lira dos Santos, Isabella Mazuquieri Reste Reis, Jhenyfer Naiara Teodoro da Silva, Luís Henrique Rodrigues Borges, Márcio Calixto Rodrigues and Melissa Maria dos Santos Alejarra. The works of transcription and revision of the interview were coordinated by professor Gilberto da Silva Francisco and by the doctoral student Francisco de Assis Sabadini. Translated by: Jéssica Brustolim and Victor Barone.

Today, in the journal and in our dossier, we have the great pleasure of receiving the interviewee, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, full professor of the Department of Letters of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). She is graduated in Portuguese and Greek and has a master's degree in Linguistic Studies by UFMG, and is a doctor in Linguistics and Portuguese Language by Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). The professor is member of the "Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos" (SBEC), coordinator of the research group "Tradução de Teatro", and researcher of the "Núcleo de Estudos Antigos e Medievais" (NEAM), from Faculdade de Letras (FALE-UFMG). She has experience in the area of letters, with emphasis in Greek tragedy, working mostly on the following themes: ancient theater, translation, Greek epics, satirical drama, mythology, the study of laughter in Antiquity, classical and other literatures, tradition and renovation in the ancient theater and classical translation in the Brazilian literature. Among several works, the professor did, in co-authorship, a translation by images, a comic book, of Homer's *Iliad* and *Odyssey*, besides other publications during her extensive career.

Professor, be welcome! We would like to chat with you, mostly, about the Reception of Classics, specially Homer, an area that you have been working in with great distinction; and to begin with some reflections on how you conceive the field. How do you see the field of Classical Reception, and what motivated you to work in it during your academic career?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Thank you for the invitation. I am gladly together with Gustavo and Camila to give my opinion on these subjects. Classical Reception, I discovered since I joined the university. I began at the university when I was 27 years old, so I spent my life in the university, I left, and I am still in the post-graduation. I am already 66 years old, which means an entire life. Since I joined, the Classical Reception was very important for me, and it had always been a marginalized field. Lately, it has been growing, and well seen in Brazil. In Europe and the US, it seems that it has reached its apex and, now, it is declining a bit; it seems that we are a bit late to catch foreigners' academic movements. However, the only way to keep the Classical Studies alive is through the Classical Reception. It has always been what motivated me to seek the Reception of Classics, it is like the life of the specific classical studies. Those who do not understand Greek, Latin, or the non-occidental ancient languages, will only notice the worth of these cultures if they get to know Classical Reception in the access

of all common people, who are not specialists. In other words, I think that Classical Reception is our future life.

I began with Classical Reception in a way that is very attractive to teenagers. I had a group of myth tellers; when I left the group, which lasted for nearly 20 years, I gave my direction role to a colleague. This colleague has a vision of African studies, he will make African mythology work in schools and, now, I have lost contact with this group. Then, at the moment that I left the group, I began with the comic books, which was delightful to do. When my grandson was born, I did *Iliad* and *Odyssey* for him. Not just for him, but also for other reasons. I loved to read comic books, I used to read them hidden. My older brother locked me in my room to study, and I put a comic inside the book. And I stayed there, studying in bed, reading books with the comic inside.

I really like to see, and our culture is very visual. I consider the comics, not only in Classical Reception, but also in translation. In this sense, I promoted this reception/translation in the way that Spivak<sup>5</sup> speaks. She is an Indian theoretician of Comparative Literature Theory, who says that the best way to do comparative literature is translating. Because, by translating, you will notice the strategy of the poet, the strategy of the author, and thus I began to understand that Homer was cinema, was *métopa*, and I thought about the comic books in this way. Then, shortly, Classical Reception is a way to keep the Classics alive.

**Gustavo Oliveira:** Do you consider that the specialists in Classical Studies, mostly here in Brazil, could play a bigger role in these dialogues with a greater audience, beyond universities, beyond academic books and articles, using other medias to manage and share contents about Antiquity?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Classics Reception, when it goes to the hands of a non-specialist, becomes too loose, too superficial; It scrimps itself to the plot, to myths and plots. It is not that myths and plots are less valuable, but what I think lasts is the technique of doing poetry, of doing the narration. Why does it last? Because we need the technique to teach how to do new texts. Because we need the technique to show the value of the writer, we need it to prevent the receptor from being fully seduced, do you understand?

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, Indian theoretician of Comparative Literature Theory. *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - **2022.1**. **p. 11-19**.

So I think that, in this way, the Classics Reception gains if it is made by an expert, who knows it well. Of course, not with the academic terminology and way of action, the expert needs to be aware of the role that he is playing. But, as much as he knows how to deal with this literature which he retakes (and I avoid the word "adapt"), to do it in another way, whether translating, rewriting, or creating from that material, I think it has more qualities. Thus, we are not seeking educational enablers, nor diffusion enablers, we are looking to share the techniques, the thought, the classical structure of text creating.

Camila Zanon: It is very interesting that you comment on adaptation, because it is a very current terminology. Moreover, I want to use this terminology to ask my question, that is related to these versions and transpositions of the *Iliad* and the *Odyssey* to comic books that you organized and published. They are very pleasant to both readers, those who know and those who don't know the original work. And I have, and I believe that the readers also have this curiosity, of how this process was. Which were your greatest challenges in this transposition process, of those huge poems, to comics, and the difficulties with the language and the creation of images? Which was your target audience? Did you really think of your grandson or in a broader audience?

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa:** I tend to create terminologies to what I do. For example, I don't translate theaters, but I am a director of translation of theater plays, because I do the translation with many students. I frame that translation and whittle it down, enhance, modify. Then, it works like a director that shapes an actor to the way he wants him. Furthermore, I don't like to call the comics we do, me and Piero Bagnariol, adaptation, but translation, it is taking a word and translating it into an image. We tried to theorize about it, and in this theory we took texts like Machado de Assis and Dante.

Piero is the cartoonist that makes the comics with me. He also did an adaptation, a translation. He doesn't call it a translation, because he is not from the field of Letters, but he talks about a "quadrinização" (a "comicization") of Dante. So, I rather call it translation into comics, Homer translated to comics, or tragedies with translation to comics, in the way to catch the images.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-19. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14804

And how did it all start? I had a scholarship by FAPEMIG to study with figures of speech and I thought that language needs a figure. How do I put a figure in the language? Which figures are these? How to draw metonymy? So, when we meet, for example: "Achilles: swift feet", I don't know the whole Achilles, how is his head? I know a metonymy of Achilles, so we present Achilles by his feet, before his face, in the comics. Truthfully, those are not difficulties, but pleasant challenges, in the sense we think of the word "challenge", but are also theoretical inventions we do.

At the time that I worked on this research, I worked with a group of students, and I think the biggest challenge I had, which was the most pleasant, was working with people, to get to a common theoretical ground. In the same way that in theater translation, the greatest challenge is working with people, to face conflicts, to solve problems and to create a harmonic environment, so that from this harmonic environment rises a beautiful and good product, *kalos kai agathos*. May this product have no fissures, no harmony break. This is the biggest problem.

My life goal is to work with the collective. It may seem paradoxical that a professor, that works with research from the beginning, being the research a lonely work inside the reading room, thinks that this work needs to go from solitude to the collective, otherwise, it loses its meaning. Thus, it starts the diffusion, the multiplication, the teaching and all this scattering. The greater difficulty, then, is to work with people in harmony, with pleasure, with a common ground. I like to create names for new things, I like to work with the collective, and maybe that is why I call my comics a translation into comics, it's a name I like to use.

**Camila Zanon:** How was it to work with the cartoonist, this artist? Or if it was many artists, this team already knew the *Iliad* and the *Odyssey*? Was there a process of collective immersion? What came first, the selection of pieces or the construction of the images? How was the work with the artist? Had he created something first?

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa:** It began with a research group with FAPEMIG. Since there was a deadline to conclude the project, it began with a small publishing house from Belo Horizonte, with many restrictions in the process. So, there were many clashes between the publishing team and my team, because I called students specialized in comics that wanted to force me to shape my work according to the comic theory. According to

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-19.

the comic theory, sometimes the image is more important than the language, thus my work doesn't conform to this. The image is the language. I believe that both literature and image are one, with the same value, and it was the reason for many clashes with the comic theory.

They call it sequential art; there were many names, comics and novels, graphic novels, but I did not abdicate the name "literature". Literature that contains figures of speech. It was a big problem and all my students, good ones in sequential art, rather call it that, they did not accept my revolutionary ideas from not knowing what should be done.

This cartoonist, Piero, who is a self-taught European artist, with his own methods, did not want to reproduce the American methods. This way, the "comicization" of the *Iliad*, of the *Odyssey* and of *Orestes*, which was published last year, is all new. They are new in the sense that we are creating an Italian-Brazilian thing, a way of doing an Italian-Brazilian comic. The relationship with this cartoonist was almost that Platonic soulmate of creation, it was extraordinaire. We did the *Odyssey* in less than a year, pulling all-nighters, all by e-mail, without in-person meetings.

To make *Iliad*, there were in-person meetings of a group of four. I had a student of Greek literature that did not want to let go of certain academic questions about Greek literature, and in art you have to sacrifice some things. I thought that the most exhausting parts were the most productive to a comic book, and this led to clashes. Besides this, the publishing house wanted to conform me for the market, it was very difficult. I did not want to make comics for silly children. I did it for my grandson when he was five to six years old, and I did not hide anything that Homer did, because I believe that children perceive everything that is loose in the world.

The *Iliad* is violent. If you don't teach children about violence, to help them understand, you are refusing to raise that child. The target audience, then, was my grandson, but not treating this grandson as a kindergartener that needed the pretty face of heroes, pretty hairs and landscapes. We searched the landscapes of the Greek vases of the Mycenaean period. In the *Odyssey*, we used the Minoan period. In *Iliad*, we used the Mycenaean period and reproduced those images and gave it life. In *Odyssey*, for example, the images of Nausicaa, who in the translation has Rastafarian hair: "Nausicaa, of the Rastafarian hair", to think about other ways to represent it that were not curly hair or well-braided hair, that relate to the golden translation that we do of Homer. Homer all standardized, all fitted in a grammatical Portuguese template, let's say, and thinking that Homer as oral, oral

literature. I don't know if he spoke the correct grammar that is in Ragon<sup>6</sup> or in Cunliffe<sup>7</sup>.

These translations are difficult to understand. To savor it, as said by Aristoteles, you need to know it before to recognize it in the text. However, the drawings are very pretty and the kids spend hours admiring them. So we have in Homer's *Iliad*, a section like "where is Wally?", and we made one like "where is Achilles?", with all that confusion in the battlefield for the child to search for Achilles. I consider this a classical upbringing, with all my soul. The kid does not need to understand and, in this sense, that is the difficulty of my comics, he does not need to read and discard it. He has to read it once, notice a little, re–read it, notice some more, and come back to it, like we do with the classics. You can never understand a classic in a first reading, you have to read and re-read. We have the goal to make a classical adaptation, so we say, and we will see how far it can go.

Then, there is also *Orestes*, the book is all in black and white, so no-one can say that we are manipulating the passion that the classical tragedy brings. The artist draws very well the adaptation of Agamemnon's toothless mask, from whom Orestes is a descendant. The play with "descendente sem dente" (toothless descendant), who is the crazy boy Orestes. This way, they can even color *Orestes*.

The question is the publishing market. These works, these volumes have a great quality in paper, in image, with a quality of finishing touches that the comic books in the market do not have. This is a complication and a good thing. The hardcover copy of *Iliad* is a collector's item, I have only one copy. But there was a series of impositions, like page numbers, the kind of thing that the publishing houses demand. But the Editora Paulista gives us the quantity of pages we want, the subject we want, the colors we want, the paper we want. It's a rarity in Brazil, with all the restrictions, to find a place that publishes and distributes comics like we want. My desire is to do comics for the rest of my life.

**Gustavo Oliveira:** I am anxious to have a copy of *Orestes*. But, going to translations into comics of the *Iliad* and the *Odyssey*, you spoke about these imagery references of the ancient Greek world, in *Odyssey* much related to

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-19.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>AGON, Éloi. *Grammaire grecque*. Paris: De Gigord, 1957, 5 <sup>a</sup> ed.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> CUNLIFFE, Richard J. *A lexicon of the Homeric dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963. Avaiable at: <a href="http://stephanus.tlg.uci.edu/cunliffe">http://stephanus.tlg.uci.edu/cunliffe</a>.

Minoan art. Was the choice of these references a joint decision with the cartoonist, or was it your suggestion?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: I don't have the American technique, nor the French one, nor any other techniques to do the script. I go from the literary text, and the literary text in Greek, which are Homer and the Tragedies. I read what is written and I search for images, ancient and contemporary, of those actions that are drawn, with sounds and letters; and I make a collage of images for the cartoonist. I mean, it is totally a script. He is doing it with *Orestes'* script, that we are trying to get into the National Plan for School Books (Plano Nacional do Livro Didático -PNLD), teaching how to make this type of script to those who are not specialized in comicization, at primary and secondary school. So, how would the Fury of Achilles be? The moment when Achilles wants to murder Agamemnon, when Agamemnon took Briseis away because of Chryseis; what kind of movement would both Achilles and Agamemnon have? And we made this collage of images, images with images, always thinking about Warburg8's Mnemosyne Atlas, like The Thinker. These are images, icons, of sadness. The *Pietà*, thinking on the *Pietà* with *Orestes*. We see Zeus, we imagine the *Pietà* and we put Zeus and Sarpedon. We think about Patroclus' pyre with that vase that has a pyre. So, we do the history of the image until our days, from the propaganda to the Cretan frescoes, for example.

We started to make the *Argonauts*, but now it is suspended, because I have no time at the moment; I am doing research about Byzantine mosaics. So, it is that kind of research. As the cartoonist knows well the region where, we suppose, the Homeric poems took place, it is too easy because the images fit. We avoid working with language, besides the original Greek, and he always searches for translations in Italian to be able to read the text. So, we read deeply the text many times; the same snippet many times, a scene that we want to reproduce. For example, we can choose in that scene to emphasize the simile, we can choose in that scene to emphasize the alliterations that is into the scene like that first Batman TV show, where the onomatopoeia shows up. We select in each scene what is prettier, what is more relevant, aesthetically speaking, to be able to reproduce in comics.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 11-19.

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I*. Der Bilderatlas Mnemosyne, editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2<sup>a</sup> ed.

**Camila Zanon:** Professor, speaking of images and similes, we can notice a concern, in the comics, with the similes. Was it a choice on purpose? Are those more easily comicized?

**Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa:** It was and wasn't, because we searched those figures of speech in the *Iliad* and we found them in the formulas. We do the dawn, in *Iliad*, different each time, but it is the same formula. The *Odyssey*, on another hand, does not have many similes understood like the *Iliad*, there is another diction, another style, it is very curious. The formulas in the *Odyssey* are formulas, but in a different way, thus we had to use other resources. For example, we had to tell Telemachus' history with Orestes' in a comic page divided in half. So, Telemachus' history is in a way, Ulysses' history is on the top, and the allusion to Orestes as the one who vindicated his father in an exemplary way, and Telemachus as the one who would have to do the same in the *Odyssey*, so that Penelope couldn't do the same thing Clytemnestra did with Orestes.

There is the episode of cheating between Ares and Aphrodite. Ulysses, hearing the aoidos' telling from the Phaeacians' land and the irony of the thing: he thinks it's cool, and laughs of the Aphrodite's cheating on Hephaestus not knowing if his wife was cheating and if she would end it upon his arrival. Then, I understand that the comic is teaching literature, is teaching Greek culture and is translating Homer this way, so I think I have no interest in telling all the plot, that is why I always give spoilers of what I do. It is not the plot that interests me, it is how the story will be told, which is the Greek technique.

**Gustavo Oliveira:** Professor, thank you so much for this interview, and this delightful chat about such important themes, these works made from the translation and comicization of the Homeric poems. For those listening or watching us or reading this interview, we invite you all to explore the other numbers of the Journal Heródoto, and the other articles of this dossier, which will deal with the reception of Homer and his influence through time.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: Thanks!

### A ANTA E O VALENTÃO: RECEPÇÃO DA *ILÍADA* EM "FATALIDADE" DE J. GUIMARÃES ROSA

Christian Werner<sup>1</sup>

#### Resumo

Primeiras estórias é um volume de contos de J. Guimarães Rosa (1962), alguns deles usando de maneira empenhada a tradição clássica. "Famigerado", por exemplo, evoca o episódio de Polifemo no canto 9 da Odisseia. O conto que eu discuto é "Fatalidade", que envolve a Ilíada, especialmente o duelo entre Heitor e Aquiles. Ele conta a história de um estranho, o frágil José de Tal, de apelido Zé Centeralfe (trocadilho com center-half), que chega à casa do delegado local, nomeado Meu Amigo pelo narrador. Zé pede ajuda à autoridade para resolver seus problemas com o valentão Herculinão, o qual não para de importunar a esposa de Zé. O casal mudou duas vezes de povoado e acaba na cidade do delegado, o qual, durante boa parte desse curto conto, sugere por alguns modos não-verbais que José deveria matar o valentão. Mas, diferente de The man who shot Liberty Valance, duas são as armas que, quase ao fim, matam o valentão, a de Zé e a do Delegado, ambas disparadas virtualmente ao mesmo tempo. Imediatamente antes de Zé deixar a casa do delegado, este refere-se àquele como "nosso necessitado Aquiles", explicitando a referência potencial à Ilíada, confirmada pelo papel que o delegado tem no tiroteio final como Atena. Mas ele também evoca Zeus na forma como fala sobre o destino. Os críticos divergem sobre o ponto de vista do narrador (cinismo? condenação crítica), todavia, para leitores que estabelecem o paralelo com a Ilíada (Aquiles perde Pátroclo por meio de seu próprio erro), a perda de José ele perde sua tênue esperança na eficácia de uma lei impessoal - é evidenciada. Não há lugar para a tática da anta - esconder-se, mesmo que você seja grande – nem para um valentão. Ao mesmo tempo, Rosa talvez convide seus leitores a comparar o conto a seu grande épico Grande sertão: veredas ou reavaliá-lo à luz da sua obra posterior, contos gradualmente menores e mais elusivos.

#### Palavras-chave

João Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; Ilíada; recepção.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professor Doutor — Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: <a href="mailto:crwerner@usp.br">crwerner@usp.br</a>. Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

#### **Abstract**

"Primeiras estórias" is a volume of short-stories by J. Guimarães Rosa (1962), some of them using in an engaging way the classical tradition. "Famigerado", for instance, evokes the Polyphemus' episode in Odyssey 9. The story that I discuss is "Fatalidade", which encompasses the Iliad, specially the duel between Hector and Achilleus. It tells the story of a stranger, the frail José Something, by nickname Zé Centeralfe (pun with center-half), who arrives at the house of the local sheriff, named My Friend by the narrator. Zé asks for help from the authority to solve his problems with the bully Herculinão who wouldn't stop harassing Zé's wife. The couple changed village twice and end up in the sheriff's town, who, during a large part of this small story suggests by some non-verbal means that José should kill the bully. But unlike The man who shot Liberty Valance, two are the guns that, near the end, kill the bully, Zé's and the sheriff's, both shot virtually at the same time. Just before Zé leaves the sheriff's place, the latter refers to the former as "our needy Achilleus", making explicit a potential reference to the Iliad, confirmed by the part the sheriff has in the final shooting as an Athena. But he also evokes Zeus in the way he talks about destiny. Critics diverge about the point of view of the narrator (cynicism? critical condemnation?), but to readers who establish the parallel with the Iliad (Achilles losing Patroclos by his own error), José's loss - he loses his faint hope on the efficacy of an impersonal law - is evinced. There is no place for a tapir tactic - to hide, even if you're big nor for a bully. At the same time, Rosa maybe invites his readers to compare or reassess his epic Grande sertão: veredas in the light of his following work, gradually shorter and more elusive short-stories.

# **Keywords**

J. Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; Ilias; reception.

Para os gregos, a essência da amizade consistia no discurso. Sustentavam que apenas o intercâmbio constante de conversas unia os cidadãos numa *polis*. No discurso, tornavam-se manifestas a importância política da amizade e a qualidade humana própria a ela.

(H. Arendt, "Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing")

Embaixo, lá a anta soltara o estridente longo grito – de ao se atirarem à água, o filhote e ela – de em salvo. Refez-se a tranquilidade.

(J. Guimarães Rosa, "Tapiiraiauara", Tutameia)

## Introdução<sup>2</sup>

O conjunto de contos de *Primeiras estórias*, de J. Guimarães Rosa, contém não só alusões diretas à Antiguidade "clássica",3 em particular à mitologia greco-latina,4 mas pelo menos uma apropriação ou transplante5 de um episódio homérico, o conto "Famigerado", que toma o episódio da escapada de Odisseu da caverna de Polifemo na Odisseia (Werner, 2012). Esse conto, porém, não faz nenhuma menção explícita a Homero ou à Odisseia. Nesse sentido, é bom lembrar que a "intencional tentativa de daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros evocação, acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos" - formulação do próprio Rosa em carta a seu tradutor Bizzarri (Bizzarri, 1981: 55) - foi um procedimento literário experimentado pelo autor. Nessa carta, Rosa diz também que "apenas nessa novela ('Dão-Lalalão')... recorreu a isso", com o que, aparentemente, refere-se tão somente ao conjunto de novelas de Corpo de baile.

Em carta a seu tradutor francês, Rosa dividiu os contos de *Primeiras estórias* em seis grupos a partir de semelhanças de tom, um desses grupos reunindo "Famigerado", "Os irmãos Dagobé", "O cavalo que bebia cerveja" e

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (304218/2020-0). Agradecimentos: a Maria Cecília Coelho por ter me dado a oportunidade de apresentar sua primeira versão no XI Seminário *Archai* (2013); aos participantes dos cursos que ministrei no PPG-Letras Clássicas da USP em 2020 e no Congresso Internacional da Abralic de 2021, a convite de Leonardo Antunes, e nos quais a interlocução proveitosa me ajudou a aparar algumas arestas da discussão que aqui proponho; a Camila Zanon e Gustavo Oliveira, pelo convite para integrar este dossiê.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Mais recentemente, tem-se insistido nos problemas de se usar o termo "clássico" exclusivamente em relação a duas culturas antigas do Mediterrâneo (Porter, 2005). Os próprios contos de Rosa, porém, implicam uma referência à noção canônica de "cultura greco-romana antiga".

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Cf. Cf. Werner (2019) acerca de "O espelho", "Pirlimpsiquice" e "Darandina".

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Hardwick (2003:9) assim define "appropriation": "taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)".

"Fatalidade" (Vários autores, 2006: 90).6 "Fatalidade", porém, pelo menos à primeira vista, se destaca nesse conjunto por ser o único conto no qual o conflito central é resolvido por meio de violência que chega à eliminação física do antagonista; nos outros contos, a expectativa de um enfrentamento físico é criada mas, na sequência, burlada. A solução de "Fatalidade" é tanto mais posta em relevo por ser o contrário do que busca seu protagonista: evitar ultrapassar a lei de Deus e a dos homens, ou seja, matar.

#### "Fatalidade" e a Ilíada

No conto, um forasteiro, o franzino José de Tal, por apelido Zé Centeralfe, chega à casa do delegado da cidade, denominado de Meu Amigo pelo narrador. Por acreditar que a lei e a ordem podem ser garantidas na cidade, Zé pede auxílio à autoridade para resolver seus problemas com o valentão Herculinão, que assediava sua esposa. Em que pese o nome de seu arraial de origem ser Pai-do-Padre, nome que evoca duas figuras de autoridade tradicionais no Brasil patriarcal e católico, a "marca da autoridade", nas palavras do narrador, lá estava em falta (p. 60).<sup>7</sup> José tentara fugir do embaraço deixando o arraial onde morava e, na sequência, o arraial do Amparo,<sup>8</sup> mas isso de nada adiantou.

O delegado, por meio de manobras implícitas, não verbais, sugere que o mofino José mate o valentão. Todavia, diferente do que ocorre no conto *The man who shot Liberty Valance*, publicado por Dorothy M. Johnson em 1949, e no filme homônimo dirigido por John Ford, que estreou em 1962,9 são *duas* as armas que matam Herculinão, ao mesmo tempo, a do delegado e a de José. Nesse final, surpreende ao leitor não somente que José tivesse uma

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Wisnik (2002: 193) mostra por que "Fatalidade" deve ser lido em conjunto com "Famigerado" e "Os irmãos Dagobé"; cf. também Werner (2012).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Os trechos de "Fatalidade" virão acompanhados apenas do número da página; a edição utilizada é Rosa (1967).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Note-se que o nome dessas localidades e do próprio protagonista são mais explicita e claramente significativos que o usual em Rosa.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> As semelhanças entre esse conto (inclusive a presença de referências gregas, um livro de Platão e a menção da *Nemesis*) e o de Rosa são dignas de nota. O clímax do conto americano (Johnson, 1997) também é um duelo entre, *grosso modo*, o representante da civilização e o da barbárie, no qual um terceiro, uma figura liminar, dispara o tiro mortal. A famosa sentença "This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend" não aparece no conto, apenas no filme, quase em seu final. No conto, o jornalista nunca ouve do senador o que, de fato, ocorreu no passado, como destaca Palmer (2009). Noto que a dissertação de mestrado "Fronteira da lei: violência e poder em *The man who shot Liberty Valance* de John For e *Fatalidade* de João Guimarães Rosa" (Oliveira, 2014), na qual não se menciona D. M. Johnson, foi defendida depois de eu apresentar uma primeira versão deste estudo.

arma consigo o tempo todo – é da enorme coleção de armas do delegado que se fala ao longo do conto –, mas, sobretudo, que ele seja um exímio atirador.

Entre o momento em que José decide seguir a indicação do delegado e a morte do valentão, a narrativa é rápida, mas ainda assim deixa entrever a *Ilíada* como um intertexto do conto. José, nesse trecho, é chamado de Aquiles por Meu Amigo, mais precisamente, "nosso carecido Aquiles" (p. 62). Proponho que, dessa forma, o duelo final, de alguma forma dirigido pelo delegado, evoca o duelo final entre Aquiles e Heitor no canto 22 do poema homérico.

Nessa relação intertextual, o delegado faz as vezes de uma figura divina, homólogo tanto à Atena iliádica, que, ao lado de Aquiles no duelo final, age contra Heitor de forma decisiva, quanto a Zeus, pois, assim como esse deus, o delegado é representado, ao mesmo tempo, como consubstanciação de um plano que é a força primeira por trás da história e também como suposto respeitador de um destino pré-estabelecido, a *moîra*.<sup>10</sup> Ao longo do conto, o delegado lança frases sobre a pequenez do homem diante da fatalidade, mas é ele quem, com a violência de suas armas, controla a ordem de sua cidade. Assim, após direcionar o *télos* da narrativa para a morte de Herculinão, o delegado indaga, já consumado o assassinato: "Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos..." (p. 63).

Para Barbara Graziosi e Johannes Haubold, na *Ilíada* a questão é de "perspectiva narrativa: podemos olhar para um evento ou bem como aquilo que é determinado como um padrão fixo e estável (*moîra*) ou como parte de uma intenção particular (*télos*)" (Graziosi; Haubold, 2005: 90). Como veremos, no caso do conto de Rosa, a aproximação ou tensão entre as duas componentes, *télos* e *moîra* (não assim referidas, é claro, mas, de alguma forma, conceitualizadas no conto), não é apenas uma questão narrativa ou filosófico-religiosa, mas também ideológica. Podemos nos perguntar, portanto, quão próxima ou distante está a representação do delegado daquela de Zeus no canto 16 da *Ilíada*, ao decidir não interferir na morte de seu filho dileto, Sarpédon. Nas palavras dos mesmos estudiosos há pouco citados, essa passagem "não define os limites do poder de Zeus ou nega sua onipotência; mais que isso, ela dramatiza as razões por que Zeus decide respeitar a *moîra*" (Graziosi; Haubold, 2005: 91).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Acerca dos papéis de Atena e Zeus no canto 22 da *Ilíada*, cf. Pucci (2018).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Na *Ilíada* o termo recorrente a marcar "the end or purpose of the narrative" é *télos* (Graziosi; Haubold, 2005: 86).

Embora o conto seja curto, ele enseja vários outros paralelos e oposições com o poema canônico. Ambos começam com uma espécie de súplica e terminam com um funeral. Assim como os deuses dispensam *ménos*, uma energia extraordinária, aos heróis iliádicos, <sup>12</sup> José, ao deixar o delegado, está "reespiritado, com sua força de seu santo" (p. 62). <sup>13</sup> O conflito principal do conto, ou seja, o que faz um dos protagonistas agir, é o assédio a uma mulher; de forma homóloga, tanto a guerra de Troia ela mesma como o conflito entre Agamêmnon e Aquiles, que a espelha, começam por conta de uma mulher tomada de forma escusa.

É o assédio de Herculinão sobre a esposa de José que faz com que ele, a suposta parte mais fraca do conflito, busque ajuda "divina", ou seja, uma força que ele supõe ser impessoal, aquela ligada ao delegado. Devido ao conflito com Agamêmnon, que lhe toma uma cativa, Aquiles se dirige a sua mãe – uma relação pessoal com a divindade, portanto –, que, por sua vez, por meio de sua ligação com Zeus, coloca em andamento a narrativa que compõe o poema e que culminará na morte de Heitor.<sup>14</sup>

Mais especificamente, o diálogo no qual o delegado incentiva José ao assassinato pode ser pensado sob a perspectiva de outro momento notável da *Ilíada*, aquele em que Atena impede Aquiles de matar Agamêmnon no início do poema (*Il.* 1.188-221).<sup>15</sup> Ao contrário de Aquiles, que encara e provoca Agamêmnon, chegando muito próximo de matá-lo, José se afasta do inimigo por prudência por duas vezes: "só para *atalhar discórdias*, prudenciara; sempre seria melhor levar à paciência. E se *humilhara* a menos não poder" (grifo meu).<sup>16</sup> "Discórdia" (*Éris*) é uma divindade central na *Ilíada* (Hogan, 1981), e é por meio dela que Hesíodo, em *Trabalhos e dias*, resume, negativamente, a tradição épico-heroica (Rousseau, 1996; Werner, 2014). A humilhação de José, por sua vez, é real, ou seja, ele não a simula como faz Odisseu sempre de novo na *Odisseia*, ele que também luta para manter sua esposa para si. A humilhação de José, porém, não leva a nada e a lei e a ordem que espera da autoridade é-lhe dada sob uma forma inesperada, o direito (casuístico e arbitrário, por certo) à violência.

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> De forma bastante evidente no início do canto 5.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Repare-se, nessa expressão, o duplo uso do pronome possessivo.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Devo essa sugestão a Erika Werner, fundamental para eu ter pensado o conto como uma *Ilíada* em filigrana, e não apenas como uma apropriação do duelo entre Aquiles e Heitor.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> O protagonista do romance *A marca humana*, de Philip Roth, afirma a seus alunos que a literatura ocidental começa com uma briga, aquela entre Aquiles e Agamêmnon (Roth, 2014: 10-11).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Repare-se que uma interpretação comum do episódio em que Atena impede Aquiles de matar Agamêmnon foi muitas vezes interpretado como uma representação (alegórica, por assim dizer) da prudência de Aquiles.

Um elemento distintivo do conto de Rosa é que a solução do conflito, o duelo, se dá por duas ações simultâneas após o protagonista José procurar eliminar seu problema, primeiramente, de uma forma não violenta. Na *Ilíada*, são as deusas Hera e Atena que impedem a morte de Agamêmnon nas mãos de Aquiles no início do poema, mas Zeus endossa as mortes aqueias que advêm do recuo de Aquiles. A intervenção das deusas só compõe uma solução não violenta para o conflito num primeiro momento, pois a cadeia de reações que elas acabam por colocar em marcha involuntariamente é responsável pela morte de heróis do próprio exército que elas protegem, o aqueu. Assim, não surpreende que, quando há uma chance de o conflito entre o aqueu Menelau e o troiano Páris ser resolvido por meio de um duelo entre os dois, novamente os deuses interferem e a violência continua a despeito do resultado do duelo.<sup>17</sup>

No primeiro parágrafo de "Fatalidade", o narrador nos informa que seu amigo é "poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia. Por tudo, talvez, costumava afirmar: - 'A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre, salvo melhor raciocínio". Pílulas de sabedoria enunciadas pelo delegado, às vezes paradoxais como essa, pontuam a narrativa; tratar-se-ia, segundo Ana Pacheco, do resultado de uma "lógica sofismática...", sentenças que "só confirmam a lógica que toma o particular por geral, torneando o absurdo até ganhar a aparência de verdade" (Pacheco, 2006: 97-98). Certo é que a afirmação de que a vida de um humano entre outros humanos é impossível poderia ser uma epígrafe provocativa para a *llíada* homérica, o que não significa, por certo, que pudesse ser uma moral do épos, pois, como trabalhos recentes têm insistido com razão, a importância do coletivo em detrimento do valor do herói individual é uma variável que, o mais das vezes, foi subestimada na recepção do poema (Haubold, 2000; Elmer, 2013). Por outro lado, a reflexão do delegado, que este pretende grega na origem, vai contra o que defendeu, na esteira de uma opinião difundida, Aristóteles, para quem o homem é, por natureza, uma criatura política: quem é "sem cidade" (ápolis), ou seja, incapaz de fazer parte de uma sociedade, esse tem desejo pela guerra (Política 1253ª1-6). Os "gregos" do delegado são uma generalização caricata, e nada indica que o narrador se dê conta disso.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Até que ponto alguma concepção de justiça é percebida por trás da sequência de eventos do poema, isso é uma questão muito complexa para ser tratada aqui mesmo de forma resumida; para as balizas da discussão, cf. Allan (2006) e Versnel (2011).

#### Guimarães Rosa e Homero

Em *Primeiras estórias* devemos atentar para a representação dos narradores, inclusive porque, às vezes, eles se aproximam da representação que se construiu do próprio Rosa. Não por acaso, tomando o conjunto de contos, verifica-se que a maior parte das referências explícitas à cultura clássica se dá em uma chave mais ou menos irônica no discurso de uma personagem ou de um narrador que participa ativamente dos eventos narrados. Esse é o caso do narrador de "O espelho", o mais (caricatamente?) machadiano dos narradores do volume, letrado, pedante mesmo, ledono de cultura plural e diversificada. Essa caracterização pode ser lida em paralelo à explicação de Rosa dada para Bizzarri quanto ao uso do termo "loxías" na novela "O recado do morro": "há um sabor pretensamente erudito, no termo que o caipira usou. Note como ele dá ar de grego..." (Bizzarri, 1981: 42).

Um bom ponto de partida para se investigar a cultura clássica no volume de contos são os dois modos básicos como ela é utilizada em "Pirlimpsiquice" (Werner, 2019). De um lado, como uma tradição que reforça, ao lado da judaico-cristã ou subsumida por ela, a autoridade vigente numa instituição social que tende a manter o *status quo*, o colégio dirigido por padres. De outro, porém, como um conjunto de textos que permite ao homem moderno investigar e reinventar práticas que se lhe tornaram estranhas por pertencerem a outros modos de representar e viver a realidade, no caso de "Pirlimpsiquice", uma espécie de transe dionísico-teatral.

A situação é mais complexa em "Fatalidade", mas esses polos são-nos suficientes como ponto de partida para pensar o uso dos poemas de Homero em duas apropriações, "Fatalidade" e "Famigerado". Falo em apropriação porque pressuponho algum tipo de intencionalidade ou de controle consciente, pois me parece excesso de prudência querer restringir a discussão a um sistema intertextual.<sup>20</sup> Como veremos, chamar Zé Centeralfe de Aquiles é contraintuitivo no que diz respeito à caracterização da personagem e ao andamento do conto. Já no caso de "Famigerado", os paralelos com o episódio de Polifemo na *Odisseia* são em número muito grande e precisos para se tratar de uma coincidência (Werner, 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Acerca do "nítido sabor machadiano" do conto, cf., por ex., Rosenfield (2006: 153). Para Pacheco (2006: 234-36), o narrador mescla romantismo e positivismo.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Pacheco (2006: 222) assinala que o discurso "amaneirado", presente do início ao fim do conto, é "em tudo contrário à lisura do verdadeiro rosto". Já Rosenfield (2006: 130-21) insiste na diferenciação entre o percurso positivista no início do conto e o posterior predomínio da intuição. <sup>20</sup> Tomo a noção tal como desenvolvida em Fowler (1997).

Ana Luiza Martins Costa (Martins Costa, 1997/98 e 2001/2) já demonstrou que Rosa se interessou de forma particular por Homero na década de 1940: a autora, ao examinar os chamados "Cadernos Homero", que revelam a leitura atenta do poeta grego pelo romancista, rastreou elementos temáticos e estilísticos da *Odisseia* e, sobretudo, da *Ilíada* em textos como "A hora e a vez de Augusto Matraga" e *Grande sertão: veredas*.

Um comentário numa carta a Bizzarri, datada de 1º de março de 1963, revela que o episódio de Polifemo estava bem presente para Rosa na década de 1960 (Bizzarri, 1981: 9). Diz ele: "No íntimo, rezo para Você ser um ciclope, e pegar os dois livros, logo, um em cada mão". A referência, aqui, é às duas grandes – e não apenas em tamanho – obras de 1956, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, que interessavam a duas editoras italianas distintas naquela época. A preocupação compreensível de Rosa, que dedicou muito tempo e energia no contato com diversos tradutores de sua obra, é que um mesmo bom tradutor traduzisse todas suas obras para o mesmo idioma, como foi o caso do alemão Meyer-Clason. Salta aos olhos, na troca de cartas entre Rosa e Bizzarri – algo semelhante pode ser demonstrado no caso de Meyer-Clason –, as formas como o tradutor tentava manipular o escritor – e vice-versa. Bizzarri, por exemplo, debalde tentou, durante quase uma década, levar Rosa para uma única visita a São Paulo.

Menciono isso por conta da imagem do ciclope. Rosa, na carta, deve estar aludindo ao episódio odisseico, pois no poema são sempre dois os companheiros de Odisseu mortos pela criatura por refeição (*Odisseia* 9.289, 311),<sup>21</sup> assim como são dois os grandes livros de Rosa em questão, os quais poderíamos contrapor aos dois menores (pelo menos em tamanho) já publicados quando da escritura da carta, *Sagarana* e *Primeiras estórias*.

Rosa, contudo, não fala em Polifemo, mas usa o genérico "ciclope".<sup>22</sup> Podemos supor que o escritor, ao chamar seu tradutor de ciclope, de alguma forma está incorporando algo de positivo à imagem tradicionalmente negativa da personagem odisseica, que, de forma mais recorrente e acentuada, somente no século XX passou a ter sua caracterização repensada no que diz respeito ao episódio canonizado na *Odisseia* (Hall, 2008).<sup>23</sup> Assim, essa carga semântica plural que Rosa atribui indiretamente às mãos de seu tradutor retorna em uma carta escrita logo

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Também são dois em Ovídio (*Metamorfoses* 14.205-12), passagem claramente calcada na *Odisseia* 

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Talvez para, nesse caso, sugerir, de forma menos clara, que ele, Rosa, faria as vezes de Odisseu, o herói que manipula Polifemo?

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> O primeiro excurso do *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, é uma recepção teórica bastante conhecida do mito.

após receber o livro com o primeiro conto traduzido por Bizzarri, "Il duello", pouco mais de um mês depois da carta em que menciona o ciclope. Trata-se de uma longa sequência de elogios superlativos ao tradutor: "Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro" (Bizzarri, 1981: 12).

Mesmo que a menção de dois livros na utilização da imagem do ciclope não fosse uma alusão à *Odisseia*, não parece ser o caso que Rosa estaria aludindo a uma outra tradição grega – aquela presente, por exemplo, na *Teogonia* de Hesíodo – na qual os ciclopes são ferreiros ou construtores de muralhas, tradição que predominou na iconografia desses seres a partir da Renascença. Sem querer ler demais em uma simples imagem usada numa carta – ainda que as cartas que Rosa trocava com seus tradutores estejam longe de serem simples –, no meu exame de "Famigerado" (Werner, 2012) procurei mostrar que as duas personagens do conto não ocupam apenas os polos do vilão e do mocinho ou do monstro e do herói.<sup>24</sup> Também nesse conto, e disso voltarei a tratar abaixo, a violência é um problema complexo, e não somente um vício danoso à vida em sociedade, algo que necessariamente deveria diminuir num Brasil que fosse, de fato, moderno.

Assim, Homero, suas histórias, personagens e imagens não parecem ser, em Rosa, meros sinais de sua cultura superlativa ou fonte de elaboração estilística. Por outro lado, é claro que, mesmo se o próprio Rosa nos tivesse garantido que nos contos em questão tratou-se de uma apropriação consciente, isso ainda seria insuficiente para delimitarmos o seu sentido.<sup>25</sup>

Desde o trabalho pioneiro de Ana Luiza Martins Costa, sabemos que Homero foi importante na composição de *Grande sertão: veredas*. O romance, de um ponto de vista intertextual, pertence a um sistema textual que tem em seu núcleo a narrativa épica, em particular, nas suas vertentes heroica e cavaleiresca. Assim, a primeira geração de críticos rosianos destacou as narrativas medievais como intertexto fundamental de Rosa.

Quanto ao cânone épico ocidental, Rosa não vincula seu romance a uma única ou principal narrativa precedente. Mesmo que se escolha a narrativa da donzela guerreira como seu eixo principal, esse é composto por extensa corrente de textos, da tradição épica grega ao Romantismo alemão.<sup>26</sup> Vale para a matriz épica de *Grande sertão* o mesmo dialogismo intenso que é o

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Para uma reapreciação do episódio odisseico, cf. Werner (2009, 2012, 2018a), Zanon (2018: 203-221), Malta (2018: 277-316) e Vieira (2019).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Acerca de tal problema metodológico, cf. Barchiesi (2001: 141-42) e Conte (1986: 23-30).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Acerca de tradição como uma corrente virtualmente infinita, cf. Budelmann; Haubold (2008). *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - **2022.1**. **p. 21-41**.

caso com seus veios lírico, trágico e ensaístico, entre outros.<sup>27</sup> Formalmente, o romance se sustenta (ou produz a ilusão dessa sustentação) no mundo que cria (o mundo da linguagem rosiana) muito mais que em referentes extratextuais, literários ou não.

Daí o caráter surpreendente de *Primeiras estórias*: desde seu sumário ricamente ilustrado, temos um jogo muito mais explícito e variado com o leitor que o símbolo quase singelo (mas não simples) – comparativamente – do infinito no final do romance. Se muito cedo percebeu-se não só que o primeiro e último conto do volume se espelham e que isso se projeta materialmente no conto central, "O espelho", no caso de *Grande sertão* foi necessária a leitura arguta de alguns críticos muito posteriores para demonstrar a rigorosa arquitetura do romance.<sup>28</sup>

*Primeiras estórias*, portanto, parece querer, ao mesmo tempo, fazer o truque e mostrar como ele funciona, o que indica que certa oposição entre a grande prosa e os contos pode ser um fio condutor para se investigar as alusões e citações homéricas em *Primeiras estórias*.

#### "Fatalidade"

Os sertões de Euclides da Cunha ecoam na obra de Rosa desde "O burrinho Pedrês" (Sagarana).<sup>29</sup> O título de sua obra-prima posterior, Grande sertão: veredas, é uma clara alusão a esse livro. É inegável, portanto, que se trata de um texto que Rosa conhecia bem. Sugiro que a obra seja levada em conta ao se interpretar "Fatalidade", ainda que o conto ocorra no sul de Minas Gerais e Zé Centeralfe seja chamado de "caipira", ou seja, estamos bem longe do grupo protagonista de Os sertões, os sertanejos, cujo heroísmo é marcado necessariamente pela seca e suas consequências.

Em "O homem", a segunda parte do ensaio, Euclides da Cunha utiliza, no capítulo que inicia com o célebre "[o] sertanejo é, antes de tudo, um forte", elementos da tradição clássica para a representação do sertanejo, o famoso "Hércules-Quasímodo" (Cunha, 2016: 115) e os menos citados "titã acobreado e potente" (Cunha, 2016: 116) e "centauro bronco" (Cunha, 2016: 117),30 um número não pequeno para um trecho relativamente curto, tendo em vista que esse tipo de erudição "mitológica" não é corrente no

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Acerca dessas diversas matrizes presentes na obra de Rosa, cf. Rosenfield (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Cf. sobretudo Rosenfield (2006). Como mostra Rowland (2011), ainda há trabalho a ser feito no que diz respeito à forma das composições roseanas.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Inúmeros autores já trataram dessa relação; cf., por exemplo, Rosenfield (2006: 59-64).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Em "Fatalidade", o narrador fala do "esforço tutânico" que será necessário para José vencer seu inimigo (p. 62); "tutânico" é claramente formado a partir de "tutano" e "titânico".

volume.<sup>31</sup> Em "Fatalidade", por sua vez, o delegado, versado em coisas gregas, compara Zé a um "carecido Aquiles" e seu antagonista chama-se Herculinão. Embora, como veremos, o andamento do conto possa evocar, no leitor, a luta conhecida entre Davi e Golias, o único a usar um elemento de uma narrativa judeo-cristã é José, que chama Herculinão de "iscariotes" após o matar (p. 63).

O apelido do protagonista,<sup>32</sup> Zé Centeralfe, evoca uma posição do futebol, a do zagueiro central ou meia-armador mais recuado. Ainda na década de 1950, no Brasil, as posições eram comumente identificadas pelos seus nomes ingleses. Zé, como fica logo claro, não é alguém que quer atacar, mas defender o que é seu. Essa é outra semelhança entre ele e o Aquiles do início mesmo da *Ilíada*. Todavia, ao contrário de um zagueiro típico, ele não é corpulento.

Desde a primeira frase do conto, José é caracterizado como pequeno e fraco: "homenzinho" e, logo depois, "miúdo, moído" (p. 59). No final, quando já decidiu matar seu adversário, sua fragilidade é reiterada: "o homenzinho, tão perecível, um fagamicho, o mofino" (p. 62). Já o delegado é alguém, por assim dizer, maior: não só é chamado de Meu Amigo com maiúsculas pelo narrador, mas é de pronto caracterizado como "de *vasto* saber e pensar, poeta, professor etc." (grifo meu). Também já nesse mesmo parágrafo, o primeiro, o narrador menciona a opinião do delegado de que quem entendia de tudo eram os gregos.

Embora o caráter fisicamente anódino e humilde do visitante predomine durante a maior parte do conto, igualmente é verdade que a caracterização de José ganha certa inflexão quando ele deixa de ser apenas um corpo franzino e se torna representante de uma figura cultural, portanto, potencialmente mais rica quanto ao sentido: um "caipira". Assim como em *Os sertões*, nítidas oposições passam a ser postas em questão num processo de desconstrução que só se conclui no final do conto.

Nesse sentido, como uma espécie de adendo a "caipira", Zé é definido como "concreto como uma anta" e dele diz o narrador que tinha mãos de enxadachim, uma óbvia combinação de "enxada" e "espadachim".<sup>33</sup> José

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Mas cf. "a Tróia de taipa dos jagunços" (Cunha, 2016: 105) no capítulo anterior.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> O sobrenome não é mencionado.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Em carta a Meyer-Clason (Rosa, 2003: 310-11), Rosa não só afirma que o termo tem "efeito humorístico, sobre 'espadachim'", mas sugere um aperfeiçoamento em relação à proposta primeira de seu tradutor, que só privilegiara o significante "enxada" ("von vielen *Hacken*"): "Raufhacker" (no qual parece soar "raufen", um significante relativo a combate, luta) e "*Hacke*bold".

é, portanto, uma figura enigmática ou em aberto que só o andamento do conto irá revelar em sua totalidade, se é que o conto faz isso.

Do ponto de vista da lógica da narrativa, os narradores de Rosa, em Primeiras estórias, relatam um evento ocorrido do qual participaram ou que testemunharam, de sorte que retrospectivamente são capazes de focar as ações deste evento a partir de seus efeitos. Contudo, com frequência a impressão que deixam no leitor é que, ao narrarem, reproduzem sua impressão inicial de testemunhas da ação, ou seja, uma narrativa que parece independente da sucessão posterior de eventos. A descrição de José feita pelo narrador nos primeiros parágrafos do conto sugere ao leitor que esse narrador está em busca de um foco, ou seja, que verifica, a partir de pequenos traços, se sua primeira impressão está correta. Assim, "enxadachim" não tem o mesmo sentido para quem conhece o final do conto e para quem o lê pela primeira vez, pois esse último não tem elementos para deduzir que, a seu modo, Zé Centeralfe sabe, e muito bem, como matar. "Enxadachim" parece primeiro referir-se a alguém que dedicou sua vida à agricultura. Como afirma Nilce Sant'Anna Martins (Martins, 2001: 191) o neologismo opõe-se a espadachim "pela conotação de humildade, rusticidade, de heroísmo não valorizado".34 No final do conto, saberemos que a expressão é ambivalente, pois congrega em si duas formas de existir que idealmente deveriam permanecer separadas, agricultura e violência. Se a pontaria de José é tão boa quanto a do delegado, isso se dá porque ele também a treinava?

Algo semelhante vale para a expressão "concreto como uma anta". Tendo em vista que qualquer animal local poderia ser igualmente "concreto", o leitor se pergunta por que uma anta, sobretudo tendo em vista que José é particularmente franzino, como insiste o narrador ao longo de todo o conto, ao passo que a anta é o maior mamífero nativo do Brasil.

A anta foi uma espécie de símbolo utilizado na década de 1920 por um grupo de literatos e intelectuais paulistanos, o Verdeamarelo/Anta.<sup>35</sup> Num conto no qual um dos protagonistas quase que se jacta da sua verve clássica – é o delegado que se refere a José como Aquiles – o narrador opta pelo oposto, mas, assim como os paulistas, que pretendiam uma volta ao primitivo das tradições tupis, não utiliza o nome tupi do animal, tapir, o qual, aliás, está presente no título de um conto de *Tutameia* ("Tapiiraiauara"). Ao mesmo tempo, o termo "concreto" talvez remeta a outro movimento, esse dos anos 1950, o Concretismo, que, em alguns

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ou, eu acrescentaria, de uma concepção completamente diferente de heroismo, tal como definida no poema "agrícola" de Hesíodo, *Trabalhos e dias* (Rousseau, 1996; Werner, 2014).

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Queiroz (2010) mostra que o Verdeamarelo e o Anta não foram grupos distintos.

pontos, se liga à Antropofagia de Oswald de Andrade, opositor da Anta (Queiroz, 2010).<sup>36</sup> "Fatalidade" nem é um conto-objeto nem uma tentativa indianista ou nacionalista, e Rosa não parece ter como objetivo (central) se posicionar no cenário literário contemporâneo. Nele, porém, há algo que ultrapassa o realismo mimético, e, como é o caso nas vanguardas mencionadas, no cerne do conto – e do volume do qual faz parte – estão concepções do moderno e do arcaico ou primitivo.

O conhecimento biológico, botânico e zoológico, de Rosa era enciclopédico e está presente em suas criações desde *Sagarana*.<sup>37</sup> A anta não só é um animal com olfato bastante desenvolvido, mas esse é expresso pelo modo como ergue o focinho e mostra os dentes para detectar cheiros.<sup>38</sup> Trata-se da reação *flehmen*, típica de vários ungulados.<sup>39</sup> A isso o narrador parece aludir ao longo do conto, pois Meu Amigo usa uma discreta linguagem corporal para ser sentida por José. Quando por fim o homenzinho entende a mensagem, o narrador nos diz que "se arregalou" e "se riu" (p. 62). Ora, a reação de *flehmen* é semelhante ao riso para um observador humano. No caso da anta, a reação é particularmente notável por conta da flexibilidade de seu longo focinho.

Zé Centeralfe e Meu Amigo compartilham o papel de protagonistas do conto, de sorte que a posição de um define a do outro. O delegado não se revela uma autoridade que garante a lei em vista da forma como resolve o problema de José, que, por sua vez, se mostra tão confortável na situação de extrema violência – "tutânica" – instigada pelo delegado quanto na oposta, própria de seu passado antes de o assédio iniciar. Com isso, o final do conto não garante uma solução para as tensões que perpassam José, entre anta e Aquiles, pacífico e letal. O caipira José, ao contrário do sertanejo de Euclides da Cunha, não tem uma essência, e a representação concreta disso é ele não ter mais um espaço realmente seu, seja no campo, no vilarejo ou na cidade. O lugar que busca é o da lei, mas esse não existe.

No parágrafo em que o delegado denomina Zé Centeralfe de "o nosso carecido Aquiles" para o narrador, esse caracteriza o amigo como "dono do caos". Repare que, sintaticamente, a frase é idêntica àquela do primeiro parágrafo mencionada acima: "Meu amigo sendo de vasto pensar..." e "Meu amigo sendo dono do caos". Se no primeiro parágrafo o narrador ainda caracteriza suas personagens por meio de dois polos, negativo e

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Para uma apresentação concisa dos movimentos literários aqui mencionados, cf. Bosi (1994: 331-45, 475-82).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Quando inclusive foi base da crítica que lhe foi feita por Graciliano Ramos (Bonomo, 2011).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> <u>https://en.wikipedia.org/wiki/Tapir</u>. Consultado em 20/04/22.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> https://en.wikipedia.org/wiki/Flehmen\_response. Consultado em 20/04/22.

positivo, o que acontece logo antes do duelo no qual o delegado e José se revelam ambos excelentes atiradores?

Para Ana Pacheco, caos implica destruição, ou seja, o contrário da ordem e da lei buscada por José; o caos implicaria a ausência de pacto social (Pacheco, 2006: 97). Contudo, em uma das cartas a Bizzarri mais explícitas sobre seu modo de composição, afirma Rosa, sobre *Corpo de baile*, que o livro "também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo" (Bizzarri, 1981: 55). Não há como não ver algo de positivo nesses dois fenômenos unidos pelo mesmo significante.

Ser "dono" implica conferir certa ordem, ou seja, algo que vai na contramão do caos. Na *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, Zeus mostra-se "dono" do *khaos*<sup>40</sup> ao deslocar esse espaço ou estado primordial para um extremo do cosmo (v. 700 e 814). O narrador de "Fatalidade", portanto, parece equivocado em chamar o delegado de "dono do caos": o caos tende a ser a realidade que independe do delegado e à qual ele não consegue ou não quer conferir uma nova ordem por pertencer a velha. O delegado, com efeito, faz parte do caos, no mínimo, do ponto de vista do receptor. Se pensarmos no paralelo iliádico para o duelo entre José e Herculinão, vemos que Atena, ao auxiliar Aquiles a derrotar seu inimigo, está permitindo que seu protegido chegue mais rápido ao fim da própria vida, já que o fim de Troia, o alvo da deusa, só virá após a morte do herói. A lógica que impera no mundo dos heróis é aquela que leva à destruição desse mesmo mundo. É isso que Rosa está sugerindo ser o caso para o mundo do delegado?

Em Euclides da Cunha, "fatalidade" é um termo recorrente, o que não surpreende em vista do *Zeitgeist* que perpassa o ensaio. Por exemplo, a principal "fatalidade inexorável" (Cunha, 2016: 44) é a seca, causada pela "fatalidade de leis astronômicas ou geográficas inacessíveis à intervenção humana" (Cunha, 2016: 68); o homem, porém, pode intervir de forma corretiva. "A seca é inevitável", mas "então (sc. o sertanejo) se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende a sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> O exato sentido do termo grego do qual se origina o "caos" utilizado em várias línguas modernas é controverso; cf. Zanon (2020).

o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa" (Cunha, 2016: 132).

No conto de Rosa, não há lugar para um heroísmo homólogo. O narrador expressa o momento do duelo que praticamente não ocorre como "E... foi: fogo, com rapidez angélica", ou seja, o tempo quase vazio dos três pontos. Haverá, aliás, um elemento concreto nesse sinal gráfico? Na sequência, ele informa que foram *três* os que sacaram as armas, mas só dois os tiros havidos. Será que é por isso que, poucos parágrafos antes, Rosa abusa de expressões com duplicação de significantes "tanto quanto tanto... Desde que desde... pois se pois" (p. 62) –, como que a sinalizar a parceria prestes a se formar, aquela entre o delegado e José?

#### Conclusão

Tendo em vista sobretudo o *tour de force* de Rosa em *Grande sertão: veredas,* é impressionante o esvaziamento metafísico desse conto, em particular, do seu final.<sup>41</sup> Ao passo que o heroísmo do sertanejo de Euclides da Cunha se dá de diversos modos numa luta desigual contra a natureza e o exército, em "Fatalidade" a racionalidade dá lugar à violência humana arbitrária e egoísta.

O leitor que estabelece o paralelo com a *Ilíada* busca no conto algo que José tenha perdido e que seja tão valioso quanto Pátroclo para Aquiles, perda que é o clímax de uma sucessão de eventos no início dos quais está a decisão "egoísta" de Hera e Atena de preservar a vida de Agamêmnon para garantir que Troia seja punida.<sup>42</sup> O que José perde é a crença que na cidade possa haver lei. Não é uma crença muito firme, pois ele intui que sua pobreza possa ser um empecilho, ou seja, que nenhuma lei é totalmente impessoal (p. 61). No momento em que aceita a ajuda do delegado, porém, abandona sua crença e indica, para nós, que, nessa sociedade, as relações entre os homens são possíveis, só que arbitrárias. O que se precisa buscar é o que o narrador já tem, um amigo com A maiúsculo.

Por conta da simbiose progressiva entre Meu Amigo, o narrador<sup>43</sup> e José, cumpre ao leitor valorar moralmente o comportamento das personagens e

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Na frase "dissera um 'não', metafisicado" (p. 63), o narrador parece igualar o tiro dado pelo delegado à sua suposta autoridade de coibir comportamentos abusivos; "metafisicado" por conta da ficção que encobre o arbítrio violento ("resistência à prisão, constatada").

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Acerca da motivação divina no poema, cf. Pucci (1998, 2002).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Acerca do narrador, nos três parágrafos inicias do conto há indícios claros da proximidade entre ele e o delegado, bem como da admiração daquele por este. Para Wisnik (2002: 194), Meu Amigo *Heródoto*, **Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.** 

estabelecer um paralelo com a sociedade na qual vive. Para Walnice Nogueira Galvão, o conto "mostra com ironia a fatalidade como obra dos homens, que, se bem manipulada, pode proteger os fracos" (Galvão, 2006: 166). Para Ana Pacheco, as estratégias do conto, particularmente a ironia, evidenciam o vício das falas e ações do delegado (Pacheco, 2006: 95-100). José Miguel Wisnik, por sua vez, defende que, uma vez que se leve em conta que o texto está impregnado pela realidade brasileira, torna-se genérica demais a leitura possível de que ele não decidiria entre a crítica corrosiva e o ceticismo ou as admitiria a ambas (Wisnik, 2002: 194-95).

Como uma ironia à la Machado de Assis não é um traço de Rosa, não é difícil pensar em *leitores* para os quais *Rosa*, e não somente o narrador, endossaria a atitude do delegado. Para o leitor que estabelece um paralelo com a *llíada*, ficam destacadas as consequências nefastas do conluio entre o delegado e José. A *llíada* e "Fatalidade" podem ser entendidos de formas diferentes por leitores diferentes em épocas distintas. No Brasil de 2022, por exemplo, é uma opinião bastante comum que o aumento da violência criminal só pode ser combatido com mais violência por parte da polícia e do sistema penal. *Mutatis mutandis*, na história da recepção da *llíada*, o poema já foi lido ou bem como apologia ou bem como condenação da guerra e de ações supostamente heroicas mas desmedidamente violentas.

# Referências Bibliográficas

ALLAN, William. Divine justice and cosmic order in early Greek epic. *Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 126, 2006, p. 1-35.

ARENDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing. In: Idem. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: D. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARCHIESI, Alessandro. *Speaking volumes*: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets. London: Duckworth, 2001.

BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano / Edoardo Bizzarri. 2ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

é *alter ego* do narrador. Cf. também Pacheco (2006: 97; 100), para quem o narrador, ao mesmo tempo, denuncia esteticamente o delegado, mas, na prática, é seu cúmplice.

BONOMO, Daniel R. No surgimento de *Sagarana*. *Opiniões*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 1, 2011, p. 31-43.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (org.) *A companion to classical receptions*. Malden: Wiley-Blackwell, 2008, p. 13-25.

CONTE, Gian Biagio. *The rhetoric of imitation*: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu / SESC SP, 2016.

ELMER, David F. *The poetics of consent*: collective decision making & the *Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

FOWLER, Don. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classic*. Pisa, Fabrizio Serra, vol 39, 1997, p. 13-34.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p.144-86.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. *Homer*: the resonance of epic. London: Duckworth, 2005.

HALL, Edith. *The return of Ulysses*: a cultural history of Homer's *Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

HARDWICK, Lorna. Reception studies. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUBOLD, Johannes. *Homer's people*: epic poetry and social formation. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HOGAN, James C. *Eris* in Homer. *Grazer Beiträge*. Graz, Graz Universität, vol. 10, 1981, p. 21-58.

JOHNSON, Dorothy. M. The man who shot Liberty Valance. In: KITTREDGE, William. (org.) *The portable western reader*. New York: Penguin, 1997, p. 180-95.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

MALTA, André. *A astúcia de ninguém*: ser e não ser na *Odisseia*. Belo Horizonte : Impressões de Minas, 2018.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

MARTINS COSTA, Ana. Luiza. Rosa ledor de Homero. *Revista da USP*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 36, 1997/8, p. 46-73.

—. Homero no *Grande sertão*. *Kleos*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 5-6, 2001/2, p. 79-124.

OLIVEIRA, Catarina. *Fronteira da lei: violência e poder em* The Man Who Shot Liberty Valance *de John Ford e* Fatalidade *de João Guimarães Rosa*. Dissertação do Mestrado em Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2014. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24726/1/ulfl161935\_tm.pdf

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito*: narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PALMER, Daryl W. The spokesman: Dorothy M. Johnson's "The man who shot Liberty Valance" and infinite reference. *Theory & event*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 12, n. 4, 2009. https://doi.org/10.1353/tae.0.0103

PORTER, James I. What is "classical" about classical antiquity? Eight propositions. *Arion*. Boston, Boston University, vol. 13, fasc.1, 2005, p. 27-62.

PUCCI, Pietro *The song of the Sirens*: essays on Homer. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.

- —. Theology and poetics in the *Iliad. Arethusa*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 35, 2002, p. 17-34.
- —. Divine protagonists in the *Iliad*: Hector's death in book 22. In: READY, Jonathan. L.; TSAGALIS, Christos. (org.) *Yearbook of ancient Greek epic*. Leiden, Brill, vol. 1, 2016, p. 175-205.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. *Verdeamarelo/Anta* e *Antropofagia*: narrativas da identidade nacional brasileira. Dissertação de mestrado, Programa de *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

- —. *Tutaméia*: (terceiras estórias). 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- Correspondência com seu tratur alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967). Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti (edição, organização e notas); Erlon José Paschoal (tradução). Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2003.

ROSENFIELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa*: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROTH, Philip. *A marca humana*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

ROUSSEAU, Philippe. Instruir Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. (org.) *Le métier du mythe*: lectures d' Hésiode. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 93-168.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

VERSNEL, H. S. *Coping with the gods*: wayward readings in Greek theology. Leiden: Brill, 2011.

VIEIRA, Leonardo. "Por certo ninguém tange teu rebanho contra tua vontade, não é?": uma análise das motivações do roubo dos animais de Polifemo na *Odisseia*. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 32, fasc. 2, 2019, p. 199-215.

WERNER, Christian. Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, vol. 9, 2009, p. 29-52.

—. Afamada estória: 'Famigerado' (*Primeiras estórias*) e o canto IX da *Odisseia. Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 8, fasc. 1, 2012, p. 29-50.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

- —. Futuro e passado da linhagem de ferro em *Trabalhos e dias*: o caso da guerra justa. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 27, fasc. 1, 2014: 37-54. http://dx.doi.org/10.24277/classica.v27i1.91
- —. Tradição clássica em *Primeiras estórias* de J. Guimarães Rosa. *Em tese.* Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 25, fasc. 1, 2019, p. 167-80.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, vol. 5, 2002, p. 177-89.

ZANON, Camila. A. *Onde vivem os monstros*: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo. São Paulo: Humanitas, 2018.

—. *Kháos* hesiódico: um breve estudo interpretativo. *Heródoto*. Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, vol. 5, fasc. 2, 2020, p. 48-70.

# THE TAPIR AND THE BULLY: RECEPTION OF THE *ILIAD* IN J. GUIMARÃES ROSA' "FATALIDADE"

Christian Werner<sup>1</sup>

#### **Abstract**

"Primeiras estórias" is a volume of short-stories by J. Guimarães Rosa (1962), some of them using in an engaging way the classical tradition. "Famigerado", for instance, evokes the Polyphemus' episode in Odyssey 9. The story that I discuss is "Fatalidade", which encompasses the Iliad, specially the duel between Hector and Achilleus. It tells the story of a stranger, the frail José Something, by nickname Zé Centeralfe (pun with center-half), who arrives at the house of the local sheriff, named My Friend by the narrator. Zé asks for help from the authority to solve his problems with the bully Herculinão who wouldn't stop harassing Zé's wife. The couple changed village twice and end up in the sheriff's town, who, during a large part of this small story suggests by some non-verbal means that José should kill the bully. But unlike The man who shot Liberty Valance, two are the guns that, near the end, kill the bully, Zé's and the sheriff's, both shot virtually at the same time. Just before Zé leaves the sheriff's place, the latter refers to the former as "our needy Achilleus", making explicit a potential reference to the Iliad, confirmed by the part the sheriff has in the final shooting as an Athena. But he also evokes Zeus in the way he talks about destiny. Critics diverge about the point of view of the narrator (cynicism? critical condemnation?), but to readers who establish the parallel with the Iliad (Achilles losing Patroclos by his own error), José's loss - he loses his faint hope on the efficacy of an impersonal law - is evinced. There is no place for a tapir tactic - to hide, even if you're big nor for a bully. At the same time, Rosa maybe invites his readers to compare or reassess his epic Grande sertão: veredas in the light of his following work, gradually shorter and more elusive short-stories.

## **Keywords**

J. Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; Ilias; reception.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Assistant Professor – University of São Paulo, São Paulo, Brazil. E-mail: <a href="mailto:crwerner@usp.br">crwerner@usp.br</a>.

#### Resumo

Primeiras estórias é um volume de contos de J. Guimarães Rosa (1962), alguns deles usando de maneira empenhada a tradição clássica. "Famigerado", por exemplo, evoca o episódio de Polifemo no canto 9 da Odisseia. O conto que eu discuto é "Fatalidade", que envolve a Ilíada, especialmente o duelo entre Heitor e Aquiles. Ele conta a história de um estranho, o frágil José de Tal, de apelido Zé Centeralfe (trocadilho com center-half), que chega à casa do delegado local, nomeado Meu Amigo pelo narrador. Zé pede ajuda à autoridade para resolver seus problemas com o valentão Herculinão, o qual não para de importunar a esposa de Zé. O casal mudou duas vezes de povoado e acaba na cidade do delegado, o qual, durante boa parte desse curto conto, sugere por alguns modos não-verbais que José deveria matar o valentão. Mas, diferente de The man who shot Liberty Valance, duas são as armas que, quase ao fim, matam o valentão, a de Zé e a do Delegado, ambas disparadas virtualmente ao mesmo tempo. Imediatamente antes de Zé deixar a casa do delegado, este refere-se àquele como "nosso necessitado Aquiles", explicitando a referência potencial à Ilíada, confirmada pelo papel que o delegado tem no tiroteio final como Atena. Mas ele também evoca Zeus na forma como fala sobre o destino. Os críticos divergem sobre o ponto de vista do narrador (cinismo? condenação crítica), todavia, para leitores que estabelecem o paralelo com a Ilíada (Aquiles perde Pátroclo por meio de seu próprio erro), a perda de José ele perde sua tênue esperança na eficácia de uma lei impessoal - é evidenciada. Não há lugar para a tática da anta - esconder-se, mesmo que você seja grande - nem para um valentão. Ao mesmo tempo, Rosa talvez convide seus leitores a comparar o conto a seu grande épico Grande sertão: veredas ou reavaliá-lo à luz da sua obra posterior, contos gradualmente menores e mais elusivos.

#### Palavras-chave

João Guimarães Rosa; Primeiras estórias; Fatalidade; Ilíada; Recepção.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

But for the Greeks the essence of friendship consisted in discourse. They held that only the constant interchange of talk united citizens in a *polis*. In discourse the political importance of friendship, and the humanness peculiar to it, were made manifest.

(H. Arendt, "On humanity in dark times: thoughts about Lessing")

Embaixo, lá a anta soltara o estridente longo grito – de ao se atirarem à água, o filhote e ela – de em salvo. Refez-se a tranquilidade.

(J. Guimarães Rosa, "Tapiiraiauara", Tutameia)

## Introduction<sup>2</sup>

The set of short stories from *Primeiras estórias*, by J. Guimarães Rosa, contains not only direct allusions to "classical" antiquity,<sup>3</sup> in particular to Greco-Roman mythology,<sup>4</sup> but also at least one appropriation or transplant<sup>5</sup> of a Homeric episode, "Famigerado", which takes the episode of Odysseus' escape from Polyphemus' cave in the *Odyssey* (Werner, 2012). This story, however, makes no explicit mention of Homer or the *Odyssey*. In this sense, it is worth remembering what Rosa wrote in a letter to his translator Bizzarri about a literary procedure he experimented with in another, longer story: "the intentional attempt to evoke those formidable classic texts, true accumulators or batteries, regarding eternal themes" (Bizzarri, 1981: 55; my translation). In this letter, Rosa also says that "only in this novel ('Dão-Lalalão')… he resorted to this", with which, apparently, he refers only to the set of novels of *Corpo de baile*.

In a letter to his French translator, Rosa divided the stories from *Primeiras estórias* into six groups based on similarities in tone, one of these groups bringing together "Famigerado", "Os Irmãos Dagobé", "O cavalo que bebia cerveja" and "Fatalidade" (Vários autores, 2006: 90).6 "Fatalidade",

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> This study was financed in part by the CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (304218/2020-0). I wish to thank to Maria Cecília Coelho for giving me the opportunity to present its first version at the XI Seminário *Archai* (2013); to the participants of the courses I gave at the PhD Program on Classics at the University of São Paulo, and at the XVIII Congresso Internacional da Abralic in 2021; to Camila Zanon and Gustavo Oliveira for the invitation to contribute to this dossier.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> More recently, the problems of using the term "classical" exclusively in relation to two ancient Mediterranean cultures have been stressed (Porter, 2005). Rosa's own tales, however, imply a reference to the canonical notion of "ancient Greco-Roman culture".

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> See Werner (2019) on "O espelho", "Pirlimpsiquice" and "Darandina".

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Hardwick (2003:9) defines "appropriation" as "taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)".

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Wisnik (2002: 193) argues that "Fatalidade" must be read together with "Famigerado" and "Os irmãos Dagobé"; see also Werner (2012).

however, at least at first glance, stands out in this set for being the only story in which the central conflict is resolved through violence that reaches the physical elimination of the antagonist; in the other stories, the expectation of a physical confrontation is created but, subsequently, circumvented. The solution of "Fatalidade" is all the more highlighted because it is the opposite of what its protagonist seeks, to avoid going beyond the law of God and that of men, that is, to kill.

### "Fatalidade" and the Iliad

In the story, an outsider, the skinny José de Tal, nicknamed Zé Centeralfe, arrives at the house of a city police chief, called Meu Amigo ("My Friend") by the narrator. Believing that law and order can be guaranteed in the city, Zé asks the authority for help to solve his problems with the bully Herculinão (something like "Big Hercules"), who harasses his wife. Despite the name of his village of origin being Pai-do-Padre ("Father-of-the-Priest"), a name that evokes two traditional authority figures in patriarchal and catholic Brazil, the "marca da autoridade" ("sign of authority"), in the words of the narrator, was missing (p. 60). José had tried to escape the embarrassment by leaving the little village where he lived and, later, the village of Amparo, but that was to no avail.

The chief of police, through implicit, non-verbal maneuvers, suggests that the unfortunate José kill the bully. Contrary to what happens in the short story "The man who shot Liberty Valance", published by Dorothy M. Johnson in 1949, and in the homonymous film directed by John Ford that premiered in 1962,9 however, there are two weapons that kill Herculinão

\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> The passages of "Fatalidade" will be referred to only by the page number in Rosa (1967). <sup>8</sup> It is noteworthy that the name of these locations and of the protagonist himself are more explicitly and clearly significant than usual in Rosa.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> The similarities between this short story (including the presence of Greek references, a book by Plato, and the mention of *Nemesis*) and Rosa's are noteworthy. The climax of the American one (Johnson, 1997) is also a duel between, roughly speaking, the representative of civilization and that of barbarism, in which a third party, a liminal figure, fires the deadly shot. The famous sentence "This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend" does not appear in the story, only in the film, almost at its end. In the short story, the journalist never hears from the senator what actually happened in the past, as highlighted by Palmer (2009). It must be noted that the dissertation "Fronteira da lei: violência e poder em *The man who shot Liberty Valance* de John Ford e *Fatalidade* de João Guimarães Rosa" (Oliveira, 2014), in which D. M. Johnson is not mentioned, was submitted after the first presentation of the paper that gave rise to this text.

at the same time, that of the police chief and José's. In this ending, the reader is surprised not only that José had a gun with him all the time – it is the police chief's huge collection of weapons that is mentioned throughout the story – but, above all, that he is an excellent shooter.

Between the moment when José decides to follow the police chief's instructions and the bully's death, the narrative is quick, but even so, it lets us perceive that the *lliad* is an intertext of the story. José, in this passage, is called Achilles by Meu Amigo, more precisely, "nosso carecido Aquiles" (p. 62). I submit that, in this way, the final duel, somehow directed by the chief of police, evokes the final duel between Achilles and Hector in *lliad* 22.

In this intertextual relationship, the police chief takes the place of a divine figure, homologous both to the Iliadic Athena, who, alongside Achilles in the final duel, acts decisively against Hector, and to Zeus, because, like this god, the chief of police is represented, at the same time, as the substantiation of a plan that is the primary force behind the story and also as someone who allegedly respects a pre-established destiny, the *moîra*. Throughout the story, the police chief launches sentences about the smallness of man in the face of fatality, but it is he who, with the violence of his weapons, controls the order of his city. Thus, after directing the *télos* of the narrative to the death of Herculinão, the police chief asks, once the murder has been completed: "Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos…" (p. 63).

For Barbara Graziosi and Johannes Haubold, in the *Iliad* "[t]he issue... is one of narrative perspective: we may look at an event either as what is set down as a fixed and stable pattern (*moira*) or as part of a particular intention (*telos*)" (Graziosi; Haubold, 2005: 90).<sup>11</sup> As we will see, in the case of Rosa's tale, the approximation or tension between the two components, *télos* and *moîra* (not referred to as such, of course, but, in some way, conceptualized in the story), is not just a narrative or philosophical-religious issue, but also ideological. We can ask ourselves, therefore, how close or distant is the representation of the chief of police to that of Zeus in *Iliad* 16, who decides not to interfere in the death of his beloved son, Sarpedon. In the words of the same scholars just quoted, this "passage, then, does not define the limits of Zeus' power or deny his omnipotence;

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> On Athena and Zeus in *Iliad* 22, see Pucci (2018).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> In the *Iliad* the recurring word that signals "the end or purpose of the narrative" is *télos* (Graziosi; Haubold, 2005: 86).

rather, it dramatises the reasons why Zeus decides to respect *moira*" (Graziosi; Haubold, 2005: 91).

Although the story is short, it offers several other parallels and oppositions to the canonical Homeric poem. Both begin with a kind of supplication and end with a funeral. Just as the gods dispense *ménos*, an extraordinary energy, to the Iliadic heroes, <sup>12</sup> José, upon leaving the chief of police, is "reespiritado, com sua força de seu santo" (p. 62). <sup>13</sup> The main conflict of the story, that is, what forces one of the protagonists into action, is the harassment of a woman; in a homologous way, both the Trojan War itself and the conflict between Agamemnon and Achilles, which mirrors it in the *Iliad*, begin with a woman taken in an unjust manner.

It is Herculinão's harassment of José's wife that makes José, the supposedly weakest party in the conflict, seek "divine" help, that is, a force that he assumes to be impersonal, the one represented by the chief of police. Due to the conflict with Agamemnon, who takes the captive Briseis from him, Achilles turns to his mother – a *personal* relationship with a divinity – who, in turn, through her connection with Zeus, sets in motion the narrative that is the poem and that will culminate in Hector's death.<sup>14</sup>

More specifically, the dialogue in which the chief of police encourages José to murder can be thought of from the perspective of another notable moment in the *Iliad*, the one in which Athena prevents Achilles from killing Agamemnon at the beginning of the poem (*Il.* 1.188-221).<sup>15</sup> Unlike Achilles, who faces and provokes Agamemnon, coming very close to killing him, José cautiously distances himself from the enemy twice: "só para *atalhar discórdias*, prudenciara; sempre seria melhor levar à paciência. E se *humilhara* a menos não poder" (emphasis mine). "Discord" (*Eris*)<sup>16</sup> is a central deity in the *Iliad* (Hogan, 1981), and it is through her that Hesiod, in *Works and days*, negatively summarizes the epic-heroic tradition (Rousseau, 1996; Werner, 2014). José's humiliation, in turn, is real, not

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Most conspicuously at the very beginning of book 5.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Observe in this expression the double use of the possessive pronoun.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> I owe this suggestion to Erika Werner: it was instrumental to my suggestion to regard the short story as an *Iliad* in a nutshell, and not just as an appropriation of the duel between Achilles and Hector.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> The protagonist of Philip Roth's novel *The human stain* tells his students that Western literature begins with a fight, the one between Achilles and Agamemnon (Roth, 2014: 10-11)

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Note that a common interpretation of the episode in which Athena prevents Achilles from killing Agamemnon has often been interpreted as an (allegorical, so to speak) representation of Achilles' prudence.

simulated, as Odysseus does in the *Odyssey*, who also, by the way, struggles to keep his wife for himself. José's humiliation, however, leads nowhere and the law and order he expects from the authorities is given to him in an unexpected form, the right (casuistic and arbitrary, of course) to act with violence.

A distinctive element of Rosa's story is that the solution to the conflict, the duel, takes place through two simultaneous actions after the protagonist José seeks to eliminate his problem, first, in a non-violent way. In the *lliad*, it is the goddesses Hera and Athena who prevent Agamemnon's death at the hands of Achilles at the beginning of the poem, but Zeus endorses the violence that comes from Achilles' retreat. The intervention of the goddesses only composes a non-violent solution to the conflict at first, as the chain of reactions they unintentionally set in motion is responsible for the death of the heroes of the very army they protect, the Achaeans. So, it is not surprising that when there is a chance that the conflict between the Achaean Menelaus and the Trojan Paris could be resolved through a duel between the two, again the gods interfere, and violence continues despite the outcome of the duel.<sup>17</sup>

In the first paragraph of "Fatalidade", the narrator informs us that his friend is "poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia. Por tudo, talvez, costumava afirmar: - 'A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre, salvo melhor raciocínio". Pills of wisdom enunciated by the chief of police, sometimes paradoxical like this, punctuate the narrative; it would be, according to Ana Pacheco, the result of a "sophismatic logic...", sentences that "only confirm the logic that takes the particular for general, shaping the absurd until it gains the appearance of truth" (Pacheco, 2006: 97-98, my translation). What is certain is that the statement that the life of a human among other humans is impossible could be a provocative epigraph for the Homeric *Iliad*, which does not mean, of course, that it could be a moral of the epos, for, as recent works have insisted rightly, the importance of the collective to the detriment of the value of the individual hero is a variable that, more often than not, was underestimated in the reception of the poem (Haubold, 2000; Elmer, 2013). On the other hand, the police chief's reflection, which he claims to be Greek in origin, goes against what Aristotle, in the wake of a widespread opinion, defended, for whom man is, by nature, a political creature: whoever is "without a city" (apolis), that

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> The extent to which some conception of justice is perceived behind the sequence of events in the poem is too complex a question to be dealt with here even briefly; on the main aspects of the discussion, see Allan (2006) and Versnel (2011).

is, incapable of being part of a society, has a desire for war (*Política* 1253<sup>a</sup>1-6). The chief of police's "Greeks" are a caricatured generalization, and there is nothing to indicate that the narrator is aware of this.

#### Guimarães Rosa and Homer

In *Primeiras estórias*, we must pay attention to the representation of the narrators, also because, at times, they approach the representation that readers have been constructing of Rosa himself. It is not by chance, taking the set of short stories, that most of the explicit references to classical culture take place in a more or less ironic way in the speech of a character or a narrator who actively participates in the narrated events. This is the case of the narrator of "O espelho", a narrator most similar (in a ridicule way?) to the narrators in Machado de Assis fictional texts:<sup>18</sup> he is literate, even pedantic,<sup>19</sup> owner of a plural and diversified culture. This characterization can be read in parallel with Rosa's explanation given to Bizzarri regarding the use of the term "loxías" in the novel "O recado do morro": "há um sabor pretensamente erudito, no termo que o caipira usou. Note como ele dá ar de grego …" (Bizzarri, 1981: 42).

A good starting point for investigating classical culture in the volume of short stories are the two basic ways in which it is used in "Pirlimpsiquice" (Werner, 2019). On the one hand, as a tradition that reinforces, alongside the Judeo-Christian tradition or subsumed by it, the prevailing authority in a social institution that tends to maintain the status quo, that is, the school run by priests. On the other hand, however, as a set of texts that allows modern man to investigate and reinvent practices that have become strange to him because they belong to other ways of representing and living reality, in the case of "Pirlimpsiquice", a kind of Dionysian-theatrical trance.

The situation is more complex in "Fatalidade", but these poles are sufficient for us as a starting point to think about the use of Homer's poems in two appropriations, "Fatalidade" and "Famigerado". I speak of appropriation because I presuppose some kind of intentionality or

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

 $<sup>^{18}</sup>$  On the "nítido sabor machadiano" of the story, see v.g. Rosenfield (2006: 153). Pacheco (2006: 234-36) argues that the narrator combines romanticism and positivism.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Pacheco (2006: 222) points out that the "mannered" (*amaneirado*) speech, present from the beginning to the end of the story, is "em tudo contrário à lisura do verdadeiro rosto". Rosenfield (2006: 130-21) insists on the differentiation between the positivist path at the beginning of the story and the later predominance of intuition.

conscious control, as it seems to me excessively prudent to restrict the discussion to an intertextual system.<sup>20</sup> As we will see, calling Zé Centeralfe Achilles is counterintuitive with regard to the characterization of the character and the flux of the story. In the case of "Famigerado", the parallels with the episode of Polyphemus in the *Odyssey* are too large and precise to be a coincidence (Werner, 2012).

Ana Luiza Martins Costa (Martins Costa, 1997/98, and 2001/2) has already shown that Rosa was particularly interested in Homer in the 1940s: by examining the so-called "Cadernos Homero", which reveal the novelist's careful reading of the Greek poet, she traced thematic and stylistic elements of the *Iliad* and, to a lesser extent, the *Odyssey* in texts such as "A hora e a vez de Augusto Matraga" and *Grande sertão: veredas*.

A comment on a letter to Bizzarri, dated March 1, 1963, reveals that the Polyphemus' episode was very present for Rosa in the 1960s (Bizzarri, 1981: 9). He says: "No íntimo, rezo para Você ser um ciclope, e pegar os dois livros, logo, um em cada mão". The reference here is to the two great works – and not only in size – from 1956, *Grande sertão: veredas* and *Corpo de baile*, which were of interest to two different Italian publishers at that time. The understandable concern of Rosa, who devoted a lot of time and energy to contacting several translators of his work, is that the same competent translator translates all his works into the same language, as was the case with the German Meyer-Clason. In the exchange of letters between Rosa and Bizzarri – something similar can be demonstrated in the case of Meyer-Clason –, the ways in which the translator tried to manipulate the writer – and vice versa, are evident. Bizzarri, for example, tried in vain, for almost a decade, to make Rosa visit São Paulo once, but it never happened.

I mention this because of the image of the Cyclops. Rosa, in the letter, must be alluding to the Odysseus episode, because in the poem the creature always kills two of Odysseus' companions for a meal (*Od.* 9.289, 311),<sup>21</sup> just as there are two of Rosa's great books in question, which we could oppose to the two minors (at least in size) already published when the letter was written, *Sagarana* and *Primeiras estórias*.

Rosa, however, does not mention Polyphemus, but uses the generic "Cyclops".<sup>22</sup> We can assume that the writer, by calling his translator a

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> I take the concept as discussed by Fowler (1997).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Two also in Ovid, *Metamorphoses* 14.205-12, a passage clearly based on the *Odyssey*.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Could it be because, in that case, it would be suggested less clearly that he, Rosa, would play Odysseus, the hero who manipulates Polyphemus?

Cyclops, is somehow incorporating something positive into the traditionally negative image of the Odyssean character, which, in a more recurrent and accentuated way, only in the 20th century began to have its characterization rethought in what concerns the canonized episode in the Odyssey (Hall, 2008: 89-100).<sup>23</sup> Thus, this plural semantic load that Rosa indirectly attributes to the hands of his translator returns in a letter written shortly after receiving the book with the first short story translated by Bizzarri, "Il duello", just over a month after the letter in which he mentions the cyclops. It is a long sequence of superlative praise for the translator: "Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um búfalo com um murro" (Bizzarri, 1981: 12). Even if the mention of two books in the use of the image of the Cyclops was not an allusion to the Odyssey, it does not seem to be the case that Rosa would be alluding to another Greek tradition - the one present, for example, in Hesiod's Theogony - in which the Cyclopes are blacksmiths or wall builders, a tradition that predominated in the iconography of these beings from the Renaissance onwards. Without wanting to read too much into a simple image used in a letter - even though the letters that Rosa exchanged with his translators are usually far from being simple -, in my examination of "Famigerado" (Werner, 2012) I tried to show that the two characters in the story do not occupy just the poles of the bad guy and the good guy or the monster and the hero.<sup>24</sup> Also in this story, and I will come back to that, violence is a complex problem, and not just a harmful addiction to life in society, something that should necessarily decrease in a Brazil that were, in fact, modern.

Thus, Homer, his stories, characters and images do not seem, in Rosa, to be mere signs of his superlative culture or source of stylistic elaboration. On the other hand, it is clear that, even if Rosa himself had assured us that the stories in question were a conscious appropriation, this would still be insufficient to delimit their meaning.<sup>25</sup>

Since the pioneering work of Ana Luiza Martins Costa, we know that Homer was important in the composition of *Grande sertão: veredas*. The novel, from an intertextual point of view, belongs to a textual system that has at its core the epic narrative, in particular, in its heroic and chivalric

 $<sup>^{23}</sup>$  The first excursus in Adorno and Horkheimer's Dialectif of Enlightenment is a well know theoretical reception of the myth.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> For a reappraisal of the Odyssean episode, see Werner (2009, 2012 and 2018a), Zanon (2018: 203-221), Malta (2018: 277-316) and Vieira (2019).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> On that methodological problem, see Barchiesi (2001: 141-42) and Conte (1986: 23-30). *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - **2022.1**. **p. 21-41**.

aspects. Thus, the first generation of Rosa's critics highlighted medieval narratives as Rosa's fundamental intertext.

As for the western epic canon, Rosa does not link his novel to a single or main preceding narrative. Even if the narrative of the warrior maiden is chosen as its main axis, it is composed of an extensive stream of texts, from the Greek epic tradition to German Romanticism.<sup>26</sup> The same intense dialogism that is the case with its lyrical, tragic and essayistic veins, among others,<sup>27</sup> applies to the epic matrix of *Grande sertão*. Formally, the novel is supported (or produces the illusion of this support) in the world it creates (the world of Rosa's language) much more than in extratextual references, literary or not.

Hence the surprising character of *Primeiras estórias*: from its richly illustrated summary, we have a much more explicit and varied game with the reader than the almost plain (but not simple) - comparatively - symbol of infinity at the end of the novel. If very early it was realized not only that the first and last story of the volume mirror each other and that this is materially projected in the central tale, "O espelho", in the case of Grande sertão it was only with the astute reading of much later critics that the rigorous architecture of the novel was demonstrated.<sup>28</sup>

Primeiras estórias, therefore, seems to want, at the same time, to do the trick and show how it works, which indicates that a certain opposition between the great prose and the stories can be a guiding thread to investigate the Homeric allusions and quotations in *Primeiras estórias*.

#### "Fatalidade"

Euclides da Cunha' Os sertões echoes in Rosa's work since "O burrinho Pedrês" (Sagarana).<sup>29</sup> The title of his later masterpiece, Grande sertão: veredas, is a clear allusion to this. It is undeniable, therefore, that it is a text that Rosa knew well. I suggest that the work be taken into account when interpreting "Fatalidade", even though the story takes place in the south of Minas Gerais and Zé Centeralfe is called a "caipira", that is, we are far

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> On tradition as a virtually infinite chain, cf. Budelmann; Haubold (2008).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> About these diverse matrices present in the work of Rosa, see Rosenfield (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> See especially Rosenfield (2006). As is shown in Rowland (2011), there is still much work to be done regarding the form of Rosa's compositions.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Many scholars have already discussed this relation; see *v.g.* Rosenfield (2006: 59-64).

from the protagonist group of *Os sertões, sertanejos*, whose heroism is necessarily marked by drought and its consequences.

In "O Homem", the second part of the essay, Cunha uses elements of the classical tradition to represent the sertanejo, the famous "Hercules-Quasimodo" and the less mentioned "titã acobreado e potente" (Cunha, 2016: 116) and "centauro bronco" (Cunha, 2016: 117),<sup>30</sup> a not small number for a relatively short passage, given that this type of "mythological" erudition is not current in the volume.<sup>31</sup> In "Fatalidade", in turn, the police chief, versed in Greek things, compares Zé to a "carecido Aquiles" and his antagonist is called Herculinão. Although, as we will see, the course of the tale can evoke, in the reader, the familiar struggle between David and Goliath, the only one to use an element of a Judeo-Christian narrative is José, who calls Herculinão "iscariotes" after killing him (p. 63).

The protagonist's nickname,<sup>32</sup> Zé Centeralfe, evokes a football position, that is, central half, a more defensive midfielder. Even in the 1950s, in Brazilian football, positions were commonly identified by their English names. Zé, as it soon becomes clear, is not someone who wants to attack, but to defend what is his. This is another similarity between him and Achilles at the very beginning of the *Iliad*. However, unlike so many defenders, he is not burly.

From the first sentence of the tale, José is characterized as small and, so the reader thinks, weak: "homenzinho" and, soon after, "miúdo, moído" (p. 59). In the end, when he has already decided to kill his adversary, his fragility is reiterated: "o homenzinho, tão perecível, um fagamicho, o mofino" (p. 62). The chief of police, on the other hand, is someone, so to speak, greater: not only is he called Meu Amigo in capital letters by the narrator, but he is immediately characterized as "de *vasto* saber e pensar, poeta, professor etc." (emphasis mine). Also in that same paragraph, the first of the story, the narrator mentions the police chief's opinion that the Greeks understood everything.

Although the physically anodyne and humble character of José predominates during most of the story, it is also true that his characterization of José gains a certain inflection when he ceases to be just a skinny body and becomes a representative of a cultural figure, therefore,

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> In "Fatalidade", the narrador mentions the "esforço tutânico" that will be necessary to José to defeat his enemy (p. 62); "tutânico" is clearly composed by "tutano" and "titânico".

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> But see "a Tróia de taipa dos jagunços" (Cunha, 2016: 105) in the previous chapter.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> The surname is not mentioned.

richer regarding his meaning: a "caipira". As in *Os sertões*, clear oppositions are questioned in a process of deconstruction that only ends at the end of the story.

In this sense, as a kind of addendum to "caipira", Zé is defined as "concrete like a tapir" and the narrator says of him that he had the hands of an "enxadachim", an obvious agglutination of hoe ("enxada") and swordsman ("espadachim").<sup>33</sup> José is, therefore, an enigmatic or open figure that only in the course of the tale will be revealed in its entirety, if at all.

From the point of view of narrative logic, Rosa's narrators, in *Primeiras* estórias, report a past event in which they participated or witnessed, so that retrospectively they are able to focus the actions of that event based on their effects. However, the impression they often leave on the reader is that, in narrating, they reproduce their initial impression of witnesses to the action, that is, a narrative that seems independent of the subsequent succession of events. The narrator's description of José in the first paragraphs of the story suggests to the reader that this narrator is in search of a focus, that is, that he verifies, from small traces, if his first impression is correct. Thus, "enxadachim" has not the same meaning for those who know the end of the story and for those in their first reading, who cannot deduce that, in his own way, Zé Centeralfe knows, and very well, how to kill. "Enxadachim" seems to first refer to someone who has devoted his life to agriculture. As stated by Nilce Sant'Anna Martins (Martins, 2001: 191) the neologism is opposed to "swordsman" "due to the connotation of humility, rusticity, of unappreciated heroism".<sup>34</sup> At the end of the story, we will know that the expression is ambivalent, as it brings together two ways of life that ideally should be kept apart, agriculture and violence. If José's aim is as good as the police chief's, is that because he also trained it on a firearm?

Something similar applies to the expression "concrete as a tapir". Considering that any local animal could be equally "concrete", the reader wonders why a tapir in particular, because José is quite slender, as the

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> In a letter to Meyer-Clason (Rosa, 2003: 310-11), Rosa not only claims that the expression has "efeito humorístico, sobre 'espadachim'", but suggests an improvement in relation to the first proposal of his translator, who had only privileged the signifier *hoe* (*von vielen Hacken*): *Raufhacker*" (in which there seems to be present *raufen*, a signifier relating to combat and struggle) and *Hackebold*.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Or, I would add, of a completely different concept of heroism, such as defined in Hesiod's "agricultural" poem *Works and days* (Rousseau, 1996; Werner, 2014).

narrator insists throughout the story, and the tapir is the biggest native mammal of Brazil.

The tapir was the animal used in the 1920s by a group of literati and intellectuals from São Paulo, the Verdeamarelo/Anta.35 In a story in which one of the protagonists almost boasts of his classic verve – it is the police chief who refers to José as Achilles - the narrator chooses the opposite, but, like the paulistas, who wanted a return to the primitivism of Tupi traditions, he does not use the Tupi name of the animal, tapir, which, incidentally, is present in the title of a short story in Rosa's Tutameia ("Tapiiraiauara"). At the same time, the term "concrete" perhaps refers to another literary movement, this one from the 1950s, Concretism, which, in some points, was linked to the Antropofagia of Oswald de Andrade, which opposed Anta (Queiroz, 2010).36 "Fatalidade" is neither a story-object nor an attempt at a nationalist or indianist discourse, and Rosa does not seem to have as a central objective to position himself in the contemporary literary scene. There is something in the story, however, that goes beyond mimetic realism, and, as is the case in the aforementioned avant-gardes, at the heart of the story - and of the volume of which it is a part - we may identify the interplay of conceptions of what is modern and archaic or primitive.

Rosa's biological, botanical and zoological knowledge was encyclopedic and was present in his creations since *Sagarana*.<sup>37</sup> The tapir is not only an animal with a highly developed sense of smell, but this is expressed by the way it lifts its snout and shows its teeth to detect smells.<sup>38</sup> This is the flehmen reaction, typical of many ungulates.<sup>39</sup> The narrator seems to allude to this throughout the story, as Meu Amigo uses a discreet body language to be felt by José (p. 62). Now, flehmen reaction is usually similar to laughter for a human observer. In the case of the tapir, the reaction is particularly notable because of the flexibility of its long snout.

Zé Centeralfe and Meu Amigo share the role of protagonists in the story, so that the position of one defines that of the other. The way the chief of police solves José's problem does not reveal him to be an authority that guarantees the law; José, in turn, shows that he is as comfortable in this new situation of extreme violence ("tutanic") instigated by the chief of

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Queiroz (2010) shows that *Verdeamarelo* and *Anta* were not distinct groups.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> For a concise presentation of the literary movements mentioned here, see Bosi (1994: 331-45, and 475-82).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> When it was even the basis of the criticism made by Graciliano Ramos (Bonomo, 2011).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> https://en.wikipedia.org/wiki/Tapir. Consulted in 20/04/22.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> <u>https://en.wikipedia.org/wiki/Flehmen\_response</u>. Consulted in 20/04/22.

police, as he was in the past, before the bullying started. Thus, the end of the story does not guarantee a solution to the tensions that run through José, between tapir and Aquiles, peaceful and lethal. The *caipira* José, unlike Euclides da Cunha's *sertanejos*, does not have an essence, and the concrete representation of this is that he no longer has a space that is really his own, whether in the countryside, in the village or in the city. The place he seeks is that of the law, but that does not exist.

In the paragraph in which the chief of police addresses the narrator calling Zé Centeralfe "o nosso carecido Aquiles", the narrator characterizes his friend as "owner of chaos". Note that, syntactically, the sentence is identical to that of the first paragraph mentioned above: "Meu amigo sendo de vasto pensar..." and "Meu amigo sendo dono do caos". If in the first paragraph the narrator still characterizes his characters through two poles, negative and positive, what happens right before the duel in which the police chief and José both prove to be excellent shooters?

For Ana Pacheco, chaos implies destruction, that is, the opposite of the order and law sought by José; chaos would imply the absence of a social pact (Pacheco, 2006: 97). However, in one of the most explicit letters to Bizzarri about his way of writing, Rosa says, about *Corpo de baile*, that the book "também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo" (Bizzarri, 1981: 55). It is impossible not to see something positive in these two phenomena united by the same signifier.

Being "owner" implies conferring a certain order, that is, something that goes against the main idea of chaos. In Hesiod's *Theogony*, for example, Zeus shows himself to be "owner" of *khaos*<sup>40</sup> by displacing this primordial space or state to an extreme of the cosmos (v. 700 and 814). The narrator of "Fatalidade", therefore, would seem to be mistaken in calling the chief of police "dono do caos": chaos tends to be the reality that is independent of the chief of police and to which he is unable or unwilling to give a (new) order because he belongs to the old one. The chief of police is part of the chaos. If we think of the Iliadic parallel for the duel between José and Herculinão, we see that Athena, by helping Achilles to defeat his enemy, is allowing his *protegé* to reach the end of his own life faster, since the end of Troy, the target of the goddess, will only come after the hero's death. The logic that prevails in the world of heroes is the one that leads to the

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> The exact meaning of the Greek term from which "chaos", used in many modern languages, originates is controversial; see Zanon (2020).

destruction of that same world. Is this what Rosa is suggesting to be the case for the police chief's world?

In Euclides da Cunha, *fatalidade* is a recurrent term, which is not surprising in view of the Zeitgeist that permeates the essay. For example, the main "fatalidade inexorável" (Cunha, 2016: 44) is drought, caused by "fatalidade de leis astronômicas ou geográficas inacessíveis à intervenção humana" (Cunha, 2016: 68); man, however, can intervene in a corrective way. "A seca é inevitável", but "então (sc. o sertanejo) se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende a sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa" (Cunha, 2016: 132).

In Rosa's story, there is no place for a similar heroism. The narrator expresses the moment of the duel that practically does not occur as "E... foi: fogo, com rapidez angélica", that is, the almost empty time of the three dots. Is there, moreover, a *concrete* element in this punctuation mark? Afterwards, he informs that three people took out their weapons, but only two shots were fired. Could this be why, a few paragraphs earlier, Rosa abuses expressions with duplication of signifiers, "tanto quanto tanto... Desde que desde... pois se pois" (p. 62) –, as if to signal the partnership about to be formed, the one between the chief of police and José?

#### **Conclusions**

Bearing in mind, above all, Rosa's *tour de force* in *Grande sertão: veredas*, the metaphysical emptying of this tale, in particular its ending, is impressive.<sup>41</sup> While the heroism of Cunha's *sertanejo* takes place in different ways in an unequal struggle against nature and the army, in "Fatalidade" rationality gives way to arbitrary and selfish human violence.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> In the sentence "dissera um 'não', metafisicado" (p. 63), the narrator seems to equate the shot given by the delegate with his supposed authority to curb abusive behavior; "metafisicado" because of the fiction that covers up violent arbitrariness ("resistência à prisão, constatada").

The reader who establishes the parallel with the *Iliad* seeks in the tale something that José has lost and that is as valuable as Patroclus to Achilles, a loss that is the climax of a succession of events at the beginning of which is the "selfish" decision of Hera and Athena to preserve Agamemnon's life to ensure that Troy is punished.<sup>42</sup> What José loses is the belief that there can be law in the city. It is not a very firm belief, for he intuits that his poverty can be a hindrance, that is, that no law is totally impersonal (p. 61). The moment he accepts the chief of police's help, however, he abandons his belief and indicates to us that, in this society, relations between men are possible, but they are arbitrary. What you need to look for is what the narrator already has, a friend with a capital A.

Due to the progressive symbiosis between Meu Amigo, the narrator<sup>43</sup> and José, it is up to the reader to morally value the behavior of the characters and establish a parallel with the society in which he lives. For Walnice Nogueira Galvão, the story "ironically shows fatality as the work of men, which, if handled well, can protect the weak" (Galvão, 2006: 166). For Ana Pacheco, the strategies of the story, particularly the irony, evidence the vice of the chief of police's speeches and actions (Pacheco, 2006: 95-100). José Miguel Wisnik, in turn, argues that, once it is taken into account that the text is impregnated by the Brazilian reality, then the possible reading that the text would not decide between corrosive criticism and skepticism, or would admit both, is far too generic (Wisnik, 2002: 194-95).

As the ironic style of Machado de Assis is not characteristic for Rosa, it is not difficult to think of readers for whom Rosa, and not just the narrator, would endorse the chief of police's attitude. For the reader who establishes a parallel with the *Iliad*, the harmful consequences of the collusion between the police chief and José are highlighted. The *Iliad* and "Fatality" can be understood in different ways by different readers at different times. In 2022, in Brazil, for example, it is a very common opinion that the increase in criminal violence can only be tackled with more violence on the part of the police and the penal system. *Mutatis mutandis*, in the history of the reception of the *Iliad*, the poem was read sometimes as an apology and sometimes a condemnation of war and hyper-violent heroic actions.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 21-41.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14810

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> On the god's motivation in the poem, see Pucci (1998, 2002).

Regarding the narrator, in the first three paragraphs of the story there are clear indications of the proximity between him and the police chief, as well as his admiration for the latter. Wisnik (2002: 194), argues that "Meu Amigo" is an *alter ego* of the narrator. See also Pacheco (2006: 97, 100), for whom the narrator, at the same time, aesthetically denounces the chief of police but is actually his accomplice.

#### References

ALLAN, William. Divine justice and cosmic order in early Greek epic. *Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 126, 2006, p. 1-35.

ARENDT, H. "On humanity in dark times: thoughts about Lessing". In: *Men in dark times*. San Diego: Harcourt Brace, 1968.

BARCHIESI, Alessandro. *Speaking volumes*: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets. London: Duckworth, 2001.

BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano / Edoardo Bizzarri. 2ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

BONOMO, Daniel R. No surgimento de *Sagarana*. *Opiniões*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 1, 2011, p. 31-43.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (org.) *A companion to classical receptions*. Malden: Wiley-Blackwell, 2008, p. 13-25.

CONTE, Gian Biagio. *The rhetoric of imitation*: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu / SESC SP, 2016.

ELMER, David F. *The poetics of consent*: collective decision making & the *Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

FOWLER, Don. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classic*. Pisa, Fabrizio Serra, vol 39, 1997, p. 13-34.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p.144-86.

GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. *Homer*: the resonance of epic. London: Duckworth, 2005.

HALL, Edith. *The return of Ulysses*: a cultural history of Homer's *Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

HARDWICK, Lorna. Reception studies. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUBOLD, Johannes. *Homer's people*: epic poetry and social formation. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HOGAN, James C. *Eris* in Homer. *Grazer Beiträge*. Graz, Graz Universität, vol. 10, 1981, p. 21-58.

JOHNSON, Dorothy. M. The man who shot Liberty Valance. In: KITTREDGE, William. (org.) *The portable western reader*. New York: Penguin, 1997, p. 180-95.

LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

MALTA, André. *A astúcia de ninguém*: ser e não ser na *Odisseia*. Belo Horizonte : Impressões de Minas, 2018.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

MARTINS COSTA, Ana. Luiza. Rosa ledor de Homero. *Revista da USP*. São Paulo, Portal de Revistas da USP, vol. 36, 1997/8, p. 46-73.

—. Homero no *Grande sertão*. *Kleos*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 5-6, 2001/2, p. 79-124.

OLIVEIRA, Catarina. *Fronteira da lei: violência e poder em* The Man Who Shot Liberty Valance *de John Ford e* Fatalidade *de João Guimarães Rosa*. Dissertação do Mestrado em Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2014. <a href="https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24726/1/ulfl161935\_tm.pdf">https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24726/1/ulfl161935\_tm.pdf</a>

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito*: narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PALMER, Daryl W. The spokesman: Dorothy M. Johnson's "The man who shot Liberty Valance" and infinite reference. *Theory & event*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 12, n. 4, 2009. https://doi.org/10.1353/tae.0.0103

PORTER, James I. What is "classical" about classical antiquity? Eight propositions. *Arion*. Boston, Boston University, vol. 13, fasc.1, 2005, p. 27-62.

PUCCI, Pietro *The song of the Sirens*: essays on Homer. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.

- —. Theology and poetics in the *Iliad*. *Arethusa*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 35, 2002, p. 17-34.
- —. Divine protagonists in the *Iliad*: Hector's death in book 22. In: READY, Jonathan. L.; TSAGALIS, Christos. (org.) *Yearbook of ancient Greek epic*. Leiden, Brill, vol. 1, 2016, p. 175-205.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. *Verdeamarelo/Anta* e *Antropofagia*: narrativas da identidade nacional brasileira. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

- —. *Tutaméia*: (terceiras estórias). 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- Correspondência com seu tratur alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967). Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti (edição, organização e notas); Erlon José Paschoal (tradução). Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2003.

ROSENFIELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa*: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROTH, Philip. The human stain. London: Vintage, 2016.

ROUSSEAU, Philippe. Instruir Persès. Notes sur l'ouverture des *Travaux* d'Hésiode. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe. (org.) *Le métier du mythe*: lectures d' Hésiode. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 93-168.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

VERSNEL, H. S. *Coping with the gods*: wayward readings in Greek theology. Leiden: Brill, 2011.

VIEIRA, Leonardo. "Por certo ninguém tange teu rebanho contra tua vontade, não é?": uma análise das motivações do roubo dos animais de Polifemo na *Odisseia*. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 32, fasc. 2, 2019, p. 199-215.

WERNER, Christian. Reputação e presságio na assembleia homérica: *poluphemos* em *Odisseia* 2, 150. *PhaoS*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, vol. 9, 2009, p. 29-52.

- —. Afamada estória: 'Famigerado' (*Primeiras estórias*) e o canto IX da *Odisseia. Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 8, fasc. 1, 2012, p. 29-50.
- —. Futuro e passado da linhagem de ferro em *Trabalhos e dias*: o caso da guerra justa. *Classica*. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 27, fasc. 1, 2014: 37-54. http://dx.doi.org/10.24277/classica.v27i1.91
- —. Tradição clássica em *Primeiras estórias* de J. Guimarães Rosa. *Em tese.* Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 25, fasc. 1, 2019, p. 167-80.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, vol. 5, 2002, p. 177-89.

ZANON, Camila. A. *Onde vivem os monstros*: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo. São Paulo: Humanitas, 2018.

—. *Kháos* hesiódico: um breve estudo interpretativo. *Heródoto*. Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, vol. 5, fasc. 2, 2020, p. 48-70.

# TRADIÇÃO DE PENÉLOPE: RELEITURAS DO MITO NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Maria de Fátima Silva<sup>1</sup>

#### Resumo

Qualquer reflexão sobre reescritas contemporâneas do mito de Penélope deverá estabelecer previamente os tópicos convencionais na tradição greco-latina, de que todas elas são devedoras. Fragilidade e sofrimento, violência e assédio, perspicácia e talento, reconhecimento e reencontro são motivos estruturantes dessa narrativa. Embora sabendo a difusão que, desde tempos remotos, se oculta por trás de referências fragmentárias, damos por certo que as raízes determinantes para todo esse lastro que perdurou, ininterrupto, ao longo dos séculos, são a *Odisseia* e Ovídio, *Heroides*. A literatura portuguesa também não se isentou do fascínio pelo episódio de Ítaca e pelo simbolismo que continha. A termos em conta apenas a poesia contemporânea, são múltiplos os autores que, de modo explícito, regressaram ao assunto. Desse património iremos considerar dois poetas, Miguel Torga e Manuel Alegre, de certo modo articulados no tratamento, temático e estético, que dedicam a Ulisses e Penélope.

#### Palavras-chave

Odisseia; Ovídio; recepção; Torga; Alegre.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professora Catedrática - Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. E-mail: fanp@ci.uc.pt.

#### **Abstract**

Any reflection on contemporary rewritings of the myth of Penelope should first establish the conventional threads in the Greco-Latin tradition, to which they are all indebted. Fragility and suffering, violence and harassment, insight and talent, recognition and reunion are structuring motifs of this narrative. Although we know the diffusion that, since remote times, is hidden behind fragmentary references, we take for granted that the determining roots that have lasted throughout the centuries are the *Odyssey* and Ovid, *Heroides*. Portuguese literature has also submitted to the fascination of the episode and the symbolism it contained. If we take into account only contemporary poetry, there are multiple authors who, in an explicit way, returned to the subject. From this patrimony, we will consider two poets, Miguel Torga and Manuel Alegre, in a way articulated in their thematic and aesthetic treatment of Ulysses and Penelope.

## **Keywords**

*Odyssey;* Ovid; reception; Torga; Alegre.

## Penélope: fios relevantes no tecer de um mito

Dependemos em boa parte da *Odisseia* para estabelecer um perfil para a figura de Penélope. Como presença transversal no poema, a soberana de Ítaca reveste diversas componentes: de rainha regente, na ausência do senhor do reino, de mulher vítima de assédio de inúmeros pretendentes, e de mãe e esposa, desafiada por uma longa solidão, que lhe deixou como encargo aguardar o regresso do marido ausente na guerra e criar, sozinha, o filho a quem o pai faltou quando era ainda uma criança. A personagem integra, portanto, traços políticos, a par de outros domésticos, pessoais e afetivos.

Considerada a estrutura do poema, Penélope não é uma figura estática; ao longo da narrativa, sofre uma evolução, em que o que parece rendição ao sofrimento dá lugar a uma intervenção mais enérgica e artificiosa, que pode tornar-se competitiva com a do herói. Tal como Ulisses luta por voltar a casa e reassumir o seu papel, a rainha obstina-se em preservar o poder e o património na espera do seu legítimo detentor. De modo que o seu contributo para a volta da normalidade a Ítaca não é menor do que a *polymechanía* de Ulisses; é também resultado da persistência e finura daquela que, no palácio, vive a própria aventura.

A evolução proposta pela *Odisseia* inclui, em primeiro lugar, a fragilidade e o sofrimento. Em consequência da solidão, Penélope vê-se confrontada com a saudade do marido ausente (1.325-44), com o temor pela segurança do filho, ainda muito jovem, que partiu em busca do pai (4.675-8, 4.697-702, 4.707-10), e com a necessidade de enfrentar o assédio dos pretendentes. As lágrimas tornam-se então a sua insígnia (1.363, 4.800-1, 11.181-3, 13.336-8). A beleza, uma qualidade convencional do retrato feminino, no contexto de ausência e solidão constitui uma agravante para a violência que rodeia Penélope;² mas chegada a hora do reencontro, depois de tantas aventuras - também romanescas - que pontuam a viagem de Ulisses, há uma atração entre o casal que persiste e reconstrói a cumplicidade dos senhores de Ítaca (23.231-2, 23. 254-5, 23.257-8).

Além de abandono e solidão, Penélope exprime um outro paradigma, o da vítima de assédio de pretendentes que, sem trégua, investem contra a sua reserva e resistência (2.50). Os deuses, porém, não a abandonaram; impressionados com a sua dor sincera e com a piedade de que sempre deu

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14811

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Turkeltaub, 2014: 114 encara a beleza de Penélope numa dupla perspectiva: a que a caracteriza como um tipo de sedução e a torna um fator de ruína para os que a cercam; ou, pelo contrário, o traço identificador da matrona, senhora da casa, temperada pelo sofrimento.

provas, transmitem-lhe em sonhos consolo e energia, garantindo que, no palácio de Ítaca, uma metamorfose se processa: a de uma rainha acossada por muitas ambições em sua volta e de uma esposa e mãe sofredora, numa heroína ativa e lutadora.

Com a recuperação da energia, revela-se também a perspicácia e talento de Penélope para forjar estratégias que são, em Homero, a sua principal arma de defesa contra os pretendentes. Do estratagema da teia,<sup>3</sup> o fazer e o desfazer contínuo de uma tarefa, que tem o dom de suspender o tempo e de lhe perpetuar a resistência, projetou-se o "engano", *dólos* (2.88-106).

Os últimos cantos da *Odisseia* – que relatam o regresso de Ulisses, o reencontro com a esposa e a reposição da autoridade do soberano -, revitalizam também o retrato de Penélope. O seu desenho é agora mais nítido e mais enigmático. É este o momento de a esposa agir e de exibir as qualidades de sensatez e inteligência de que é dotada, num jogo que se torna de desafio e cumplicidade com o recém-chegado.

É na confidência da noite, depois que os pretendentes se haviam retirado, que o poeta proporciona um primeiro encontro entre o par real. No mendigo à sua frente, a rainha vê um informador que lhe possa dar notícias de Ulisses, embora a aparência lhe sugira uma semelhança com o marido.4 Intuitivamente Penélope sente, no estranho visitante, um confidente a quem confessa os artifícios usados para iludir os pretendentes, por inspiração divina (19.136-47). A teia que faz e desfaz - reconhece-o agora abertamente - não passa de um pretexto, mas o estratagema esgotou-se e a obrigação de novas bodas surgiu como inevitável (19.157-9). As lágrimas ponderam neste episódio, em que Penélope expande a sua dor pela ausência de um marido que tem diante e não é capaz de reconhecer. Ulisses, comovido, mas entendendo que não era ainda chegada a hora de se revelar, "como se fossem de chifre ou de ferro, nas suas pálpebras" mantinha imóveis os olhos e continha as lágrimas. Esta cena é um esboço de reconhecimento, onde, sob a intenção de interrogar alguém que lhe traga notícias do marido, Penélope sente uma atração inexplicável por

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ainda que narrado por várias vezes na *Odisseia* - cf. 2.94-110 (por Antínoo), 19.137-56 (por Penélope diante de um Ulisses ainda desconhecido), 24.128-46 (por um dos pretendentes, no Hades, perante Agamémnon) - como um facto já passado, o destaque dado a este recurso por Penélope não tem, em Homero, a visibilidade que a recepção posterior lhe veio a dar.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Para alguns estudiosos (cf. Emlyn-Jones, 1984: 2) este é o momento de um reconhecimento 'subconsciente', que Penélope hesita em confessar, mas que se consuma no seu íntimo.

aquele que afinal  $\acute{e}$  Ulisses. Mas a resistência do seu interlocutor impede a revelação que parecia tão próxima.<sup>5</sup>

A vingança e chacina dos pretendentes é função masculina, a cargo de Ulisses e Telémaco. A Penélope, retirada nos aposentos, os deuses concedem um sono que a ausente dos acontecimentos em curso. Quando desperta, a desforra está consumada contra pretendentes e servas infiéis. Resta o desenlace final, a consumação da anagnorisis, que o poeta elabora com requintes de retardamento.6 É difícil o reencontro com Ulisses: como agir, interrogá-lo ou simplesmente dar-lhe um beijo de boas-vindas? (23.85-7). Um silêncio prolongado permite a Penélope ir reconhecendo no seu interlocutor cada traço (23.90-5), a uma distância que as censuras de Telémaco - no papel de mediador entre os pais - e de Ulisses - por uma dureza aparente da parte da esposa - não conseguem quebrar (23.96-107, 23.166-72).<sup>7</sup> As últimas dúvidas necessitam de sinais inequívocos, aqueles que constituem a cumplicidade de um casal (23.107-10). Só o leito conjugal, portador de um segredo conhecido apenas dos dois - o talhe direto de uma oliveira que o torna inamovível - traz a prova final; então Penélope rendese, para que uma alegria exuberante se substitua a longos anos de tristeza.

O retrato homérico de Penélope, ao mesmo tempo sugestivo e enigmático, tornou-se um padrão flexível para aqueles criadores que, ao longo do tempo, entenderam retomá-lo, manipulá-lo, reinterpretá-lo, refazê-lo. Inúmeros são os testemunhos da popularidade do mito de Penélope em toda a antiguidade greco-latina. No entanto, pela sua repercussão na modernidade – e, ao que julgo, também nas versões portuguesas -, poderá ser interessante referirmos o tratamento que a rainha de Ítaca mereceu a Ovídio, Heroides 1. Sem trair Homero, Ovídio, numa carta escrita por Penélope a Ulisses, aprofunda psicologicamente os sentimentos de uma mulher abandonada e insatisfeita, movida por uma gama de emoções explícita e inovadora. Esta é uma esposa para quem a demora no regresso

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ulisses aposta na segurança para que nada falhe na vingança, mas há que reconhecer que alguma dúvida subsiste no seu espírito quanto à lealdade de Penélope. Cf. Carlier, 2002: 290.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Emlyn-Jones, 1984: 1 sublinha o retardamento deste encontro, o que faz do reconhecimento de Ulisses e Penélope um episódio central na versão homérica. Segundo este estudioso, o processo que conduz à *anagnorisis* estende-se desde 17.508, em que Penélope pede a Eumeu que traga o desconhecido ao palácio para o interrogar sobre o paradeiro de Ulisses, até 23.205 em que a rainha saúda, com lágrimas, a presença do marido em casa.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Roisman, 1987: 62 vê nesta reserva de Penélope algum ressentimento pelo sigilo a que, na vingança, marido e filho a condenaram. Afinal esse silêncio deixou-a numa posição semelhante à dos traidores - pretendentes e servas infiéis - a quem Ulisses destinou o mesmo tratamento.

do marido se deve não tanto ao destino, mas a um retardamento voluntário. Recordando os trâmites da guerra (1.33-56), não são de louvor para o herói - que acusa de "lento" no regresso (1.1) - nem para o brilho da vitória as palavras desta mulher; o ciúme soma-se aos seus tormentos como um sentimento novo: se muitos dos guerreiros se encontram já em casa e o mundo vai voltando à normalidade, por que tarda o seu marido, quem sabe envolvido em novos e aliciantes amores (1.75-8)? À fidelidade, a Penélope ovidiana sobrepõe um amor confesso por Ulisses (1.83-4) e é em nome desse amor que reivindica a urgência de regresso. Mas importante para o apelo de Penélope é também aquela passada beleza de uma jovem que os anos converteram numa velha (1.115-6);8 entre todas as suas penalizações, o tempo impedirá o retomar de uma paixão que as rugas deterioram. Numa palavra, na Penélope como a cria Ovídio, a fidelidade impõe-se não por si mesma, mas em nome de um amor profundo e monogâmico.9

As principais oscilações na receção deste mito residem nos sentimentos experimentados por Penélope, ora temerosa e desesperada perante as pressões que a cercam, ora firme e crente num futuro de felicidade que as promessas de Ulisses e a proteção divina lhe garantem. Dela se espera perseverança e fidelidade, ofuscando outros sentimentos ou reações a que os criadores foram prestando cada vez maior atenção. No reencontro, as emoções são com frequência medidas do lado de Penélope. Muitas das lacunas emocionais que a Odisseia deixou em aberto - a insatisfação conjugal e pessoal de Penélope, a frustração perante uma vida em suspenso, a compensação suscetível de ser encontrada num novo casamento, o estado de espírito que uma tão longa ausência de Ulisses foi criando - condicionaram, sobretudo nas versões do séc. XX, o episódio do reencontro. Dentro deste contexto, Penélope estará sempre dependente daquele fator que condiciona a sua vontade própria, o regresso de Ulisses. Será, portanto, uma personagem "em aberto", na medida em que as suas emoções e atitudes dependem de um marido ausente que é a justificação da sua vida.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A *Odisseia* assinala também esta consciência da passagem do tempo e dos danos que causa na beleza, sem que isso constitua um problema. Ulisses, diante da formosura imortal de Calipso, reconhece que Penélope é mortal e sujeita à deterioração dos anos (5.218); do mesmo modo que Penélope, antes do reconhecimento, imagina quanto envelhecido Ulisses poderá estar (19.358-60).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Com muito de físico, como a insistência em vocabulário de âmbito sexual deixa claro; cf. Jacobson, 1974: 268-73.

## Penélope na poesia portuguesa contemporânea

... justamente pelo que ela tem de incompleto, de frágil, de grosseiro e de mortal, eu a amo, e apeteço a sua companhia congénere!

Eça de Queiroz, Perfeição 236

Talvez estas palavras de Ulisses a caracterizar Penélope, como Eça a retratou no seu conto "Perfeição", 10 sejam uma síntese das preferências dos autores portugueses na manipulação da senhora de Ítaca. O que Ulisses reclama é o direito a ser mortal, com todas as inerentes imperfeições, ao lado de uma Penélope que com ele partilhe essa mesma qualidade (*Perfeição* 237): "Por isso sofrerei, num espírito paciente, todos os males com que os deuses me assaltem no sombrio mar, para voltar a uma humana Penélope que eu mande, e console, e repreenda, e acuse, e contrarie, e ensine, e humilhe, e deslumbre, e por isso ame de um amor que constantemente se alimenta destes modos ondeantes, como o lume se nutre dos ventos contrários!". A cumplicidade e humanidade do casal régio de Ítaca é uma perspetiva que, entre os tópicos essenciais no mito, se tornou dominante nas leituras portuguesas de Penélope.

É sobretudo na poesia que, no séc. XX português, o mito de Penélope marca presença entre nós. A ausência, o vazio da guerra, os percalços da viagem, a espera traduzida no fazer e desfazer da teia, a fuga do tempo, a efemeridade dos sentimentos, continuam a ser os tópicos mais vulgarizados, ora focados em Ulisses, ora em Penélope. "Penélope" deu título a poemas de autores de nome sonante nas letras portuguesas: Miguel Torga (1907-1995),<sup>11</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004),<sup>12</sup> David Mourão Ferreira (1927-1996),<sup>13</sup> Fernando Guimarães (1928-),<sup>14</sup> Hélder Macedo (1935-)<sup>15</sup>, José Augusto Seabra (1937-2004),<sup>16</sup> Nuno Júdice (1949-).<sup>17</sup> Ou então, algum dos seus habituais atributos, por expressivo, é

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Vide Silva, 2019: 73-90.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Diário X 1968: 54.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Coral 1950, citado a partir da edição de Sousa 2015: 288.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Obra poética I. 1980: 134.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> "Algumas palavras de Penélope, outras de Ulisses", *Casa: o seu desenho* (1982-1985), *Poesias completas 1* (1993) 200-3. Oculto sob o título *A analogia das folhas* (1990: 51) regressa ainda o mito de Penélope como a que sabe iludir.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Poemas novos e velhos 2011: 55.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Gramática Grega 1985: 31.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Poema publicado em *O movimento do mundo* 1996: 663; a citação é feita a partir de *Poesia reunida* 1967-2000 (2000). Lisboa, Dom Quixote: 663. Do mesmo Nuno Júdice, e sobre o *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - **2022.1**. **p. 42-61**.

adotado como título em vez do nome, caso de "Tecelagem", 18 "Sunt lacrimae rerum", 19 de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) e "Ítaca", 20 de Daniel Faria (1971-1999).

Deste património poético inspirado nos soberanos de Ítaca, propomo-nos fazer a análise de alguns exemplos, que têm por fio condutor um diálogo entre Ulisses e Penélope. Depois de um poema de Torga, que parece conter elementos de referência para outros tratamentos portugueses do mito, passaremos a Manuel Alegre que, em diversos poemas, redesenha o mesmo frente a frente entre o par. Na sua diversidade e inovação, estes poemas são fiéis às traves mestras dos modelos clássicos, porque assentam nas temáticas que Homero e Ovídio igualmente privilegiaram: fragilidade e sofrimento, violência e assédio, perspicácia e talento, reconhecimento e reencontro.

## Miguel Torga<sup>21</sup>

(Poema escrito em Coimbra, em 1 de Junho de 1965)

Penélope

Ulisses desterrado No mar da vida, Digo o teu nome e encho a solidão. Mas pergunto depois ao coração Por quanto tempo poderás ainda Tecer e destecer a tela da saudade... Vê se não desesperas E me esperas Até que eu volte, e à sombra da velhice Te conte, envergonhado,

confronto entre Ulisses e os pretendentes, é "Ladainha de Ulisses", A matéria do poema 2008: 46.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14811

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Obra breve 1991: 190.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Obra breve* 1991: 504.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Poesia 2012: 319.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Miguel Torga (1936-), médico de profissão, é um bem conhecido poeta, dramaturgo, romancista e contista português, que sempre se declarou independente de qualquer movimento literário. Foi membro da Presença, uma revista dirigida a todos os que quisessem romper com o peso da convenção, que veio a abandonar por ter entendido que a *Presença* não estava a cumprir inteiramente os seus propósitos. Nos *Diários*, que foi escrevendo ao longo da vida, relata "a descoberta e subsequente realização pessoal" (Álvarez, 2005: 462). Títulos de coleções poéticas como Odes, Nihil sibi, Cântico do Homem, Orfeu Rebelde, dão testemunho da marca clássica muito abundante nas suas criações. Vide Rocha Pereira, 2019a, 2019b.

As indignas façanhas
Que cometi
Na pele do semideus que nunca fui
Sê tu divina, de verdade, aí,
Nessa ilha de esperança,
Fiel ao nosso amor
De humanas criaturas.
Faz que seja bonito
O mito
das minhas aventuras.

Diário X 2007: 1065.

O poema de Torga aposta em elementos transversais na lírica portuguesa dedicada a este mito e poderá ter deixado ressonâncias em outros criadores. É construído sobre um monólogo de Ulisses, num contexto de ausência. "Desterrado", o epíteto que o qualifica na abertura do poema, imprime "ao homem dos mil artifícios, que tanto vagueou" (Odisseia 1.1.) um outro perfil.<sup>22</sup> Não há nele a resistência e combatividade da tradição, a prometerem sucesso ao herói de Ítaca. Parece haver, pelo contrário, algum esgotamento e deceção causados pela distância e pelo tempo; a fragilidade que costuma assistir aos que o esperam é, neste caso, transferida para o próprio navegante; porque, tal como o seu modelo, Ulisses navega, atormentado, "no mar da vida", assumindo este verso o simbolismo tradicional da viagem de Ulisses: a procura tormentosa de si mesmo e do seu caminho. A solidão é agora o contexto envolvente e o único inimigo, em substituição de todos aqueles, amigos e inimigos, que povoaram a rota do herói homérico. Entregue a si próprio, Ulisses refugia-se num nome, em que estão contidas memória e esperança: todos os traços de uma mulher amada e a expectativa de reencontro. "Penélope", um simples nome, contém todo esse potencial.

A resistência e superação da dor de ausência é então transferida para Penélope. A violência e assédio de que é vítima são apenas percetíveis na menção da teia, como sempre a sua arma. A ameaça dos pretendentes não existe; o maior inimigo de Penélope é o tempo e a habitual "espera" a que está sujeita.<sup>23</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ulisses recebe, na *Odisseia*, vários epítetos que acentuam os perigos a que foi exposto e a versatilidade vencedora da sua atuação: *polyphron* "de muito talento", *polymechanos* "de muitas estratégias", *polymetis* "de grande prudência" e *polytlas* "que muito sofreu".

<sup>23</sup> Na *Odisseia*, os epítetos aplicados a Penélope valorizam-lhe a sensatez e prudência (*periphron* "ponderada", e. g., 1.329, 4.787, 4.808, 4.830, 5.216, 11.446, 14.373, 15.41, 16.409, 16.435; *echephron* "ajuizada", 4. 111, 13. 406, 16.130, 16.458, 17.390, 24.198, 24.294; *aidoie* "recatada", 19.336; *pinyte* "assisada", 21.103). Méritos a que se sobrepõe, como arma de sobrevivência, o talento para dominar estratagemas; *vide* Mueller, 2007: 337-62.

Por isso, é dela que sobretudo dependerá o reencontro. O quadro que Ulisses antevê está despojado da juventude e viço que Atena garantia aos senhores de Ítaca, na Odisseia. Se a viagem não assegurou glória, garantiu maturidade e conhecimento a Ulisses, mas também à mulher que o espera. O que se impõe, desta vez, no episódio, é a mais crua humanidade. Mas se os deuses estão ausentes do poema de Torga, a sua existência épica marca, mesmo assim, presença. Ulisses despoja-se das galas de "semi-deus (que nunca fui)", para ceder a Penélope esse estatuto, ela sim "divina, de verdade", "pela fidelidade que deposita no nosso amor, por ser uma humana criatura, mas comportar-se de forma superior" (Aguilar, 2010: 73). O guerreiro que regressa é um velho, gasto pelos anos e despojado das galas de herói. A celebração da glória não passa de invenção de poetas, que a realidade não consente. Por isso, o relato que Ulisses fará do seu trajeto tal como o seu modelo perante os Feaces, num misto de dor e orgulho - é agora a afirmação envergonhada de quem não tem para contar mais do que "indignas façanhas". Com esta confissão, o eu poético transforma em Penelopeia o que antes fora Odisseia.<sup>24</sup>A arete ("excelência") salvadora será a de Penélope, assente em esperança e fidelidade. Tal como o poeta épico embelezava os méritos do herói, no lírico português será a mulher amada a receber as coroas, por garantir sucesso ao "mito das minhas aventuras".

É inegável o quanto o poema de Torga deve a Homero, nos seus motivos, simbologia, e mesmo em alguns ecos formais. Como também é de certa forma percetível, na opção de Torga, uma espécie de subversão de Ovídio. Nas *Heroides*, é Penélope quem desespera, escrevendo a Ulisses (I - "De Penélope a Ulisses"), pedindo-lhe que se apresse a regressar. Faz-lhe então o relato das suas noites passadas a tecer uma teia sempre inacabada, da sua incapacidade de deitar-se num leito vazio (1.7, 9-10). Esta é a esposa que sofre e se angustia pela fragilidade da família e do reino (97-8). A terminar a missiva, à semelhança da Penélope de Homero e do Ulisses de Torga, reflete sobre o envelhecimento, lamentando que a vida lhes não tenha permitido aproveitar lado a lado a juventude (1.115-116; cf. *Odisseia* 23.210-2). Homero e Ovídio parecem, assim, conciliar-se, em Torga, em cumplicidade harmoniosa.<sup>25</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Cf. Gilchrist, 1997: 104-5.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Sobre a utilização da teia de Penélope, por Torga, como metáfora da criação poética (*Diário VI* 3, 1978: 148, *VIII*, <sup>3</sup>1976: 164, e da pintura em *Diário XI*, 1973: 94), *vide* Ramos, 2013. Segundo Aguilar, 2010: 73, também o poema "Penélope" pode ser lido de acordo com a mesma metáfora. Sobre a influência ovidiana em "Penélope", *vide* Aguilar, 2010: 71. Para a interpretação do poema, *vide* ainda Ferreira, 1996: 437-62.

## Manuel Alegre<sup>26</sup>

Como Ulisses te busco e desespero

Como Ulisses te busco e desespero como Ulisses confio e desconfio e como para o mar se vai um rio para ti vou. Só não me canta Homero.

Mas como Ulisses passo mil perigos escuto a sereia e a custo me sustenho e embora tenha tudo nada tenho que em te não tendo tudo são castigos.

Só não me canta Homero. Mas como Ulisses vou com meu canto como um barco ouvindo o teu chamar - Pátria Sereia Penélope que não te rendes - tu

que esperas a tecer um tempo ideia que de novo o teu povo empunhe o arco como Ulisses por ti nesta Odisseia.

O Canto e As Armas 2017: 83

Neste poema, como nos que se seguem de M. Alegre, a construção assenta sobre um monólogo de Ulisses. O desespero, um sentimento associado ao exílio e à busca, quando a esperança parece baquear, repercute também de certa forma o tom adotado por Torga. Mas o alcance da composição, que no poeta do *Diário X* era universal, centra-se, em Alegre, numa ausência pessoalmente experimentada, por afastamento político; algo de biográfico se associa ao motivo de Ulisses e Penélope, que tão bem serve ao trajeto de vida deste autor.<sup>27</sup> Penélope, mais do que a esposa amada ou a rainha

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14811

- 52 -

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Manuel Alegre (1936-), uma personalidade bem conhecida dos meios intelectuais e políticos portugueses, jurista formado na Universidade de Coimbra, tem dividido a sua atividade entre uma participação política destacada e a criação poética. O seu trajeto de vida como exilado político (1964-1974) e ativista democrático influenciou de forma direta o seu pensamento e produção poéticos. É esta conexão, expressa desde os seus primeiros títulos *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967), que justifica a sua apreensão pela polícia política ao serviço da ditadura. Este foi apenas o início de uma cidadania honrosa, e de uma carreira literária de sucesso e prémios.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> O comentário de Santos, 2020: 80 é esclarecedor sobre esta simbologia: "Em literatura, o exílio é um tema recorrente pela diversidade e riqueza de significados que a palavra assume, sobretudo em âmbito poético. A obra de Manuel Alegre não é exceção; todavia, nesta, como nas grandes poéticas, o exílio molda-se a uma forma e a uma semântica próprias e singulares que percorrem e multiplicam as suas vastas expressões. Nesse sentido, o comparatista espanhol Claudio Guillén (Guillén 2005: 139-142) distingue três tipologias de exílio: o exílio enquanto condição original da humanidade, ligado à *Heródoto*, **Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.** 

regente, é a pátria por que o poeta aspira com angústia, ela que alimenta a esperança de sobrevivência. Ítaca oferece, portanto, à existência de Alegre o símbolo certo em todos os seus motivos.<sup>28</sup>

Os refrões "como Ulisses" e "só não me canta Homero" marcam dois aspetos essenciais no poema: o modelo a que obedece, o da *Odisseia* e da vivência do seu protagonista; e a tonalidade que o Autor imprime à reescrita, silenciando o tom épico para que a humanidade – que é também identidade – prevaleça.<sup>29</sup>

A voz que se afirma em primeira pessoa é a do eu poético/Ulisses, dirigida a uma só interlocutora, Penélope; a semelhança com Torga continua evidente. Também as antíteses, exprimindo impasse e dúvida, fragilidade e sofrimento, lhes são comuns: "Tecer e destecer", "não desesperas/E me esperas", em Torga; "confio e desconfio", "e embora tenha tudo nada tenho", em Alegre.

Ulisses é o centro desta abordagem. Um Ulisses mais consentâneo com "o que muito sofreu" e "muito vagueou" do que com "o dos mil artifícios". Apesar de o desespero ser o sentimento que domina, perante os perigos que lhe povoam a errância e o punem de um crime não cometido, há uma luz de perseverança que se acende nas trevas da ausência: "e como para o mar se vai um rio/para ti vou", "a custo me sustenho".

Penélope, mais do que um nome, reveste a sedução de uma sereia, que atrai a si o navegante perdido. Dos encontros que a *Odisseia* multiplica, que constituem outras tantas barreiras entre o herói e o desejado regresso, o episódio das Sereias é o que mais repercute em Alegre. E não há nisso surpresa, se elas são as tradicionais detentoras do canto e manipuladoras

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14811

expulsão do Paraíso, o exílio histórico e real, por razões políticas ou económicas, e, por fim, o sentimento de exílio físico e espiritual em relação à própria vida".

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Ele próprio o afirma (Silva, 2020: 95): "...acho que a *Odisseia* de Homero é a grande metáfora da nossa vida. A errância de Ulisses é a nossa procura, a insatisfação, o inconformismo".

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Rocha Pereira, 2019b: 425 sublinha a faceta épica em M. Alegre: "Aedo têm chamado a Manuel Alegre alguns dos melhores críticos, certamente por verem nele o poeta que transmite a gesta do passado heróico e recente, preservando muito da tonalidade da epopeia". E continua, a propósito da adaptação de poemas de Alegre à música e ao canto: "Que assim é, e que o principal modo de transmissão de algumas das suas composições mais famosas, dos tempos da *Praça da Canção* e de *O Canto e as Armas*, foi o canto, sabemno todos os que se dedicam ao estudo da sua obra. De resto, ainda que possa não ser intencional, a insistência nas palavras da área semântica de "cantar" em muitos poemas, e até nos títulos dos livros acabados de mencionar, não pode considerar-se desprovida de significado". Reconhece ainda Rocha Pereira, 2019b: 427 ser Homero, juntamente com Dante e Camões, as fontes mais influentes em M. Alegre.

do seu poder. Somente o efeito do seu canto é invertido, de ameaça à prossecução da viagem para uma melodia estimulante, que une o poeta/viagem à musa inspiradora/pátria.

O canto passa a ser a marca do poeta, o depoimento em que o eu poético e Ulisses confluem, agora que Homero se remeteu ao silêncio; a eles cabe não celebrar, mas bradar contra os perigos e ameaças a Penélope. Nela, por seu lado, reside a firmeza e resistência, em contraste com os incidentes que afligem o náufrago. A teia é a sua arma e garantia de reencontro. E desta vez, o tecido contém uma mensagem, dirigida a um viajante que é também um povo: que, de olhos no passado, saiba assegurar o seu futuro. Porque é esse o sentido último de uma *Odisseia*, a partir da mais paradigmática de entre elas, a de Homero.

Onde estarás Penélope que já

Onde estarás Penélope que já não sei se esperas já não sei se teces um tapete e grinaldas? Oxalá o amor não esqueças se de mim te esqueces.

Oxalá seja a tua voz que escuto nesta voz que não sei se é de sereias se é tua voz cantando-me nas veias amor tornado ideia por que luto.

Porque todo o poema é como um barco em que Ulisses por ti sou marinheiro. Oxalá seja ainda o mais certeiro

quando Ulisses por ti empunhe o arco Penélope que bordas de saudade este amor que me prende. E é liberdade.

O Canto e As Armas 2017: 84

Existe neste soneto insistência em tópicos e estratégias estéticas que não apenas parecem repercutir as de Torga, como estabelecem entre os dois poemas dedicados a Penélope, em *O Canto e As Armas*, uma certa assonância. Na primeira estrofe detetamos ecos da composição que, dois anos antes, Torga tinha dedicado a Penélope. O que nela era o enunciado indireto da dúvida instalada no espírito do ausente – "Mas pergunto depois ao coração/por quanto tempo poderás ainda/tecer e destecer a tela da saudade..." – ganha em Alegre a acuidade de uma pergunta direta: "Onde estarás Penélope que já/não sei se esperas já não sei se teces/um tapete e grinaldas?" À dúvida, sobrepõe-se, em ambos os poetas, o desejo e a esperança, sugestivamente expressos por um efeito antinómico: em

Torga, "Vê se não desesperas/E me esperas/Até que eu volte", repercutido, em Alegre, por um "... Oxalá/o amor não esqueças se de mim te esqueces". Esta é, diríamos, a expressão da componente homérica subjacente aos dois poemas e, parece-me, razoavelmente paralela.

Mais flagrantes são, sem dúvida, os ecos que aproximam os dois poemas de Alegre entre si. A partir da repetição desse "Oxalá seja", o poeta aspira a retomar, no seu trajeto, cada uma das mais marcantes aventuras de Ulisses: a do navegante, em primeiro lugar, "porque todo o poema é como um barco/em que Ulisses por ti sou marinheiro"; mas, para que a viagem culmine em sucesso (e regresso), "Oxalá seja ainda o mais certeiro/quando Ulisses por ti empunhe o arco", na evocação da prova do arco em que Ulisses participa em *Odisseia* 22 – já antes igualmente recordada, "que de novo o teu povo empunhe o arco" –, decisiva no reconhecimento e reintegração do ausente numa Ítaca enfim recuperada.

Também neste caso, a partir da segunda estrofe, se imprime na composição um sentido compatível com a leitura particular que o poeta de *O Canto e as Armas* faz do seu modelo. O canto do eu poético funde-se então com a voz de sedutora sereia com que a pátria o atrai. E não apenas a ideia é comum ao dois poemas, como as próprias palavras se aproximam: o que em "Como Ulisses te busco e desespero" se dizia "Mas como U-/lisses vou com meu canto como um barco/ouvindo o teu chamar - Pátria Sereia", passa a dizer-se "Oxalá seja a tua voz que escuto/nesta voz que não sei se é de sereias/se é tua voz cantando-me nas veias/amor tornado ideia por que luto".

O sentido essencial de "Onde estarás Penélope que já" afirma-se, no fecho do poema, com um expressivo oximoro, "este amor que me prende. E é liberdade". Nesse brado vai todo o amor do patriota, que suspira por uma pátria renovada, onde a todos os exilados se possa, enfim, garantir a inefável ventura de ser livre.

Penélope ou o Terceiro Poema do Português Errante

Todos os dias pergunto por Penélope todos os dias procuro o seu tapete às vezes chego cansado ao fim da tarde com todos os regressos bloqueados e no meio das filas de trânsito procuro o caminho perdido para Ítaca.

E quando bato à porta molhado até aos ossos encharcado de chuva de tédio e de desastres eis que por vezes surges de entre os filhos e as rotinas aquela a quem perguntei se queria vir

quando bordava um tapete e eu tinha um barco. Então eu lembro a casa no exílio a pequena gravura de Ítaca o poema de Cavafy lembro o primeiro filho as fraldas o receio de lhe pegar no colo e dar-lhe banho.

Passaram tantas luas tantos mares mas tu abres a porta e estás à espera ajudas-me a despir o sobretudo e de repente eu sei que estou de volta como Ulisses à tão amada Ítaca.

Livro do Português Errante 2001: 41-2

Composto num tempo em que a instabilidade política da pátria pertencia ao passado, este outro poema de Manuel Alegre inspirado em Penélope retoma o mito de Ítaca como expressão de busca de identidade e de um sentido para a vida num vulgar quotidiano. Não se trata agora do poeta no exílio, mas tão somente do Homem, para quem a rotina do dia-a-dia é, mesmo assim, uma pequena, mas muito real e contínua odisseia. Os toques de modernidade são a marca de um outro tom e de uma nova abordagem.

O tempo continua um fator primordial na aventura de qualquer Ulisses. "Todos os dias", uma anáfora repetida nos dois primeiros versos do poema, dilata o tempo para além do da errância do protagonista da *Odisseia*; a viagem não é apenas o trajeto vencido até chegar a Ítaca, é a aventura que se repetirá até ao fim da vida, essa sim a meta última do ser humano. Trajeto em que os obstáculos continuam a impor-se, para qualquer mortal do séc. XXI, encarnados pelos "regressos bloqueados" e situados "no meio das filas de trânsito".

O reencontro com Penélope está agora muito para além daquele dia único em que, depois de muitos anos, o senhor de Ítaca de novo bateu à porta do seu palácio, oculto sob os trapos de um mendigo. Um "quando bato" promete repetição e rotina ao gesto de quem chega, mesmo assim portador dos destroços de longa e acidentada viagem, "molhado até aos ossos/encharcado de chuva de tédio e de desastres". O célebre episódio que serve de modelo à aventura de cada dia é já passado, apenas a memória de "aquela a quem perguntei se queria vir/quando bordava um tapete e eu tinha um barco". Mas funciona de ponto de partida, como se nada existisse a recordar para além dele. Que afinal teve, por sua vez, origem no fim dos tempos, aqueles de que "uma pequena gravura" guarda a memória e a expressão. Depois de Homero, o episódio foi percorrendo milénios,

conheceu etapas várias, como "o poema de Cavafy".<sup>30</sup> Os incidentes repetiram-se, tempestades e perigos povoaram uma rota sempre acidentada. Até ao momento, marcante entre todos, em que a ordem se foi instalando em Ítaca, com a normalidade não isenta de temores que viver sempre comporta.

Penélope volta a ser a mão segura que recebe, com hospitalidade, o visitante. Apesar de todo o tempo decorrido, o mesmo gesto firme repetese no abrir da porta e no despir do sobretudo, de quem chega fustigado por tormentas e invernos. E como se o tempo universal se suspendesse por milagre de Penélope, "de repente" os temores dão lugar às certezas, a insegurança à tranquilidade. O eu poético volta a ser Ulisses, já não "o que muito sofreu" ou "muito vagueou", mas aquele que chegou a porto seguro, "como Ulisses à tão amada Ítaca".

#### Conclusão

De entre as inúmeras possibilidades de recuperarmos da poesia portuguesa contemporânea ecos do mito de Penélope, preferimos dois poetas, Miguel Torga e Manuel Alegre, em primeiro lugar pelo que sentimos como alguma assonância entre ambos na sua interpretação e escrita do tema; mas ainda porque, da comparação quer entre os dois poetas, quer entre as sucessivas criações de Alegre, se pode retirar algum ensinamento sobre estratégias de reescrita.

Para ambos, os modelos incontestáveis serão Homero e Ovídio, com evidentes modulações. Em todas as composições que analisámos, o foco é colocado na relação, próxima em diferentes planos, de Penélope com Ulisses. A voz é sempre a do exilado, embora lhe seja dado o condão de presentificar uma Penélope que, mesmo se distante, é parte integrante e indispensável da construção do par. Outras componentes primordiais na tradição épica – os pretendentes (aqui muito indiretamente sugeridos pela menção da teia), a maternidade de Penélope ou a sua condição de senhora no mundo feminino do palácio – são simplesmente apagadas para que a moldura se estreite apenas a um motivo: o casal.

-

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Sobre o elemento homérico na poesia de Cavafi, *vide* Kamperi, 2013. Ao mito de Ítaca, Cavafi dedicou um poema intitulado "Ithaka", em que louva a viagem de Ulisses não como uma sucessão de tormentos e provações, mas como uma experiência rica de novidades e ensinamentos; e se o regresso lhe está assegurado, o Ulisses, já velho, a ponto de rever a sua ilha, será um homem "enriquecido por aquilo que acumulou pelo caminho".

O tempo continua um tema central, responsável pelo distanciamento com todos os perigos que comporta, mas também pela ameaça de um esquecer, que o navegante teme, e que Penélope, como sempre, contraria com o seu incansável tecer. Entre um "eu" e um "tu", cada poema vai tecendo, também ele, o retrato de duas almas. Como se um complexo encontro, que é, de certa forma, 'reconhecimento', se impusesse, tal como na *Odisseia*, como o incontornável desfecho da aventura, a da vida mais do que qualquer outra.

## Bibliografia

AGUILAR, Ana Sofia Albuquerque. *A influência clássica na obra poética de Miguel Torga: o caso particular do* Diário. Tese de mestrado, Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, 2010.

ALEGRE, Manuel. *O Canto e As Armas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

ALEGRE, Manuel. Livro do Português Errante. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

ÁLVAREZ, Eloísa. Torga (Miguel). In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2005, p. 462-467.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Obra breve. Lisboa: Teorema, 1991.

CARLIER, Pierre. À propos de Pénélope. *Ktema*. Paris: PUF, vol. 27, 2002, p. 283-91.

EMLYN-JONES, Chris. The Reunion of Penelope and Odysseus. *Greece & Rome*. Oxford: Clarendon Press, vol. 31, fasc. 1, 1984, p. 1-18.

FERREIRA, Cláudia Capela. Torga clássico: dos mitos ao Kleos poético. 'Nada perdura, e quero que me leias, Eternidade!' In: MORÃO, Paula, PIMENTEL, Maria Cristina (Orgs.). *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da Literatura Portuguesa das origens à contemporaneidade.* Lisboa: Documentos, 2014, p. 397-407.

FERREIRA, José Ribeiro. O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica, vol. 6, 1996, p. 437-62.

GILCHRIST, Katie. *Penelope: a study in the manipulation of myth.* PhD thesis, Classical Studies, University of Oxford, 1997.

GRAVES, Robert. The Greek myths. 1-2. Middlesex: Penguin, reimpr. 1977.

GUIMARÃES, Fernando. A analogia das folhas. Porto: Limiar, 1990.

GUIMARÃES, Fernando. *Poesias completas. I. 1952-1988.* Porto: Ed. Afrontamento, 1994.

JACOBSON, Howard. Ovid's Heroides. Princeton: University Press, 1974.

JÚDICE, Nuno. Poesia reunida 1967-2000. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

JÚDICE, Nuno. A matéria do poema. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

KAMPERI, Mikaela-Aliki. *The Homeric element in Cavafi's poetry: three examples.* Master Thesis, Modern Greek, Lunds Universitet, 2013.

LOURENÇO, Frederico. Homero. Odisseia. Lisboa: Quetzal, 2018.

MACEDO, Hélder. *Poemas novos e velhos*. Lisboa: Presença, 2011.

MACTOUX, Marie-Madeleine. *Pénélope. Légende et mythe.* Paris: Les Belles Lettres, 1975.

MOURÃO FERREIRA, David. *Obra completa 1-2*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

MUELLER, Melissa. Penelope and the Poetics of Remembering. *Arethusa*. New York: John Hopkins University Press. vol. 40, fasc. 3, 2007, p. 337-62.

OLIVEIRA, Francisco (ed.). *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 2003.

PHILIPPOU, Eleni. Perennial Penelope and lingering Lotus-Eaters: revaluing mythological figures in the poetry of the Greek financial crisis. *Dibur Literary Journal*. Stanford: Arcade, 2018, vol. 5, p. 71-86.

QUEIRÓS, Eça. Contos. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

RAMOS, Manuel. *Miguel Torga*: manipulação do mito. Porto: edição de Autor, 2013.

ROCHA, Clara. Alegre (Manuel). In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Verbo, 1995, p. 122.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. A teia de Penélope. In: OLIVEIRA, Francisco (org.). *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 2003, p. 11-24.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Mitos Gregos em Miguel Torga. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019<sup>a</sup>, p. 345-52 (*Aqui, neste lugar e nesta hora: actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 403-12).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Os mitos clássicos em Miguel Torga. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019b, p. 353-64 (*Revista Colóquio/Letras*, vol. 43, 1978, p. 20-32).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Ao encontro da obra de Manuel Alegre. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019b, p. 425-37 (1996, conferência feita em Lisboa, no Grémio Literário, e publicada em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, p. 224-36).

ROISMAN, Hanna M. (1987), "Penelope's Indignation", *Transactions of the American Philological Association*. New York: Johns Hopkins University Press, 1987, vol. 117, p. 59-68.

RUTHERFORD, Richard. *Homer. Odyssey. Books XIX and XX.* Cambridge: University Press, 1992.

SEABRA, José Augusto. *Gramática grega*. Porto: Nova Renascença, 1985.

SANTOS, Elsa Rita. Exílio e liberdade na poesia de Manuel Alegre. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: FLUC, vol. 38, 2020, p. 79-94.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com Manuel Alegre*. Lisboa: Porto Editora, 2010.

SILVA, Maria de Fátima. Perfection - the immortals' default. Eça de Queiroz and Calypso's Island. In: SILVA, Maria de Fátima, BOUVIER, David, AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes (eds.), *A special model of Classical Reception. Summaries and Short Narratives*. Cambridge: Scholars Publishing, 2019, p. 73-90.

SOUSA, Carlos Mendes. Sophia de Mello Breyner Andresen. Obra poética. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

TORGA, Miguel. *Diário I-XVI*. Coimbra: Almedina, 1941-1993.

TORGA, Miguel. *Diário VI*. Coimbra: ed. do autor, <sup>3</sup>1978; *Diário VIII*. Coimbra: ed. do autor, <sup>3</sup>1976; *Diário XI*. Coimbra: ed. do autor, 1973.

TORGA, Miguel. *Poesia Completa.II.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

TURKELTAUB, Daniel. Penelope's 'stout hand' and Odyssean humour. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: University Press, vol. 134, 2014, p. 103-19.

VENTURA, José Manuel. Penélope e a teia de Miguel Torga. *Boletim de Estudos Clássicos*. Coimbra: IEC, vol. 32, 1999, p. 143-53.

## PENELOPE'S TRADITION: REINTERPRETATIONS OF THE MYTH IN CONTEMPORARY PORTUGUESE POETRY

Maria de Fátima Silva<sup>1</sup>

#### **Abstract**

Any reflection on contemporary rewritings of the myth of Penelope should first establish the conventional threads in the Greco-Latin tradition, to which they are all indebted. Fragility and suffering, violence and harassment, insight and talent, recognition and reunion are structuring motifs of this narrative. Although we know the diffusion that, since remote times, is hidden behind fragmentary references, we take for granted that the determining roots that have lasted throughout the centuries are the *Odyssey* and Ovid, *Heroides*. Portuguese literature has also submitted to the fascination of the episode and the symbolism it contained. If we take into account only contemporary poetry, there are multiple authors who, in an explicit way, returned to the subject. From this patrimony, we will consider two poets, Miguel Torga and Manuel Alegre, in a way articulated in their thematic and aesthetic treatment of Ulysses and Penelope.

## **Keywords**

*Odyssey*; Ovid; reception; Torga; Alegre.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Full Professor – Coimbra University, Coimbra, Portugal. E-mail: fanp@ci.uc.pt. *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - 2022.1. p. 42-61. **DOI**:

#### Resumo

Qualquer reflexão sobre reescritas contemporâneas do mito de Penélope deverá estabelecer previamente os tópicos convencionais na tradição greco-latina, de que todas elas são devedoras. Fragilidade e sofrimento, violência e assédio, perspicácia e talento, reconhecimento e reencontro são motivos estruturantes dessa narrativa. Embora sabendo a difusão que, desde tempos remotos, se oculta por trás de referências fragmentárias, damos por certo que as raízes determinantes para todo esse lastro que perdurou, ininterrupto, ao longo dos séculos, são a *Odisseia* e Ovídio, *Heroides*. A literatura portuguesa também não se isentou do fascínio pelo episódio de Ítaca e pelo simbolismo que continha. A termos em conta apenas a poesia contemporânea, são múltiplos os autores que, de modo explícito, regressaram ao assunto. Desse património iremos considerar dois poetas, Miguel Torga e Manuel Alegre, de certo modo articulados no tratamento, temático e estético, que dedicam a Ulisses e Penélope.

#### Palavras-chave

Odisseia; Ovídio; recepção; Torga; Alegre.

## Penelope: relevant threads in the weaving of a myth

We depend largely on the *Odyssey* to establish a profile for the figure of Penelope. As a transversal presence in the poem, the configuration of the queen of Ithaca takes on various components: of queen regent, in the absence of the lord of the kingdom, of woman victim of harassment by numerous suitors, and of mother and wife, challenged by a long loneliness, which left her in charge of waiting for the return of her husband absent in war and raising, alone, the son still a child. The character integrates, therefore, political traits, along with other domestic, personal and emotional ones.

Considering the structure of the poem, Penelope is not a static figure; throughout the narrative, she undergoes an evolution, in which what seems surrender to suffering gives way to a more energetic and ingenious intervention, which may become competitive with that of the hero. Just as Ulysses struggles to return home and resume his role, the queen strives to preserve power and heritage while awaiting its rightful holder. So that her contribution to the return of normality to Ithaca is no less than the *polymechania* of Ulysses; it is also the result of the persistence and finesse of the one who, in the palace, lives her own adventure.

The evolution proposed by the *Odyssey* includes, first of all, the topic of fragility and suffering. As a result of her loneliness, Penelope is confronted with the longing for her absent husband (1.325-44), with the fear for the safety of her son, still very young, who has left in search of his father (4.675-8, 4.697-702, 4.707-10), and with the need to face the harassment of suitors. The tears then become her trademark (1.363, 4.800-1, 11.181-3, 13.336-8). Beauty, a conventional quality of the female portrait, in the context of absence and loneliness constitutes an aggravating factor for the violence that surrounds Penelope;<sup>2</sup> but when the time comes for a reunion, after so many adventures - also romantic ones - that punctuate Ulysses' journey, there is an attraction between the couple that persists and rebuilds the complicity of the lords of Ithaca (23.231-2, 23. 254-5, 23.257-8).

In addition to abandonment and solitude, Penelope expresses another paradigm, that of the victim of harassment by suitors who relentlessly attack her reserve and resistance (2.50). The gods, however, have not abandoned her; impressed by her sincere pain and piety she has always

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Turkeltaub, 2014: 114 sees Penelope's beauty in a double perspective: that which characterises her as a type of seduction and makes her a factor of ruin for those around her; or, on the contrary, the identifying trait of the matron, mistress of the house, tempered by suffering.

shown, they convey to her in dreams consolation and energy, ensuring that, in the palace of Ithaca, a metamorphosis takes place: that of a queen harried by many ambitions around her, and of a suffering wife and mother, into an active and struggling heroine.

With the recovery of energy, Penelope's acumen and talent for forging strategies is also revealed, which are, in Homer, her main weapon of defence against suitors. From the stratagem of the web,<sup>3</sup> the continuous doing and undoing of a task, which suspends time and perpetuates her resistance, "deceit" (*dolos*) is projected (2.88-106).

The last Books of the *Odyssey* - which recount Ulysses' return, the reunion with his wife and the reestablishment of the authority of the sovereign - revitalise the portrait of Penelope. Her profile is now sharper and more enigmatic. This is the moment for the wife to act and to show her gifts of wisdom and intelligence, in a game that becomes one of challenge and complicity with the newcomer.

It is in the confidences of the night, after the suitors had retired, that the poet provides a first meeting between the royal pair. In the beggar in front of her, the queen sees only an informer who can give her news of Ulysses, although his appearance suggests a resemblance to her husband.4 Intuitively Penelope feels, in the strange visitor, a confidant to whom she confesses the tricks she has used to deceive her suitors, fed by a divine inspiration (19.136-47). The web she is making and unmaking - she now openly admits - is no more than a pretext, but the stratagem ran out and the obligation of a new wedding appears inevitable (19.157-9). Tears dominate this episode, in which Penelope expands her grief at the absence of a husband she has before her and is not yet able to acknowledge. Ulysses, moved, but understanding that the time had not yet come to reveal himself, "as if they were of horn or iron, on his eyelids" kept his eyes immobile and held back tears. This scene is a sketch of recognition, where, under the intention of interrogating someone who will bring her news of her husband, Penelope feels an inexplicable attraction to the one who turns

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Although narrated several times in the *Odyssey* - cf. 2.94-110 (by Antinous), 19.137-56 (by Penelope before an unrecognized Ulysses), 24.128-46 (by one of the suitors, in Hades, before Agamemnon) - as a fact already past, the emphasis given to this resource by Penelope does not, in Homer, have the visibility that the later reception gave it.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> For some scholars (cf. Emlyn-Jones, 1984: 2) this is the moment of a 'subconscious' recognition, which Penelope hesitates to confess, but which is consummated in her innermost.

out to be Ulysses. But the resistance of her interlocutor prevents the revelation that seemed so close.<sup>5</sup>

Vengeance and slaughter of the suitors is a male function, put in the hands of Ulysses and Telemachus. Penelope, withdrawn in her chambers, is granted a sleep by the gods which absents her from the events in progress. When she awakes, the revenge is consummated against unfaithful suitors and servants. All that remains is the final denouement, the consummation of anagnorisis, which the poet elaborates with delay.6 The reunion with Ulysses is difficult: how to act, question him in detail or simply give him a welcome kiss? (23.85-7). A prolonged silence allows Penelope to recognize every trace in her interlocutor (23.90-5), at a distance that not even the reproaches of Telemachus - in the role of mediator between the parents and Ulysses - for an apparent harshness on the part of his wife - can break (23.96-107, 23.166-72). The last doubts need unequivocal signs, those that constitute the complicity of a couple (23.107-10). Only the conjugal bed, bearer of a secret known only to the two of them - the direct carving of an olive tree that makes it immovable - brings the final proof; only then does Penelope surrender and appease, so that an exuberant joy replaces long years of sadness.

The Homeric portrait of Penelope, at once suggestive and enigmatic, became a flexible standard for those creators who, over time, have wanted to take it up, manipulate it, reinterpret it and remake it. There are countless testimonies of the popularity of the myth of Penelope throughout Greek and Latin antiquity. However, due to its repercussion in modernity - and, I believe, also in the Portuguese versions - it may be interesting to refer the treatment that the queen of Ithaca deserved in Ovid's *Heroides* 1. Without betraying Homer, Ovid, in a letter written by Penelope to Ulysses,

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ulysses worries about security so that nothing fails in his revenge, but it must be acknowledged that some doubt remains in his mind as to Penelope's loyalty. Cf. Carlier, 2002: 290.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Emlyn-Jones, 1984: 1 underlines the delay of this encounter, which makes the recognition of Ulysses and Penelope a central episode in the Homeric version of the myth. According to this scholar, the process that leads to *anagnorisis* stretches from 17.508, in which Penelope asks Eumeus to bring the stranger to the palace to question him about the whereabouts of Ulysses, to 23.205 in which the queen tearfully greets her husband's presence at home.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Roisman, 1987: 62 sees in this reserve of Penelope some resentment for the secrecy to which husband and son condemned her. After all their silence left her in a position similar to that of the traitors - suitors and unfaithful servants - to whom Ulysses destined the same treatment.

psychologically deepens the feelings of an abandoned and unsatisfied woman, moved by an explicit and innovative range of emotions.

This is a wife for whom the delay in her husband's return is due not so much to fate as to his will. Recalling the proceedings of the war (1.33-56), her words do not praise the hero - whom she accuses of being 'slow' in returning (1.1) - nor the victory; jealousy is added to all her torments as a new feeling: if many of the warriors are already at home, if the world is returning to normality, why is her husband delaying, perhaps involved in new and attractive loves (1.75-8)? To fidelity, Ovidian Penelope superimposes a confessed love for Ulysses (1.83-4) and it is in the name of this love that she claims the urgency of his return. But important for Penelope's appeal is also that past beauty of a young girl that the years have converted into an old woman (1.115-6).8 Among all the penalties, time will prevent the resumption of a passion that wrinkles deteriorate. In a word, in Penelope as created by Ovid, fidelity is imposed not for its own sake but in the name of a deep and monogamous love.9

The main oscillations in the reception of this myth reside in the feelings experienced by Penelope, sometimes fearful and desperate in the face of the pressures that surround her, sometimes firm and believing in a future of happiness that the promises of Ulysses and the divine protection guarantee her. Perseverance and fidelity are expected from her, overshadowing other feelings or reactions to which the creators paid more and more attention. In the reunion, emotions are often measured on Penelope's side. Many of the emotional gaps that the Odyssey left open -Penelope's conjugal and personal dissatisfaction, the frustration before a life in suspense, the compensation that could be found in a new marriage, the state of mind that such a long absence of Ulysses was creating conditioned, especially in the 20th century versions, the episode of the reunion. Within this context, Penelope will always be dependent on that factor that conditions her own will, the return of Ulysses. She will be, therefore, an "open" character, in the sense that all her emotions and attitudes depend on an absent husband who is the reason of her life.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> The *Odyssey* also points out the passage of time and the damage it does to beauty, without it being a problem. Ulysses, before the immortal beauty of Calypso, recognizes that Penelope is mortal and subject to the deterioration of the years (5.218); in the same way Penelope, before the recognition, imagines how aged Ulysses could be (19.358-60). <sup>9</sup> Very physical, as the insistence on sexual vocabulary makes clear; cf. Jacobson, 1974: 268-73

## Penelope in contemporary Portuguese poetry

... precisely because of what is incomplete, fragile, crude and mortal about her, I love her, and I long for her congenial company!

Eça de Queiroz, Perfection 236

Perhaps these words of Ulysses characterizing Penelope, as Eça portrayed her in his short story "Perfection", 10 are a synthesis of the preferences of Portuguese authors in the manipulation of the lady of Ithaca. What Ulysses claims is the right to be mortal, with all its inherent imperfections, alongside a Penelope who shares this same quality with him (*Perfection* 237): "Therefore will I suffer, in a patient spirit, all the evils with which the gods assail me in the gloomy sea, to return to a human Penelope whom I command, and console, and rebuke, and accuse, and thwart, and teach, and humble, and dazzle, and therefore love from a love that constantly feeds on these waving ways, as the fire is nourished by contrary winds!" The complicity and humanity of the royal couple of Ithaca is a perspective that, among the essential topics in the myth, has become dominant in Portuguese readings of Penelope.

It is above all in poetry that, throughout the 20th century in Portugal, the myth of Penelope has made its mark on us. Absence, the emptiness of war, the dangers of the journey, the waiting translated into the making and unmaking of the web, the unstoppable flight of time, the ephemeral nature of feelings, continue to be the most common topics, sometimes focused on Ulysses, sometimes on Penelope. "Penélope" has been the title of several poems by well-known Portuguese authors: Miguel Torga (1907-1995),<sup>11</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004),<sup>12</sup> David Mourão Ferreira (1927-1996),<sup>13</sup> Fernando Guimarães (1928-),<sup>14</sup> Hélder Macedo (1935-)<sup>15</sup>, José Augusto Seabra (1937-2004),<sup>16</sup> Nuno Júdice (1949-).<sup>17</sup> Or else, one of her usual attributes is adopted as the title instead of the name, as in the case of

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> See Silva, 2019: 73-90.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Diário X 1968: 54.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Coral 1950, quoted from Sousa's edition 2015: 288.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Obra poética I.* 1980: 134.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> "Algumas palavras de Penélope, outras de Ulisses" (Some words of Penelope, others of Ulysses), *Casa: o seu desenho* (1982-1985), *Poesias completas 1* (1993) 200-3. Hidden under the title *A analogia das folhas* (1990: 51) the myth of Penélope returns as the one who knows to deceive.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Poemas novos e velhos 2011: 55.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Gramática Grega 1985: 31.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Published in *O movimento do mundo* 1996: 663; quoted from *Poesia reunida* 1967-2000 (2000). Lisboa, Dom Quixote: 663. By Nuno Júdice as well, and on the confrontation between Ulysses and the suitors, is "Ladainha de Ulisses", *A matéria do poema* 2008: 46. *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - 2022.1. p. 42-61. **DOI**:

"Tecelagem" (Weaving),<sup>18</sup> "Sunt lacrimae rerum",<sup>19</sup> de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) e "Ítaca",<sup>20</sup> de Daniel Faria (1971-1999).

From this poetic heritage inspired in the sovereigns of Ithaca, we propose to analyse some examples, with the particularity of having as a common thread a dialogue between Ulysses and Penelope. After a poem by Torga, which seems to contain some elements of reference for other Portuguese treatments of the myth, we will pass to Manuel Alegre who, in several poems, redesigns the same face to face between the famous pair. In their diversity and innovation, these poems are faithful to the mainstays of the classical sources, because they are based on the themes that Homer and Ovid equally privileged: fragility and suffering, violence and harassment, wit and talent, recognition and reunion.

## Miguel Torga<sup>21</sup>

(Poem written in Coimbra, on the 1st June 1965)

Penelope

Ulysses banished
In the sea of life,
I say your name and fill the loneliness.
But then I ask my heart
For how long can you still
Weave and unweave the canvas of longing...
Don't despair
And wait for me
Until I come back, and in the shadow of old age
Tell you, ashamed,
The unworthy deeds
That I committed
In the skin of the half-god I never was

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Obra breve 1991: 190.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Obra breve* 1991: 504.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Poesia 2012: 319.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Miguel Torga (1936-), a doctor by profession, is a well-known Portuguese poet, playwright, novelist and short story writer, who has always declared himself independent of any literary movement. He was a member of *Presença*, a magazine aimed at those who wanted to break with the weight of convention, which he abandoned because he felt that *Presença* was not entirely fulfilling its purposes. In the *Diaries*, which he wrote throughout his life, he relates "the discovery and subsequent personal fulfilment" (Álvarez, 2005: 462). Titles from poetic collections such as *Odes*, *Nihil sibi*, *Cântico do Homem*, *Orfeu Rebelde*, bear witness to the very abundant classical imprint on his creations. See Rocha Pereira, 2019<sup>a</sup>, 2019b.

Be you divine, really, there, On that island of hope, True to our love Of human creatures. Make it beautiful The myth of my adventures.

Diário X 2007: 1065.

Torga's poem uses transversal elements in the Portuguese lyric dedicated to this myth and may have left resonances in other creators. It is built on a monologue of Ulysses, in a context of absence. "Banished", the epithet that qualifies him right at the opening of the poem, gives "the man of a thousand devices, who wandered so much" (Odyssey 1.1.) another profile.<sup>22</sup> He does not have that resistance and combativeness of tradition, promising success and victory to the hero of Ithaca. There seems to be, on the contrary, some exhaustion and disappointment caused by distance and time; the fragility that usually attends those who await him is, in this case, transferred to the seafarer himself; because, like his model, Ulysses sails, tormented, "in the sea of life", this verse assuming the traditional symbolism of Ulysses' journey: the tormented search of himself and of his path. Solitude is now the surrounding context and the only enemy, replacing all those, friends and enemies, who populated the route of the Homeric hero. Left to himself, Ulysses takes refuge in a name, in which memory and hope are contained: the traits that characterise the memory of a beloved woman and the expectation of reunion. "Penelope", a simple name, contains all this potential.

The resistance and overcoming of the pain of absence is then transferred to Penelope. The violence and harassment of which she is a victim are only perceptible in the mention of the web, her weapon as always. The threat of the suitors does not exist; Penelope's greatest enemy is time, and the usual "waiting" to which she is subjected.<sup>23</sup>

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ulysses receives, in the *Odyssey*, several epithets that emphasize the dangers to which he was exposed and the winning versatility of his character: *polyphron* "of much talent", *polymechanos* "of many strategies", *polymetis* "of great prudence", and *polytlas* "who suffered much".

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> In the *Odyssey*, the epithets applied to Penelope value her wisdom and prudence (*periphron* "pondered", e. g, 1.329, 4.787, 4.808, 4.830, 5.216, 11.446, 14.373, 15.41, 16.409, 16.435; *echephron* "wise", 4.111, 13.406, 16.130, 16.458, 17.390, 24.198, 24.294; *aidoie* "modest", 19.336; *pinyte* "careful", 21.103). These merits are superimposed by the talent for mastering stratagems; see Mueller, 2007: 337-62.

For this reason, it is on her that the reencounter will depend. And the picture that Ulysses foresees is stripped of that youthfulness that Athena guaranteed to the lords of Ithaca in the Odyssey. If the journey did not ensure glory, it ensured Ulysses maturity and knowledge, but also the woman who awaits him. Humanity is once again the feature that imposes itself. But if the gods are absent from Torga's poem, their epic existence marks, in a way, their presence. Ulysses divests himself of the gallants of "half-god (I never was)", to give Penelope that status, she is "divine, really", "for the fidelity she places in our love, for being a human creature, but behaving in a superior way" (Aguilar, 2010: 73). The returning warrior is an old man, worn out by the years and stripped of a hero's robes. The celebration of glory is nothing but the invention of poets, which reality does not consent to. For this reason, the account that Ulysses will give of his journey - just as his model told it to the Phaeacians, in a mixture of pain and pride - is now the ashamed statement of someone who has nothing more to tell than "unworthy deeds". With this confession, the poetic self transforms into *Penelopeid* what was once *Odyssey*.<sup>24</sup> It is Penelope's excellence (arete) that saves, based on hope and fidelity. Just as the epic poet embellished the merits of the hero, in the Portuguese lyric it will be the beloved woman who will receive the crowns, for guaranteeing success to the "myth of my adventures".

It is undeniable how much Torga's poem owes to Homer, in its motifs, symbolism, and even in some formal echoes. But Torga's option is also, to a certain extent, a kind of subversion of Ovid. In the *Heroides*, Penelope is the one who despairs, writing to Ulysses (I - "From Penelope to Ulysses"), asking him to hurry up and return. She then tells him of her nights spent weaving an unfinished web, of her inability to lie down on an empty bed (1.7, 9-10). This is the wife who suffers and is distressed by the fragility of the family and the kingdom (97-8). At the end of her missive, like Homer's Penelope and Torga's Ulysses, she reflects on ageing, regretting that life has not allowed them to enjoy their youth side by side (1.115-116; cf. *Odyssey* 23.210-2). Homer and Ovid seem, thus, to be reconciled, in Torga, in harmonious complicity.<sup>25</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Cf. Gilchrist, 1997: 104-5.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> On the use of Penelope's web by Torga, as a metaphor of poetic creation (*Diário VI* 3, 1978: 148, *VIII*, <sup>3</sup>1976: 164, and of painting in *Diário XI*, 1973: 94), see Ramos, 2013. Aguilar, 2010: 73 considers that the poem "Penelope" can also be read according to the same metaphor. On the Ovidian influence in the poem "Penelope", see Aguilar, 2010: 71. About the interpretation of the poem, see also Ferreira, 1996: 437-62.

## Manuel Alegre<sup>26</sup>

Like Ulysses I seek you and despair

Like Ulysses I seek you and despair like Ulysses I trust and distrust and as a river flows into the sea to you I go. Only Homer does not sing me.

But like Ulysses I pass through a thousand dangers I listen to the siren and struggle to support myself and although I have everything I have nothing that in not having you everything is punishment.

Only Homer does not sing me. But as Ulysses I go with my song like a boat hearing your call - Siren Homeland Penelope who won't surrender - you

that wait weaving a time idea that your people may again wield the bow as Ulysses for you in this Odyssey.

O Canto e As Armas 2017: 83

In this poem, as in the following ones by M. Alegre, the structure is based on a monologue of Ulysses. Despair, a feeling associated to exile and search, when hope seems to collapse, also echoes in a certain way the tone adopted by Torga. But the scope of the composition, which in the poet of the *Diário X* was universal, focus, in Alegre, on a personally experienced absence, by political estrangement; something biographical is associated with the motif of Ulysses and Penelope, which serves so well the life path of this author.<sup>27</sup> Penelope, more than the beloved wife or the queen regent,

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Manuel Alegre (1936-), a well-known personality in Portuguese intellectual and political circles, jurist graduated at the University of Coimbra, has divided his activity between a prominent political participation and poetic creation. His life path as a politician in exile (1964-1974) and democratic activist has directly influenced his poetic thought and production. It is this connection, expressed in his first titles Praça da Canção (1965) and O Canto e as Armas (1967), that justifies the censorship of these productions by the political police in the service of the dictatorship. This was only the beginning of a honorable process of citizenship, and of a successful and award-winning literary career. <sup>27</sup> The comment of Santos, 2020: 80 is enlightening about this symbology: "In literature, exile is a recurring theme for the diversity and richness of meanings that the word assumes, especially in the poetic field. The work of Manuel Alegre is no exception; however, in this work, as in the great poetics, exile is moulded into its own unique form and semantics that run through and multiply its vast expressions. In this sense, the Spanish comparatist Claudio Guillén (Guillén, 2005: 139-142) distinguishes three types of exile: exile as an original condition of humankind, linked to the expulsion from Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

is the homeland for which the poet aspires with anguish; it is she who nourishes the hope of survival. Therefore, Ithaca offers to Alegre's existence the right symbol in all its motives.<sup>28</sup>

The refrains "like Ulysses" and "only Homer does not sing me" mark two essential aspects in the poem: the model it obeys, that of the *Odyssey* and the experience of its protagonist; and the style the author gives to the rewriting, silencing the epic tone so that humanity - which is also identity - prevails.<sup>29</sup>

The voice heard in the first person is that of the poetic self/Ulysses, addressed to a single interlocutor, Penelope; the similarity with Torga is evident. The antitheses, expressing suspension and doubt, fragility and suffering, are also common to both: "Weave and unweave", "don't despair/and wait for me", in Torga; "I trust and distrust", "and although I have everything I have nothing", in Alegre.

Ulysses is the focus of this approach. A Ulysses more in line with "the one who suffered a lot" and "wandered a lot" than with "the one of a thousand artifices". Although despair is the overpowering feeling, in the face of the dangers that populate his wandering and punish him for a crime not committed, there is a perseverance that lights up in the darkness of absence: "and as a river flows into the sea/to you I go", "struggle to support myself".

Penelope, more than a name, has the seduction of a siren, who attracts the lost sailor to herself. Of the encounters that the *Odyssey* multiplies, which represent so many barriers between the hero and the desired return, the episode of the Sirens is the one that most resonates in Alegre. And there is no surprise in this, if they are the traditional holders of the song and

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

Paradise, historical and real exile, for political or economic reasons, and, finally, the feeling of physical and spiritual exile in relation to life itself".

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> As he states (Silva, 2020: 95): "...I think Homer's *Odyssey* is the great metaphor of our life. Ulysses' wandering is our search, the dissatisfaction, the non-conformism".

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Rocha Pereira, 2019b: 425 underlines the epic facet in M. Alegre: "*Aoidos* have called Manuel Alegre some of the best critics, certainly for seeing in him the poet who transmits the glory of the heroic and recent past, preserving much of the tone of the epic". And about the adaptation of poems by Alegre to music and song, she adds: "And that the main mode of transmission of some of his most famous compositions, from the times of the *Praça da Canção* (Song square) and *O Canto e as Armas* (Singing and weapons), was the song, everyone who dedicates himself to the study of his work knows it. Moreover, even though it may not be intentional, the insistence on words in the semantic area of "sing" in many poems, and even in the titles of the books just mentioned, cannot be considered devoid of meaning". Rocha Pereira, 2019b: 427 also acknowledges Homer, along with Dante and Camões, to be the most influential sources in M. Alegre.

manipulators of its power. Only the effect of their song is inverted, from being a threat to the continuation of the journey to a stimulating melody, which unites the poet/traveler to the inspiring muse/country.

The song becomes the poet's mark, the statement in which the poetic self and Ulysses converge, now that Homer has consigned himself to silence; it is up to them not to celebrate, but to cry out against the dangers and threats upon Penelope. In her steadfastness and endurance lie, in contrast to the incidents that afflict the man lost at sea. The web is her weapon and guarantee of reencounter. And this time the web contains a message, addressed to a traveler who is also a people: that, with an eye to the past, he thinks how to ensure his future. Because this has always been the ultimate meaning of an *Odyssey*, starting from the most paradigmatic of them all, Homer's.

Where will you be Penelope who already

Where will you be Penelope who already I don't know if you wait I don't know if you weave a carpet and garlands? I wish you won't forget love if you forget me.

I wish it were your voice that I hear in this voice that I don't know if it's of sirens if it's your voice singing in my veins love that has become an idea that I fight for.

Because every poem is like a ship in which as Ulysses for you I am the sailor. I wish I were still the most accurate

when Ulysses for you wields the bow Penelope who borders with longing this love that binds me. And it is freedom.

O Canto e As Armas 2017: 84

There is in this sonnet an insistence on topics and aesthetic strategies that not only seem to echo those of Torga, but also establish a certain resonance between the two poems dedicated to Penelope, in *O Canto e As Armas*. In the first stanza we detect echoes of the composition that, two years earlier, Torga had dedicated to Penelope. What in it was the indirect enunciation of the doubt installed in the spirit of the absent – "But then I ask my heart/for how long can you still/weave and unweave the canvas of longing..." – gains in Alegre the acuity of a direct question: "Where will you be Penelope who already/I don't know if you wait I don't know if you weave/a carpet and garlands?" Desire and hope are superimposed to

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

doubt, in both poets, suggestively expressed by an antinomic effect: in Torga, "Don't despair/And wait for me/Until I come back", reflected, in Alegre, by "... I wish/you won't forget love if you forget me". This is, one might say, the expression of the Homeric component underlying both poems and, it seems to me, also reasonably parallel between the two.

More flagrant are the echoes that bring Alegre's two poems together. From the repetition of "I wish", the poet aspires to resume, in his path, each one of Ulysses' most remarkable adventures: that of the seafarer, in the first place, "Because every poem is like a ship/in which as Ulysses for you I am the sailor"; but for the journey to culminate in success (and return), "I wish I were still the most accurate/when Ulysses for you wields the bow", in the evocation of the test of the bow in which Ulysses participates in *Odyssey* 22 - already recalled, "that your people may again wield the bow" -, decisive for the recognition and reintegration of the absent in a finally recovered Ithaca.

In this case, from the second stanza onwards, a sense compatible with the particular reading that the poet of O Canto e as Armas makes of his model is also imprinted on the composition. The song of the poetic self merges then with the voice of seductive siren with which the homeland attracts him. And not only is the idea common to both poems, as the words themselves are close: what in "Like Ulysses I seek you and despair" was said "But as U-/lisses I go with my song like a boat/hearing your call -Siren Homeland", now becomes "I wish it were your voice that I hear/in this voice that I don't know if it's of sirens/if it's your voice singing in my veins/love that has become an idea that I fight for".

The essential meaning of "Where will you be Penelope who already" is affirmed, at the poem's close, with an expressive oxymoron, "this love that binds me. And it is freedom". In this cry goes all the love of the patriot, who sighs for a renewed homeland, where all the exiles can finally be guaranteed the ineffable happiness of being free.

Penelope or the Third Poem of the Wandering Portuguese

Every day I ask for Penelope every day I look for her carpet sometimes I arrive tired at the end of the afternoon with all the returns blocked and in the middle of the traffic queue I look for the lost path to Ithaca.

DOI:

And when I knock on the door wet to the bone drenched in the rain of boredom and disaster sometimes you emerge from among the children and the routines Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61.

the one I asked if she wanted to come when she embroidered a carpet and I had a boat. Then I remember the house in exile the small print of Ithaca the poem by Cavafy I remember the first child the nappies the fear to pick him up and bathe him.

So many moons so many seas have passed but you open the door and are waiting you help me to take off my coat and suddenly I know I'm back again like Ulysses to the beloved Ithaca.

Livro do Português Errante 2001: 41-2

Composed at a time when the political instability of the country belonged to the past, this poem by Manuel Alegre inspired by Penelope takes up the myth of Ithaca as an expression of the search for identity and a meaning to existence, in an ordinary everyday life. It is not about the poet in exile, but only about Man, for whom the routine of everyday life is a small but real and continuous odyssey. The touches of modernity are the mark of another tone and a new approach.

Time remains a prime factor in the adventure of any Ulysses. "Every day", an anaphora repeated in the first two verses of the poem, expands time beyond the wandering of the protagonist of the *Odyssey*; the journey does not finish in Ithaca, it will be repeated until the end of life, this being the ultimate goal of men. A journey in which obstacles, for any mortal of the 21st century, are the "blocked returns (...) in the middle of the traffic queue".

The reunion with Penelope is now far beyond that unique day when, after many years, the lord of Ithaca once again knocked at the door of his palace, hidden under the rags of a beggar. A "when I knock" promises repetition and routine to the gesture of the one who arrives, even so carrying the wreckage of a long and eventful journey, "wet to the bone/drenched in the rain of boredom and disaster". The famous episode that serves as a model to the adventure of each day is already past, only the memory of "the one I asked if she wanted to come/when she embroidered a carpet and I had a boat". But it works as a starting point, as if there was nothing to remember beyond it. After all, it had its origins at the end of time, the end of those times of which "the small print of Ithaca" keeps the memory and the expression. After Homer, the episode travelled through millennia, went

through various stages, like "the poem by Cavafy".<sup>30</sup> Incidents were repeated, storms and dangers populated an always bumpy route. Until the moment, striking for all, when order settled in Ithaca, with the normality not exempt from fears that living always entails.

Penelope is once again the firm hand that welcomes the visitor with hospitality. Despite all the time that has passed, the same firm gesture is repeated in the opening of the door and in the taking off of the overcoat, of one who arrives battered by storms and winters. And as if universal time were suspended by a miracle of Penelope, "suddenly" fears give way to certainties, insecurity to peace of mind. The poetic self is again Ulysses, no longer "the one who suffered a lot" or "wandered a lot", but the one who reached safe harbor, "like Ulysses to the beloved Ithaca".

#### Conclusion

Among the countless possibilities of recovering echoes of Penelope's myth from contemporary Portuguese poetry, we have chosen two poets, Miguel Torga and Manuel Alegre, in the first place because we feel that there is some resonance between both in their interpretation and writing; but also because, from the comparison between the two poets and between the successive creations of Alegre, we can draw some lessons on rewriting strategies.

For both, the undisputed models are Homer and Ovid, with obvious modulations. In all the compositions we have analyzed, the focus is placed on the relationship, close on different planes, of Penelope with Ulysses. The voice is always that of the exiled, although it does present a Penelope who, even if distant, is an integral and indispensable part of the construction of the pair. Other primordial components in the epic tradition - the suitors (here very indirectly suggested by the mention of the web), Penelope's motherhood or her condition as a lady in the female world of the palace - are simply erased so that the frame is narrowed to only one motif: the couple.

Time remains a central theme, responsible for the distancing with all the dangers it entails, but also for the threat of forgetting, which the sailor fears, and which Penelope, as always, counteracts with her tireless

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> On the Homeric element in Cavafi's poetry, see Kamperi, 2013. To the myth of Ithaca, Cavafi dedicated a poem entitled "Ithaka", in which he praises Ulysses' journey not as a succession of torments and trials, but as an experience rich in novelties and teachings; and if the return is assured to him, Ulysses, already old, on the point of finding his island again, will be a man "enriched by what he accumulated along the way".

weaving. Between an "I" and a "you", each poem is also weaving the portrait of two souls. As if a complex encounter, which is, in a way, 'recognition', imposed itself, as in the Odyssey, as the unavoidable outcome of the adventure, that of life more than any other.

## **Bibliography**

AGUILAR, Ana Sofia Albuquerque. *A influência clássica na obra poética de Miguel Torga: o caso particular do* Diário. Tese de mestrado, Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, 2010.

ALEGRE, Manuel. *O Canto e As Armas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

ALEGRE, Manuel. *Livro do Português Errante*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

ÁLVAREZ, Eloísa. Torga (Miguel). In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2005, p. 462-467.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Obra breve. Lisboa: Teorema, 1991.

CARLIER, Pierre. À propos de Pénélope. *Ktema*. Paris: PUF, vol. 27, 2002, p. 283-91.

EMLYN-JONES, Chris. The Reunion of Penelope and Odysseus. *Greece & Rome*. Oxford: Clarendon Press, vol. 31, fasc. 1, 1984, p. 1-18.

FERREIRA, Cláudia Capela. Torga clássico: dos mitos ao Kleos poético. 'Nada perdura, e quero que me leias, Eternidade!' In: MORÃO, Paula, PIMENTEL, Maria Cristina (Orgs.). *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da Literatura Portuguesa das origens à contemporaneidade.* Lisboa: Documentos, 2014, p. 397-407.

FERREIRA, José Ribeiro. O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica, vol. 6, 1996, p. 437-62.

GILCHRIST, Katie. *Penelope: a study in the manipulation of myth*. PhD thesis, Classical Studies, University of Oxford, 1997.

GRAVES, Robert. The Greek myths. 1-2. Middlesex: Penguin, reimpr. 1977.

GUIMARÃES, Fernando. A analogia das folhas. Porto: Limiar, 1990.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

GUIMARÃES, Fernando. *Poesias completas. I. 1952-1988.* Porto: Ed. Afrontamento, 1994.

JACOBSON, Howard. Ovid's Heroides. Princeton: University Press, 1974.

JÚDICE, Nuno. Poesia reunida 1967-2000. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

JÚDICE, Nuno. A matéria do poema. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

KAMPERI, Mikaela-Aliki. *The Homeric element in Cavafi's poetry: three examples*. Master Thesis, Modern Greek, Lunds Universitet, 2013.

LOURENÇO, Frederico. Homero. Odisseia. Lisboa: Quetzal, 2018.

MACEDO, Hélder. Poemas novos e velhos. Lisboa: Presença, 2011.

MACTOUX, Marie-Madeleine. *Pénélope. Légende et mythe.* Paris: Les Belles Lettres, 1975.

MOURÃO FERREIRA, David. *Obra completa 1-2*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

MUELLER, Melissa. Penelope and the Poetics of Remembering. *Arethusa*. New York: John Hopkins University Press. vol. 40, fasc. 3, 2007, p. 337-62.

OLIVEIRA, Francisco (ed.). *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 2003.

PHILIPPOU, Eleni. Perennial Penelope and lingering Lotus-Eaters: revaluing mythological figures in the poetry of the Greek financial crisis. *Dibur Literary Journal*. Stanford: Arcade, 2018, vol. 5, p. 71-86.

QUEIRÓS, Eça. Contos. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

RAMOS, Manuel. *Miguel Torga*: manipulação do mito. Porto: edição de Autor, 2013.

ROCHA, Clara. Alegre (Manuel). In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Verbo, 1995, p. 122.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. A teia de Penélope. In: OLIVEIRA, Francisco (org.). *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 2003, p. 11-24.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Mitos Gregos em Miguel Torga. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019<sup>a</sup>, p. 345-52 (*Aqui, neste lugar e nesta hora: actas do Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

*primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga.* Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 403-12).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Os mitos clássicos em Miguel Torga. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019b, p. 353-64 (*Revista Colóquio/Letras*, vol. 43, 1978, p. 20-32).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. Ao encontro da obra de Manuel Alegre. In: *Recepção das Fontes Clássicas em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, IUC, 2019b, p. 425-37 (1996, conferência feita em Lisboa, no Grémio Literário, e publicada em *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Porto: Asa, 2003, p. 224-36).

ROISMAN, Hanna M. (1987), "Penelope's Indignation", *Transactions of the American Philological Association*. New York: Johns Hopkins University Press, 1987, vol. 117, p. 59-68.

RUTHERFORD, Richard. *Homer. Odyssey. Books XIX and XX.* Cambridge: University Press, 1992.

SEABRA, José Augusto. *Gramática grega*. Porto: Nova Renascença, 1985.

SANTOS, Elsa Rita. Exílio e liberdade na poesia de Manuel Alegre. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: FLUC, vol. 38, 2020, p. 79-94.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com Manuel Alegre*. Lisboa: Porto Editora, 2010.

SILVA, Maria de Fátima. Perfection - the immortals' default. Eça de Queiroz and Calypso's Island. In: SILVA, Maria de Fátima, BOUVIER, David, AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes (eds.), *A special model of Classical Reception. Summaries and Short Narratives*. Cambridge: Scholars Publishing, 2019, p. 73-90.

SOUSA, Carlos Mendes. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Obra poética.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

TORGA, Miguel. Diário I-XVI. Coimbra: Almedina, 1941-1993.

TORGA, Miguel. *Diário VI*. Coimbra: ed. do autor, <sup>3</sup>1978; *Diário VIII*. Coimbra: ed. do autor, <sup>3</sup>1976; *Diário XI*. Coimbra: ed. do autor, 1973.

TORGA, Miguel. *Poesia Completa.II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 42-61. DOI:

TURKELTAUB, Daniel. Penelope's 'stout hand' and Odyssean humour. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: University Press, vol. 134, 2014, p. 103-19.

VENTURA, José Manuel. Penélope e a teia de Miguel Torga. *Boletim de Estudos Clássicos*. Coimbra: IEC, vol. 32, 1999, p. 143-53.

# UMA RECEPÇÃO CONTROVERSA DA *ODISSÉIA*: "O TECIDO ESCONDIDO DE PENELOPE" DE FEDERICO PELTZER

Graciela C. Zecchin de Fasano<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo analisa a reelaboração polêmica das figuras de Penélope e Ulisses no conto "Las entretelas de Penélope" do escritor argentino Federico Peltzer (1924-2009), a fim de demonstrar a sua incipiente tentativa desconstrutiva que se apropria da versão Homérica e a discute apesar de manter uma estrutura composicional binária.

#### Palavras-chave

Homero; Penelope; recepção; Peltzer; narrativa argentina.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professora Doutora – Universidade Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. E-mail: <u>gzecchin@isis.unlp.edu.ar</u>.

#### Resumen

El presente artículo analiza la reelaboración polémica de las figuras de Penélope y Ulises en el cuento "Las entretelas de Penélope" del escritor argentino Federico Peltzer (1924-2009), para demostrar su incipiente intento deconstructivo, que se apropia de la versión homérica y la cuestiona a pesar de mantener una estructura compositiva binaria.

#### Palabras clave

Homero; Penélope; recepción; Peltzer; narrativa argentina.

## O contexto para uma recepção argentina de Homero

Conhecido como membro da Academia Argentina de Letras, Federico Peltzer é situado na geração de escritores argentinos cuja produção se ancorou no ano de 1955 e no contexto histórico da queda da segunda presidência do General Perón.<sup>2</sup> Historicamente, ele está situado em um grupo de escritores que fizeram experimentações com mitos gregos em releituras que propunham desconstruções e polêmicas. Destaca-se, entre eles, Rodolfo Modern e Jorgelina Loubet, autores de *Penélope aguarda* (1970) e Marco Denevi, que publicou seus microrrelatos intitulados *Falsificaciones* (1966), aqui destacados já que revelam um interesse particular por Penélope e porque, no conto objeto da nossa análise, a dedicatória é feita "a Jorgelina Loubet".

Nesse sentido, não é estranho que o conto de Peltzer, *Las entretelas de Penélope*, incluído no volume *Un país y otro país*, publicado em 1976, trata, então, dessa personagem homérica, caracterizada pela espera. Além do interesse geracional, deve-se destacar que o título do volume projeta tragicamente uma realidade que Penélope expressa como figura literária de forma cabal: o sentido afirmativo do título indica histórias em que acontecimentos ou seres são "outros", como o país.

## Um paradigma do poder feminino

Na composição homérica da personagem de Penélope, a ideologia da fortaleza do matrimônio como instância fundamental da casa é essencial e é bem-sucedida. Menciono apenas a passagem que considero a mais relevante nesse sentido. A declaração de unidade emocional entre os cônjuges que se expressa através de uma participação verbal em dupla (ὁμοφρονἑοντε) no episódio de Nausícaa:

...οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον, ἢ ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοἡμασιν οἶκον ἔχητον ἀνὴρ ἠδὲ γυνή ....

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Federico Peltzer (1924-2009), advogado, escritor, professor e juiz, membro da Academia Argentina de Letras. Foi professor de literatura espanhola na UNLP e na Universidad de El Salvador. Foi colaborador assíduo dos diários La Nación, La Prensa e La Gaceta de Tucumán. Como escritor, recebeu inúmeros prêmios, como o *Emecé* pela novela *Tierra de nadie* em 1955, e o *Kraft* pela novela *Compartida* em 1958. Recebeu a *Pluma de Plata* do *Pen Club Internacional* em 1977, e em 1994, o prêmio *Konex*, Diploma de Honra ao Mérito. Publicou também numerosos livros de poesia e de contos.

Pois de fato, não há nada melhor e mais poderoso do que isto: quando um homem e uma mulher partilham uma casa em identidade de pensamento.... *Odisseia* 6. 182-184

Tal discurso de Odisseu integra um episódio em que a oferta de casamento com a princesa local se desenvolve no canto, sustentando a linha ficcional em que Penélope é interpretada como parte da fortaleza matrimonial destacada pelo poema.

Um segundo marco na composição de Penélope como figura de fidelidade é colocado na boca de Agamenon no canto 24, quando, no Hades, o personagem afasta o risco de parentesco mítico entre Penélope, Helena e Clitemnestra. A Odisseia só resolve de modo divergente as complexidades dessas três figuras femininas. Helena oferece, no poema, uma inclinação de duplicidade idêntica à contida nos phármaka que ela manipula (4. 220) e a sua irmã Clitemnestra é acusada da pior fama poética (24.199-202). Relacionada e elas, Penélope demonstra, porém, que o conteúdo de ὁμοφρονέοντε νοήμασιν - aplicado no episódio de Nausícaa, como expressão do matrimônio ideal - indica uma similaridade em inteligência estratégica com Odisseu, que se desenvolve no passar do tempo. O poema obstrui uma possível similaridade nas provas que são submetidas à inteligência feminina. Enquanto os desafios do varão contêm ofertas de imortalidade, a convivência sexual com outras figuras, embora apareça como resultado involuntário ou não desejado pelo herói, não são evitados. Diferente disso, quanto à figura feminina de Penélope, sua estratégia evita diretamente esse tipo convivência. O fato de que a infidelidade feminina significa um risco para o herói é uma proposta muito clara em episódios da Ilíada, com a mulher de Belerofonte, por exemplo; ou com a mesma Helena, o que é ratificado na Odisseia. Evidentemente, entre as divergências da Odisseia, devemos incluir a composição de Penélope com sua feminilidade inteligente e manipuladora.

Na recepção mais recente da *Odisseia*, o interesse no desenvolvimento de uma epopeia feminina, quer por uma autora como Butler (1897) em certa época,<sup>3</sup> quer com uma protagonista feminina, como em *The Penelopiad*, de

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Como Winkler (1994: 153) coloca a questão ao criticar a proposta de uma autoria feminina para a *Odisseia*: "Butler ignorou o que eu considero ser o verdadeiro núcleo da trama da *Odisseia*, que é a forma como Penélope, constrangida como está pelas exigências rivais e irreconciliáveis do decoro social, exerce algum grau de controle real sobre os acontecimentos e torna possível o regresso do seu marido a casa, enganando muitos inimigos mortais e alguns amigos no processo". Penélope tem sido uma figura atraente para todas as propostas de leitura genérica, como explica Pérez Miranda (2007:271).

Margaret Antwood, é notável. Este tipo de intertextualidade já foi notada como possibilidade por Finley (1991: 112) ou Pucci (1987:214) ainda que, evidentemente, já estivesse no discurso de Agamêmnon acima mencionado, onde a fidelidade é compreendida como um exercício eficaz de "memória" (ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,/ "Como a memória de Odisseu tem sido bem preservada", 24. 192). Este ato da memória, que é o ato fundador do kléos heroico, atribui a Penélope um canto composto por "imortais" e dedicado aos seres que vivem sobre a terra. Podemos especular que se trata de uma composição sobre as Musas? Relacionado a isso, os versos são diferentes do canto odioso em que se comporiam a fama de Clitemnestra. Agamêmnon considera eterna a fama da virtuosa Penélope, mas esta reputação não se projetará sobre a estirpe feminina; ao contrário, o paradigma negativo de Clitemnestra será transferido para as outras mulheres. A Odisseia avança em indicar a existência de uma épica com uma figura feminina como quase protagonista, mas não chega a superar o preconceito e o mau juízo sobre a conduta das mulheres infiéis ou, em todo caso, propõe que a má reputação tenha efeitos maiores do que a boa.4

No enredo da *Odisseia*, a configuração da fidelidade de Penélope é uma versão altamente idealizada e é produzida, em grande medida, pelo enredo subjacente ao desenho do poema e que vem da narrativa popular como um de seus componentes irredutíveis. Refiro-me ao esquema de conquista de uma noiva que obriga Penélope a receber traços núbeis, quase como os de uma *parthénos*, uma espécie de fidelidade virginal que constitui sua *areté* de mulher casada e a conduz a um novo noivado. Ele também força Odisseu e todos os seus pretendentes a participar de uma competição.

Na pletora de componentes narrativos que Odisseu apresenta, a "vitimização" e a "tesaurização" indicadas por Winkler como parâmetros essenciais do que as figuras femininas poderiam oferecer, também aparecem diversificadas.<sup>5</sup> Penélope é vítima de um cerco, mas não é cativa de guerra, guarda os bens da casa com alguma dificuldade, mas o esgotamento da sua fortuna não é absoluto. Ou seja, não é uma vítima

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Analisei esta passagem da *Odisseia* em Zecchin de Fasano (2018: 24) destacando o poder feminino na metáfora da manipulação contida no tecido, que é também metáfora para o fazer poético. As razões pelas quais uma composição de caráter divino não será capaz de ultrapassar a composição sobre a abominável Clitemnestra provocam múltiplas inferências. Certamente, há uma advertência genérica: a boa conduta de uma mulher não pode superar a má conduta de outra.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Sobre a *homophrosýne*, Winkler (1994: 182) afirma: "Penélope, claro, não é toda esposa; como Ulisses, ela é um caso extraordinário, a melhor esposa para o melhor marido. Mas o ponto central da demonstração do poeta é que a excelência de ser marido e a excelência de ser esposa são, num certo sentido, a mesma coisa".

completa ou uma custódia absoluta dos bens que entesoura. Tal indeterminação é crucial para o desenho temporal e para a interpretação da *Odisseia*.<sup>6</sup>

Uma leitura genérica do texto indica um Odisseu que não sucumbe como Agamêmnon ao poder feminino e uma Penélope que não sucumbe aos pretendentes. Odisseu busca uma declaração de igualdade entre os dois. Pode-se dizer que é a sua "política" nesta matéria.<sup>7</sup>

## Penelope e suas entrelinhas na história de Peltzer

Os versos laudatórios que Penélope recebe no canto 24 da *Odisseia* (vv.192-198) encerram o poema com a consagração de Penélope e estão corretos em uma profecia sobre a recepção de sua figura, embora não nos múltiplos conteúdos sobre ela acrescentados na literatura posterior. As dúvidas, objeções, leituras polêmicas ou divergentes da fiel Penélope já existem desde tempos remotos.

Em primeiro lugar, é preciso destacar a forma como o título da história de Peltzer desconstrói a metáfora do tecido como urdidura da história. Um tecido que serve de mortalha para a morte de Laertes na versão homérica e que apresenta uma genealogia na *Odisseia*, torna-se uma "entretela", um tecido de baixa qualidade, substituto ou preenchimento que era usado em algumas vestimentas para fortalecer sua densidade ou resistência. A entretela é um tecido oculto e é mérito de Peltzer ter encontrado essa comparação entre o astuto tecelão da *Odisseia* e as dobras de uma narrativa que escuta o que se desenvolve escondido abaixo da superfície. Tanto em relação ao tempo cifrado do herói, quanto na estratégia oculta de Penélope, a *Odisseia* elabora uma dimensão relevante daquilo que não pode ser expresso na desordem da casa. Peltzer captou habilmente com um detalhe cotidiano - a entretela - esse valor do sub-reptício.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Refiro-me à interessante hipótese de Katz (1991:193): "Esta perturbação da fixidez do carácter de Penélope, então, funciona, como um disfarce de Odisseu, como uma estratégia de estranheza - não sabemos, num certo sentido, 'quem' é Penélope". As inconsistências da personagem em Homero não têm a possibilidade de uma certa explicação psicológica. Por um lado, a indeterminação de Penélope torna-se uma característica da narrativa homérica; por outro, permite desenvolvimentos como o da história de Peltzer que sondam os desejos íntimos da personagem.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Cfr. Felson (2011:643) "Só ele, em contraste com os pretendentes em Ítaca, melhorará para ser igual a Penélope".

Na apropriação mais recente da figura de Penélope, emergiu uma evidente mudança de foco condizente com o título que Peltzer escolheu para sua história. Schámo (2016: 133), sobre isso, observou:

Agora é reivindicada firmeza de seu caráter e seu esforço para manter sua própria independência dentro por palácio, sua decisão de não dar a sua mão a nenhum dos pretendentes não é fruto de sua virtude, mas do desejo de ser livre e de poder eleger o que quiser.

Essa mudança de perspectiva na recepção da personagem é uma das características mais marcantes da história que estamos analisando. Mas é ao seu conteúdo referir-se brevemente e composicional para entender a mudança de perspectiva mencionada. O conto é composto de duas partes simplesmente numeradas por algarismos romanos I e II. Cada parte se concentra em um dos personagens do casal da Odisseia. A parte I concentra-se no oikos e Penélope e a parte II em Odisseu, que é caracterizado como "Ulisses". Ou seja, embora Peltzer tente desconstruir o mito da fidelidade de Penélope, ele não consegue escapar de uma estrutura binária que opõe especularmente feminino/masculino em suas duas partes.

No primeiro parágrafo da parte I, um narrador incrédulo dá conta da aplicabilidade da cegueira tradicional de Homero por não ter conseguido ver o verdadeiro comportamento de Penélope, atribuindo a Homero uma versão que "não era coisa deste mundo", e transforma a fidelidade naquilo que permanece, como uma substância que triunfa sobre "as complicadas mutações do tempo" (p. 143).

Tanto Grimal (1979:422) quanto Graves (1993) observam o registro de uma Penélope infiel em seus resumos das variantes míticas. Em uma lenda da Arcádia, ela foi expulsa por Odisseu para Mantinea, onde Pausânias afirma ter visto seu túmulo. Em outra versão ela é seduzida por seu pretendente Anfínomo e depois morta por Odisseu (Apolodoro, Epitome VII, 38). Essas tradições do Ciclo Épico e as tradições pós-homéricas incluem novos filhos para Odisseu e também o episódio em que Penélope teria engendrado o deus Pã junto com Apolo, ou com Hermes ou com os pretendentes.8

O narrador de "As entretelas de Penélope" questiona a versão homérica no melhor estilo dos mitógrafos, fornecendo uma versão atribuída a "alguns"

<sup>8</sup> Cf. Davis (1988: 73) que reúne fragmentos de uma Telegonia e de uma Thesprotia com tais sequências. Para uma referência sintética, cf. Hornblower & Spawforth (1996:1135).

<sup>9</sup> Esta é a forma tradicional pela qual Apolodoro inclui as diferentes versões míticas tradicionais na sua Biblioteca. A versão do mito de Odisseu está contida na Epitome VII, *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

e fornecendo uma variante dessa versão da tradição. É de particular interesse para o narrador destacar os efeitos destrutivos do tempo, centrando a história desta primeira parte no fato de Penélope "sentir que a vida também era um momento". Expresso coloquialmente, "sentido" capta o sentido de uma verdadeira anagnorisis ou reconhecimento do personagem. Assim, ele insere em Penélope um desejo ausente em Homero:

Os impulsos do corpo trabalhavam seu espírito, as ondas do mar aumentavam a solidão de suas noites; imagens borradas foram ressuscitadas e exigiram renovações, ou mesmo versões corrigidas. (p. 144)

Essa necessidade de modificar memórias é transferida para a narrativa, variando a competição atlética com o arco da canção 23 do poema para reorganizar o enredo de base folclórica, com uma competição de outro grau em que os pretendentes devem demonstrar sua eficácia amorosa.

A nova disputa se resolveria na memória de Penélope e desloca o interesse pela força do herói, como sinal de sua capacidade de domínio, para as habilidades de sedução - também destacadas na Odisseia, a cada encontro com figuras femininas. Essa reformulação da memória do herói, reduzida a uma memória individual, é provavelmente a modificação mais frutífera do conto. Esse é um detalhe que revela a melhor leitura da Odisseia que Peltzer oferece, pois, como já mencionamos, Agamêmnon define Penélope a partir de sua memória de Odisseu.

Descrevendo com elegância as inúmeras noites em que os pretendentes buscam apagar a memória do herói no corpo de Penélope, o texto alcança uma definição inusitada do heroico: assim como um poema épico consagra uma memória do personagem, os aspirantes a superação em amor - e não em guerra - a um herói homérico, falha repetidamente em derrotar a memória do amante anterior. O narrador usa um notável tom de ironia e descrença na desconstrução da tradição. Os pretendentes são os responsáveis por desfiar o tecido e a história:

(...) Todos tentaram meticulosamente fazer o homem esquecer e, às vezes, eles conseguiram; nenhum conseguiu apagar os detalhes. Penélope, mulher, enfim, tinha o gênio do detalhe. (p. 145)

A transferência de responsabilidade na composição do enredo da habilidade de Penélope para uma incapacidade masculina constitui um

<sup>1-40</sup> e oferece uma síntese dos episódios fundamentais da Odisseia à qual acrescenta a versão da morte do herói às mãos do seu filho Telégono, cuja fonte viria do Ciclo Épico. *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

detalhe da modernidade que atribui às condições psicológicas - mas não à estratégia - o modo como a história avança.

O narrador não acredita na fidelidade, mas concede a verdade ao assassinato dos pretendentes:

Homero (realista neste ponto) contou-nos com que desperdício de energia colheu tanto esforço. Antes que Eurínome preparasse a cama monótona, talvez Penélope se lembrasse de muitos rostos, de muitas formas de amar e, por fim, conseguiu integrá-los em um homem inexistente. (p. 146)

Na primeira parte, a prova de competição com o arco é deslocada pela competição sexual na memória. Dessa forma, centrada em Penélope, a história apresenta o erotismo e a memória como eixos de uma fina análise psicológica realizada por um narrador onisciente que transita pela intimidade da personagem; e cuja onisciência leva-o a desconfiar das versões convencionais, que admite para saber; mas que ele marginaliza e descarta diante de sua própria interpretação dos fatos.

A primeira parte da história compreende uma forte síntese de uma história que a *Odisseia* expande desde o primeiro canto com a presença do rebelde Telêmaco até o canto 23, em que Penélope e Odisseu reúnem-se na cama.

Este tipo de leitura coincide, curiosamente, com o interesse dos editores alexandrinos, que favoreciam a extirpação do canto 24 por conter uma solução política para o *oikos*. Para eles, era preferível encerrar a *Odisseia* à maneira do romance helenístico, com o feliz reencontro dos amantes após uma longa separação.

A voz narrativa que Peltzer escolhe oscila entre a ironia e a exaltação do amor e fala de uma integridade que atravessa o tempo e se despoja das convenções sociais:

Afinal, mais do que uma questão de momentos ou variações, a fidelidade deve consistir em preservar o ser completo para o fim, a hora em que o acessório desaparece e o que se é permanece, diante de sua verdade mais duradoura, a salvo das enganosas mutações do tempo. (p. 143)

## E no final da primeira parte ele argumenta:

O que isso importa? O amor venceu, como sempre. Nunca os amantes foram tão inutilmente meticulosos. Ulisses nunca sonhou em encontrar uma mulher tão sábia ao retornar (p. 146)

A releitura de Peltzer não faz de Penélope uma mulher aprisionada pela intransigente manutenção de valores que o tempo desfaz com seu passar. É relevante que tanto sua maternidade quanto seu exercício do poder *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

matriarcal sejam notavelmente reduzidos. Peltzer se dedica a resgatar em sua história, a intimidade, o entrelaçamento das emoções, sentimentos e memórias da personagem.

#### Ulisses em foco

A parte II da narrativa é iniciada com um tom coloquial que, sem dúvida, procura desta forma produzir um equilíbrio entre as personagens e embora a história tenha o título de Penélope, também se pretende dar origem à intimidade psicológica do herói. A exclusão de Ulisses no título e sua aparição em segundo lugar são ferramentas inteligentes para subverter os efeitos da titulação do poema épico. A *Odisseia* se concentra em seu herói. Diferente disso, Peltzer posiciona a parte dedicada a Ulisses para um segundo lugar e o omite no título. A apresentação da figura feminina em primeiro lugar e a da figura masculina em segundo lugar parece ser um elemento de elegância, o que é indiscutível na ordem escolhida, na composição do casal e a brevidade da segunda parte.

O narrador não esconde sua leitura crítica de Homero. Suas reflexões iniciais sobre a violência metaforizam o amor por meio de uma abordagem moderna do prazer ligado ao sangue, e ele parece propor como substituto da matança de pretendentes a necessidade em Ulisses de recuperar o prazer sexual de sua esposa:

Sabe-se que a violência estimula os sentidos e os predispõe ao prazer. E também a visão do sangue, que parece exigir sua substituição: porque todo sangue deve ser pago com outro igual, e o melhor pagamento é aquele que o faz brotar dos brotos do amor. (p. 147)

Com este breve comentário, o narrador reduz extensos episódios da *Odisseia*, cuja execução é difícil para os leitores modernos absorverem. Refiro-me ao assassinato dos pretendentes no canto 23 – reduzido a uma estimulação dos sentidos pelo sangue, à ideia de pagamento, que é consubstancial na *Odisseia* com a punição dos pretendentes e à conversão de pagamento ou punição em uma renovação do amor. Homero nos convence da justiça do crime que Odisseu comete, para que o personagem não seja julgado, nem por ter perdido sua tripulação, nem por assassinar os pretendentes, personagens de sua própria classe ou próximo disso. Peltzer escolhe uma frase com um tom sentencioso, gnômico e impessoal - "é sabido" - como meio de instalar uma verdade universal que não é contestada.

Na primeira parte, a experiência de Penélope com seus inúmeros amantes se transforma em sabedoria; na segunda parte, as repetidas experiências amorosas de Ulisses aumentam o valor de Penélope, "Depois de tantas aventuras, ele havia adquirido a sabedoria da segurança, e esta, para ele, tinha um nome: Penélope" (p.147). Ambas as personagens compartilham "sabedoria" e um debate com sua própria memória. O narrador é hábil em gerar a disputa entre a memória e a realidade tangível.

No cumprimento da fidelidade, a reflexão que abre a primeira parte é entendida como "manter a integridade até o fim". Na segunda parte, a sabedoria de Ulisses se mostra "quando é valorizado o que é sempre igual a si mesmo" (p.147).

É a inexorável passagem do tempo que prende o interesse do narrador e as duas menções ao nome de Homero: uma, na primeira parte, assegurando a sua cegueira, pelo fato de não ter visto a verdadeira história de Penélope; e outra, na segunda parte, em que ele é acusado de "atraso", constitui a leitura polêmica do próprio autor. A falta de uma história sobre a reação subjetiva de Ulisses, instado a competir com a memória dos outros amantes, dá ao atraso a sensação de falta de enumeração dos pontos subjetivos da experiência amorosa.

A segunda parte sintetiza o itinerário da personagem desde o retorno auxiliado pelos feácios, de modo que se refere ao canto 13 e percorre até o canto 23. Inclui, de forma truncada, a noite do reencontro com Penélope, seu debate com as lembranças de Penelope e sua insônia.

O penúltimo parágrafo repete o verbo "sentir" na acentuada onisciência psicológica do narrador. A repetição por três vezes do verbo "sentir", que já havia sido aplicado a Penélope, desloca os sucessivos "reconhecimentos" da personagem em Homero para uma introspecção que a recoloca em seu destino. Também neste aspecto, o verbo "sentir" compõe uma paridade entre Penélope e Ulisses. A aurora do dia em que o personagem volta a ser rei e projeta sua vida, completamente estática até a morte, contrasta com a experiência de Penélope para quem "a vida jamais se repetiria" (p. 143):

Ele sentiu que logo a casa estaria em movimento e ele seria rei, para sempre, porque estava condenado a ser, e não se pode fugir de certas sentenças em certa idade. (p. 149)

Este processo compara memórias de batalhas com a memória de todas as suas experiências eróticas anteriores. Já assinalamos que a história omite qualquer referência a uma solução política ou intervenção divina; a posse da realeza parece uma imposição do destino.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14815

No entanto, é notável uma coincidência com outros autores da mesma geração, como Denevi ou Modern: a presença do erotismo irônico. Pelo mesmo motivo, a segunda parte deste conto se encerra com a memória das mulheres mais sedutoras dos eventos anteriores, ou seja, Calipso, Circe e Nausícaa:

..., e ele viu, ou pensou ver, como em uma unidade impossível, a curva suave do Calipso, esculpida pelas fontes (que o retiveram por sete anos), a sabedoria de Circe e o esplendor de suas noites brilhantes, as coxas esbeltas, indefesas, quase enternecedoras de Nausícaa. (p. 149)

#### Conclusões

O conto de Peltzer "As entretelas de Penélope" surpreende-nos com sua postulação moderna de desejos femininos acima das convenções. A recusa da versão homérica como implausível consiste em uma recepção polêmica em que tanto Penélope quanto seu Ulises desenvolvem um processo de reconhecimento marcado por um uso bem "argentino" do verbo "sentir" com a carga semântica de "perceber, entender" e respeitar um destino como uma experiência "sensível".

A síntese do enredo da *Odisseia* que a história de Peltzer propõe é dividida nas partes correspondentes a cada personagem e o título antecipa um interesse particular pela intimidade dos desejos femininos, sem uma marca condenatória. O narrador se interessa pelo mundo do erotismo de ambas as personagens, não desdenha de nenhuma composição de memórias comprometidas com o desejo que produz a reunificação das figuras, os inumeráveis pretendentes de Penélope e as numerosas sedutoras figuras femininas que assediaram Odisseu produzem outra equiparação entre as personagens. Peltzer se interessou em conceder, sem acusação, esse direito também à sua Penélope. Dessa forma, não apenas desconstrói a convenção tradicional da fidelidade feminina; mas também a reintegração de Odisseu ao casamento, o que é ilusório, pois na sua memória continuam a competir as imagens das figuras femininas de momentos anteriores.

# Referências bibliográficas

DAVIES; Malcolm. (ed.) *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

FELSON, Nancy. Penelope. In: FINKELBERG, Margalit (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Chichester: Wiley- Blackwell Ltd. 2011, p. 642-644

FINLEY, Moses. *El mundo de Odiseo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GRIMAL, Pierre. Diccionario de mitología Griega y Romana. Buenos Aires: Paidós, 1981.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

KATZ, Marylin. *Penelope's Renown*: Meaning and indetermination in the Odyssey. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PELTZER, Federico. *Un país y otro país*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

PÉREZ MIRANDA, Iván. Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito. *Foro De Educación*, n. 9, 2007, p. 267-278. Recuperado de: https://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/193.

PUCCI, Pietro. *Odysseus Polutropos*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

SCHAMÓ, Nora. Ni tan fiel ni tan zorra: Penélope y Helena en la literatura actual. *Saga*, Revista de letras, n. 6. Segundo semestre, 2016. Recuperado de: <a href="http://hdl.handle.net/2133/12362">http://hdl.handle.net/2133/12362</a>.

WINKLER, John. *Las coacciones del deseo*. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia. Buenos Aires: Manantial, 1994.

ZECCHIN DE FASANO, Graciela C. Apuntes sobre la visión homérica de lo femenino. In: LESSA, Fabio de Souza; ZECCHIN DE FASANO, Graciela (eds.). *Literatura e Sociedade na Grécia Antiga*, Río de Janeiro: Mauad, 2018, p. 11-30.

# UNA RECEPCIÓN POLÉMICA DE *ODISEA*: "LAS ENTRETELAS DE PENÉLOPE" DE FEDERICO PELTZER

Graciela C. Zecchin de Fasano<sup>1</sup>

#### Resumen

El presente artículo analiza la reelaboración polémica de las figuras de Penélope y Ulises en el cuento "Las entretelas de Penélope" del escritor argentino Federico Peltzer (1924-2009), para demostrar su incipiente intento deconstructivo, que se apropia de la versión homérica y la cuestiona a pesar de mantener una estructura compositiva binaria.

### Palabras clave

Homero; Penélope; recepción; Peltzer; narrativa argentina.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Profesora Doctora - Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. E-mail: gzecchin@isis.unlp.edu.ar.

#### Resumo

Este artigo analisa a reelaboração polêmica das figuras de Penélope e Ulisses no conto "Las entretelas de Penélope" do escritor argentino Federico Peltzer (1924-2009), a fim de demonstrar a sua incipiente tentativa desconstrutiva que se apropria da versão Homérica e a discute apesar de manter uma estrutura composicional binária.

#### Palavras-chave

Homero; Penelope; recepção; Peltzer; narrativa argentina.

### El contexto para una recepción argentina de Homero

Reconocido miembro de la Academia Argentina de Letras, Federico Peltzer ha sido ubicado en la generación de escritores argentinos cuya producción tuvo como anclaje el año 1955 y el contexto histórico de la caída de la segunda presidencia del Gral. Perón.<sup>2</sup> El hito histórico lo nuclea en torno a un grupo de escritores que experimentaron con el mito griego en unas relecturas deconstructivas y polémicas. Cabe mencionar entre ellos a Rodolfo Modern y a Jorgelina Loubet, autores de *Penélope aguarda* (1970) o a Marco Denevi con su volumen de micro-relatos *Falsificaciones* (1966). Señalo este hecho porque indica un interés particular de la generación por la figura de Penélope y porque en el cuento objeto de nuestro análisis, la dedicatoria atestigua "a Jorgelina Loubet".

No resulta extraño que el cuento de Peltzer "Las entretelas de Penélope" incluido en el volumen *Un país y otro país* aparecido en 1976 se ocupe, entonces, de este personaje homérico, signado por la espera. Además del interés generacional, debe destacarse que el título del volumen escinde trágicamente una realidad que Penélope expresa como figura literaria de modo cabal: el escueto sentido asertivo del título indica relatos en los que unos acontecimientos o unos seres son "otros", como el país.

## Un paradigma del poder femenino

En la composición homérica del personaje de Penélope, la ideología de la fortaleza del matrimonio como instancia fundacional de la casa resulta esencial y contiene varios hitos. Mencionaré solo dos textos que considero relevantes. La declaración de identidad emocional entre los cónyuges que se expresa a través de un participio verbal en dual (ὁμοφρονἑοντε) en el episodio de Nausícaa:

...οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον, ἢ ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοἡμασιν οἶκον ἔχητον ἀνὴρ ἠδὲ γυνή ...

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Federico Peltzer (1924-2009) Abogado, escritor, profesor y juez, miembro de la Academia Argentina de Letras. Fue profesor de literatura española en la UNLP y en la Universidad del Salvador. Fue asiduo colaborador de los diarios La Nación, La Prensa y La Gaceta de Tucumán. Como escritor recibió numerosos premios, como el Emecé por la novela *Tierra de nadie* en 1955, y el Kraft por la novela *Compartida* en 1958. Recibió la Pluma de Plata del Pen Club Internacional en 1977, y en 1994 fue premio Konex, Diploma al mérito. Publicó también numerosos libros de poesías y de cuentos.

Pues en efecto, no hay nada más poderoso y mejor que esto: cuando un hombre y una mujer comparten una casa en identidad de pensamiento... *Odisea* 6. 182-184

Este discurso de Odiseo implicado en un episodio en que la oferta de matrimonio con la princesa del lugar invade todo el canto, sostiene la línea ficcional en la que Penélope se construye como parte de la fortaleza matrimonial destacada por el poema.

Un segundo hito en la composición de Penélope como figura de fidelidad se pone en boca de Agamenón en el canto 24, cuando desde el Hades el personaje destituye el riesgo del parentesco mítico entre Penélope, Helena y Clitemnestra. Odisea suele resolver de modo divergente las complejidades de estas tres figuras femeninas. Helena ofrece en el poema un sesgo de duplicidad idéntica a la contenida en los phármaka que ella manipula (4. 220) y su hermana Clitemnestra aparece inculpada de la peor fama poética (24.199-202). Emparentada con ellas, Penélope demuestra, sin embargo, que el contenido de ὁμοφρονέοντε νοήμασιν -aplicado sobre Nausícaa, como expresión del matrimonio ideal- indica una similaridad en inteligencia estratégica con Odiseo, que se despliega en el usufructo del tiempo. El poema ocluye una posible similaridad en las pruebas a las que es sometida esa inteligencia femenina. Mientras los desafíos del varón contienen ofertas de inmortalidad, la convivencia sexual con otras figuras, aunque aparece como resultado involuntario o no deseado por el héroe, no es evitada. En cambio, en la figura femenina de Penélope, su estrategia evita directamente llegar a esa convivencia. El hecho de que la infidelidad femenina signifique un riesgo para el héroe es una propuesta muy clara en sendos episodios de Ilíada, con la mujer de Belerofonte por ejemplo; o con la misma Helena, ratificada por Odisea. Evidentemente, entre las divergencias de Odisea debemos incluir la composición de Penélope con su femineidad inteligente y manipulante.

En la recepción más reciente de *Odisea*, resulta notable el interés por el desarrollo de una épica femenina, o bien de autoría femenina como propusiera Butler (1897) en su momento,<sup>3</sup> o bien con protagonista femenina, como sucede en *The Penelopiad* de Margaret Antwood. Este tipo

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Tal como lo expresa Winkler (1994: 153) al criticar la propuesta de una autoría femenina para Odisea: "Butler pasó por alto lo que considero el centro real de la trama de la *Odisea*, que es el modo en que Penélope, constreñida como lo está por las demandas rivales e irreconciliables del decoro social, ejerce cierto grado de control real sobre los sucesos y hace posible el regreso al hogar de su esposo, engañando en el proceso a muchos enemigos mortales y a unos pocos amigos". Penélope ha sido figura atractiva para todas las propuestas de lectura genérica como expone Pérez Miranda (2007:271).

de intertextualidad ya había sido notada como posibilidad por Finley (1991:112) o Pucci (1987:214) aunque evidentemente ya estaba ínsita en el discurso de Agamenón mencionado, en el que la fidelidad es comprendida como un ejercicio eficaz de la "memoria" (ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,/ "¡Cómo ha guardado bien la memoria de Odiseo, "24. 192). Este acto de la memoria que es el acto fundante del kléos heroico, atribuye a Penélope un canto compuesto por "inmortales" y dedicado a los seres que viven sobre la tierra. Podemos especular, que se trata de una composición de ¿las Musas? En paralelo los versos resultan antagónicos del canto odioso que recibirá como fama Clitemnestra. Agamenón considera imperecedera la fama de la virtuosa Penélope, pero esta reputación no se derramará sobre la estirpe femenina; en cambio el paradigma negativo de Clitemnestra resultará transferido a las demás mujeres. Odisea progresa en plantear la existencia de una épica con figura femenina casi protagónica, pero no logra superar el prejuicio y el juicio sobre la conducta de las mujeres infieles o, en todo caso, propone que la mala reputación tiene efectos más vastos que una buena.4

En la trama de *Odisea*, la configuración de la fidelidad de Penélope, es una versión altamente idealizada y se produce, en gran medida, por la trama subyacente al diseño del poema y que proviene del folk-tale como uno de sus componentes irreductibles. Me refiero al esquema de conquista de una novia que obliga a concederle rasgos núbiles a Penélope, casi como los de una *parthénos*, una suerte de virginal fidelidad que constituye su *areté* de mujer casada y la conduce a un nuevo desposorio. También obliga a Odiseo y a todos sus pretendientes a atravesar una competencia.

En la plétora de componentes narrativos que *Odisea* presenta, la "victimización" y la "tesaurización" señaladas por Winkler como parámetros esenciales de aquello que las figuras femeninas pudieran ofrecer, también aparecen diversificadas.<sup>5</sup> Penélope es víctima de un asedio, pero no es cautiva de guerra, ella custodia los bienes de la casa con alguna dificultad, pero el agotamiento de su fortuna no es absoluto. Es decir no resulta completamente víctima ni absolutamente perfecta custodia

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> He analizado este pasaje de *Odisea* en Zecchin de Fasano (2018: 24) destacando el poder femenino en la metáfora de la manipulación contenida en el tejido, que es también metáfora por el hacer poético. Las razones por las cuales una composición de carácter divino no podrá superar a la composición sobre la aborrecible Clitemnestra provocan múltiples inferencias. Sin duda, hay una advertencia genérica: la buena conducta de una mujer no logra sobreponerse a la mala conducta de otra.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Respecto de la *homophrosýne* afirma Winkler (1994: 182): "Penélope, por supuesto, no es todas las esposas; lo mismo que Ulises, es un caso extraordinario, la mejor mujer para el mejor marido. Pero el punto central de la demostración del poeta es que la excelencia de ser un esposo y la de ser una esposa son en cierto sentido la misma".

de los bienes que atesora. Esta indeterminación es crucial para el diseño temporal y para la interpretación de *Odisea*.<sup>6</sup>

Una lectura genérica del texto propone un Odiseo que no sucumbe como Agamenón ante el poder femenino y una Penélope que no sucumbe ante los pretendientes. *Odisea* procura una declaración de igualdad entre ambos. Podría decirse que es su "política" en esta cuestión.<sup>7</sup>

## Penélope y sus entretelas en el cuento de Peltzer

Los versos laudatorios que recibe Penélope en el canto 24 de *Odisea* (vv.192-198) resuelven el poema con la consagración de Penélope y aciertan en una profecía acerca de la recepción de su figura, aunque no en los múltiples contenidos sobre ella añadidos en la literatura posterior. Las dudas, objeciones, lecturas polémicas o divergentes de la fiel Penélope constan ya desde antigua data.

Es preciso en primer lugar, destacar la forma en que el título del cuento de Peltzer deconstruye la metáfora del tejido como urdimbre del relato. Un tejido que es vestidura para la muerte de Laertes en la versión homérica y que cierra una genealogía en *Odisea*, se vuelve una "entretela", un tejido de baja calidad, de reemplazo o relleno que se utilizaba en algunas prendas para fortificar su densidad o resistencia. La entretela es una tela oculta y es un mérito de Peltzer haber hallado esta equiparación entre la astuta tejedora de *Odisea* y los pliegues de un relato breve que ausculta lo que corre escondido por debajo de la superficie. Tanto en relación con el tiempo encriptado del héroe, como en la estrategia oculta de Penélope, *Odisea* elabora una dimensión relevante de lo que no se puede expresar en el desorden de la casa. Peltzer ha recogido diestramente con un detalle de cotidianeidad -la entretela- ese valor de lo subrepticio.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Me refiero a la atractiva hipótesis de Katz (1991:193): "This disruption of the fixity of Penelope's character, then, functions, like Odysseus disguise, as a strategy of estrangement- we don't know, in a certain sense, 'who' Penelope is". Las inconsistencias del personaje en Homero carecen de la posibilidad de explicación psicológica certera. Por un lado, la indeterminación de Penélope se convierte en un rasgo de la narración homérica; por otro lado, permite desarrollos como el del cuento de Peltzer que indagan en los deseos íntimos del personaje.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Cfr. Felson (2011:643) "He alone in contrast to the Suitors on Ithaca, will improve to be Penelope's equal".

En la apropiación más reciente de la figura de Penélope un cambio de foco evidente ha surgido y es consecuente con el título que Peltzer ha elegido para su relato. Lo ha notado Schámo (2016: 133):

Ahora se reivindica la firmeza de su carácter y su esfuerzo por mantener su propia independencia dentro del palacio, su decisión de no darle su mano a ninguno de los pretendientes no será ya fruto de su virtud, sino del deseo de ser libre y de poder elegir lo que quiere.

Este cambio de perspectiva en la recepción del personaje resulta una de las características más notables en el cuento que analizamos. Pero es preciso referirnos brevemente a su contenido y estructura compositiva para comprender el cambio de perspectiva mencionado. El cuento se compone de dos partes simplemente numeradas por números romanos I y II. Cada parte se concentra en uno de los personajes de la pareja de *Odisea*. La parte I se centra en el *oikos* y en Penélope y la parte II en Odiseo, al que denomina por su variante "Ulises". Es decir que, aunque Peltzer intenta una deconstrucción del mito de la fidelidad de Penélope, no logra evadirse de una estructura binaria que opone especularmente femenino/masculino en sus dos partes.

En el primer párrafo de la parte I, un narrador incrédulo da cuenta de la aplicabilidad de la tradicional ceguera de Homero a no haber podido ver la verdadera conducta de Penélope, atribuyendo a Homero una versión que no "era cosa de este mundo", transforma la fidelidad en lo que queda, como sustancia que triunfa sobre "las tramposas mutaciones del tiempo" (p. 143).

Tanto Grimal (1979:422) como Graves (1993) anotan en sus resúmenes de las variantes míticas, el registro de una Penélope infiel. En una leyenda arcadia fue expulsada por Odiseo a Mantinea, donde Pausanias sostiene haber visto su tumba; en otra versión ella es seducida por su pretendiente Anfínomo y luego es asesinada por Odiseo (Apolodoro, *Epítome* VII, 38). En estas tradiciones del *Ciclo Épico* y en tradiciones posthoméricas se incluyen nuevos hijos para Odiseo y también el episodio en que Penélope habría engendrado junto con Apolo, o con Hermes o con los pretendientes, al dios Pan.<sup>8</sup>

El narrador de "Las entretelas de Penélope" cuestiona la versión homérica al mejor estilo de los mitógrafos, proporcionando una versión atribuida a

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Cf. Davis (1988: 73) quien recoge fragmentos de una *Telegonía* y una *Thesprotia*, con estas secuencias. Para una referencia sintética cf. Hornblower; Spawforth (1996:1135).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Es la forma tradicional en que Apolodoro incluye en su *Biblioteca* las diferentes versiones míticas tradicionales. La versión del mito de Odiseo está contenida en el *Heródoto*, **Unifesp**, **Guarulhos**, **v.7**, **n.1** - **2022.1**. **p.** 62-74.

"algunos" y aportando una variante propia de esa versión proveniente de la tradición. Es de interés particular del narrador destacar los efectos destructivos del tiempo, focalizando el relato de esta primera parte en que Penélope "sintió que la vida también era un momento". Expresado de manera coloquial, "sintió" recaba el sentido de una verdadera *anagnórisis* o reconocimiento del personaje. De tal modo, inserta en Penélope un deseo ausente en Homero:

Las urgencias de cuerpo trabajaron su ánimo, los desaires del mar aumentaron la soledad de sus noches; imágenes borrosas resucitaron y exigieron reiteraciones, o aun versiones corregidas. (p.144)

Esta urgencia por modificar los recuerdos, se traslada a la narración variando la competencia atlética con el arco del canto 23 del poema para resolver la trama de base *folk*, con una competencia de otro grado en la que los pretendientes deben demostrar su eficiencia amorosa.

El nuevo certamen se resolvería en la memoria de Penélope y desplaza el interés por la fuerza del héroe, como señal de su capacidad de dominio, a las habilidades de seducción –también destacadas en *Odisea*, en cada encuentro con figuras femeninas. Es probablemente esta reelaboración de la memoria del héroe, reducida a una memoria individual, la modificación más fructífera del cuento. Se trata de un detalle que revela la mejor lectura de *Odisea* que Peltzer aporta, ya que, como hemos mencionado, Agamenón define a Penélope a partir de su memoria de Odiseo.

Descriptas con elegancia las noches innumerables en las que los pretendientes buscan borrar la memoria del héroe en el cuerpo de Penélope, el texto logra una definición de lo heroico inusitada: así como un poema épico consagra una memoria del personaje, los aspirantes a superar en amor -y no en guerra- a un héroe homérico, fracasan reiteradamente en derrotar la memoria del amante precedente. El narrador utiliza un notable tono de ironía e incredulidad en la deconstrucción de la tradición. Son los pretendientes los responsables de destejer la tela y la historia:

...Todos, esmeradamente, trataron de hacer olvidar al hombre total, y a veces lo lograron; ninguno alcanzó a borrar los pormenores. Penélope, mujer al fin tenía el genio del detalle. (p.145)

La transferencia de la responsabilidad en la composición de la trama desde la habilidad de Penélope a una inhabilidad masculina, constituye un

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

Epítome VII, 1-40 y ofrece una síntesis de los episodios fundamentales de Odisea a los que añade la versión de la muerte del Héroe a manos de su hijo Telégono, cuya fuente procedería del *Ciclo Épico*.

detalle de modernidad que atribuye a condiciones psicológicas –pero no a estrategia- el modo en que avanza el relato.

El narrador descree de la fidelidad, pero concede veracidad a la matanza de los pretendientes:

Homero (veraz en esta parte) nos ha referido con qué dispendiosa energía segó tanto empeño. Antes de que Eurínome preparara el monótono lecho, quizás recordó Penélope muchos rostros, muchos modos del amor, y al cabo pudo integrarlos en un hombre inexistente. (p.146)

En la primera parte la prueba de competencia con el arco está desplazada por la competencia sexual en el recuerdo. De tal manera, focalizando en Penélope, el cuento despliega erotismo y memoria como ejes de un análisis de fina psicología ejecutado por un narrador omnisciente que atraviesa la intimidad del personaje y cuya omnisciencia lo induce a desconfiar de las versiones convencionales, que admite conocer; pero a las cuales margina y descarta ante su propia interpretación de los hechos.

La primera parte del cuento comprende en apretada síntesis un relato que *Odisea* expande desde el primer canto con la presencia de Telémaco rebelde hasta el canto 23, en que coinciden en el lecho Penélope y Odiseo.

Este tipo de lectura coincide, curiosamente, con el interés de los editores alejandrinos, quienes propiciaron la extirpación del canto 24 porque contenía una solución política para el *oikos*. Para ellos resultaba preferible cerrar *Odisea* al modo de la novela helenística, con la feliz reunión de los amantes, tras larga separación.

La voz narrativa que Peltzer elige oscila entre la ironía y la exaltación del amor y habla de una integridad que atraviesa el tiempo y se despoja de convenciones sociales:

Al cabo, más que cuestión de instantes o de variaciones, la fidelidad ha de consistir en conservar el ser íntegro para el final, la hora en que lo accesorio se desvanece y queda lo que uno es, enfrentado con su verdad más duradera, a salvo de las tramposas mutaciones del tiempo. (p.143)

## Y al final de la primera parte sostiene:

¿Qué importa? El amor ganó, como siempre. Nunca hubo amantes tan inútilmente esmerados. Jamás Ulises soñó encontrar, al regreso, mujer tan sabia (p.146)

La relectura de Peltzer no hace de Penélope una mujer aprisionada por la conservación a ultranza de valores que el tiempo deshace con su paso. Es relevante que tanto su maternidad como su ejercicio de un poder

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

matriarcal se hallen notablemente reducidos. Peltzer se dedica a recuperar en su cuento, la intimidad, la entretela de las emociones, sentimientos y recuerdos del personaje.

#### Focalizando en Ulises

Un tono coloquial inicia la parte II del cuento que, sin duda, procura de ese modo producir un equilibrio entre los personajes y aunque el cuento se titula a partir de Penélope, se propone dar lugar también a la intimidad psicológica del héroe. La exclusión de Ulises en el título y su aparición en segundo lugar constituyen una herramienta perspicaz para subvertir los efectos de la titulación del poema épico. *Odisea* enfoca a su héroe, en cambio, Peltzer pospone la parte dedicada a Ulises a un segundo lugar y lo omite en el título. Pareciera un dato de elegancia la presentación en primer lugar de la figura femenina y recién, en segundo lugar, de la masculina. Lo indiscutible es el orden elegido, la composición en pareja y la brevedad de la segunda parte.

El narrador no oculta su lectura crítica de Homero. Sus reflexiones iniciales sobre la violencia metaforizan el amor a través de un moderno planteo sobre el placer anexado a la sangre, y parece proponer como sucedáneo de la matanza de pretendientes, una necesidad en Ulises de recuperar el placer sexual de su esposa:

Es sabido que la violencia estimula los sentidos y los predispone para el placer. Y también la vista de la sangre, que parece exigir su reposición: porque toda sangre debe pagarse con otra igual, y el mejor pago es el que la hace brotar de los renuevos del amor (p.147).

Con este breve comentario el narrador reduce extensos episodios de *Odisea*, cuya consecución resulta de difícil absorción para lectores modernos. Me refiero a la matanza de los pretendientes en el canto 23 – reducida a una estimulación de los sentidos por la sangre, a la idea de pago, que es consustancial en *Odisea* con el castigo de los pretendientes y a la conversión del pago o castigo en una renovación del amor. Homero nos persuade de la justicia del crimen que acomete Odiseo, de modo que el personaje no resulta juzgado, ni por haber perdido a sus tripulantes ni por asesinar a los pretendientes, personajes casi "propios" o, al menos, de su misma clase. Peltzer elige una locución de tono sentencioso, gnómico, impersonal "es sabido" como medio para instalar una verdad universal que no se discute.

En la primera parte, la experiencia de Penélope con sus innúmeros amantes, se convierte en sabiduría; en la segunda parte las reiteradas

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 62-74.

experiencias amorosas de Ulises acrecientan la valía de Penélope, "Luego de tantas aventuras, había adquirido la sabiduría de lo seguro, y esto, para él, tenía un nombre: Penélope" (p.147). Ambos personajes comparten "sabiduría" y un debate con su propia memoria. El narrador resulta hábil al generar la lucha entre el recuerdo y la realidad tangible.

En consonancia con la fidelidad comprendida como "conservar el ser íntegro para el final", una reflexión que abre la primera parte, en esta segunda parte la sabiduría de Ulises se produce "cuando se valora lo que siempre es igual a sí mismo" (p.147).

Es el paso inexorable del tiempo lo que atrapa el interés del narrador y las dos menciones del nombre de Homero: una, en la primera parte, asegurando su ceguera, por el hecho de no haber visto la verdadera historia de Penélope y otra, en la segunda parte, donde se lo acusa de "impuntualidad" constituyen la propia lectura polémica del autor. La carencia de relato sobre la reacción subjetiva de Ulises urgido a competir con el recuerdo de los otros amantes concede a la impuntualidad el sentido de falta de enumeración de los puntos subjetivos de la experiencia amorosa.

La segunda parte sintetiza el itinerario del personaje a partir del regreso auxiliado por los feacios, de manera que se refiere al canto 13 y abarca hasta el canto 23. Comprende, de modo trunco, la noche del reencuentro con Penélope, su debate con los recuerdos de Penélope, su insomnio.

El anteúltimo párrafo repite el verbo "sintió" en la acentuada omnisciencia psicológica del narrador. La repetición por tres veces del verbo "sintió", que ya había sido aplicado a Penélope, desplaza los sucesivos "reconocimientos" del personaje en Homero a una introspección que lo reubica en su destino. También en este aspecto el verbo "sintió" compone una paridad entre Penélope y Ulises. El amanecer del día en que el personaje vuelve a ser rey y proyecta su vida, completamente estática hasta su muerte, se contrapone a la experiencia de Penélope a quien "la vida no se le repetiría jamás" (p.143):

Sintió que pronto la casa se pondría en movimiento y él sería rey, para siempre, porque estaba condenado a serlo, y a cierta edad no se rehuyen las sentencias. (p.149)

Este proceso convierte en paralelo a recuerdos y combates con la memoria a todas sus experiencias eróticas anteriores. Ya hemos señalado que el cuento omite toda referencia a la solución política o con intervención divina, la posesión de la realeza parece una imposición del destino.<sup>10</sup>

Sin embargo, una coincidencia con otros autores de su misma generación, como Denevi o Modern, resulta destacable: la presencia de un erotismo irónico. Por la misma razón, la segunda parte de este cuento se cierra con el recuerdo de las mujeres más seductoras de los Apólogos, es decir, Calipso, Circe y Nausícaa:

..., y vio, o creyó ver, como en una imposible unidad, la suave curva de Calipso, tallada por las fuentes (que lo retuvo siete años), la sabiduría de Circe y el resplandor de sus noches fulgurantes, los muslos delgados, indefensos, casi enternecedores de Nausícaa. (p.149)

#### **Conclusiones**

El cuento de Peltzer "Las entretelas de Penélope "nos sorprende por su moderna postulación de los deseos femeninos por encima de las convenciones. La recusación de la versión homérica por inverosímil consiste en una recepción polémica en la que tanto Penélope como su Ulises desarrollan un proceso de reconocimiento marcado por un uso muy "argentino" del verbo "sentir" con la carga semántica de "percibir, comprender" y acatar un destino como experiencia "sensible".

La síntesis que el cuento de Peltzer propone del argumento de *Odisea* se desdobla en las partes correspondientes a cada personaje y el título anticipa un interés particular en la intimidad de los deseos femeninos, sin una marca condenatoria. El narrador se interesa por el mundo del erotismo de ambos personajes, no desdeña ninguna composición del recuerdo comprometido con el deseo que produce una reunificación de figuras, los innumerables pretendientes de Penélope y las numerosas y seductoras figuras femeninas que asedian a Odiseo producen otra equiparación entre los personajes. Peltzer se ha interesado por conceder, sin acusación, este derecho también a su Penélope. De tal manera, no solo deconstruye la convención tradicional de la fidelidad femenina; sino también la reinstalación de Odiseo en el matrimonio, que resulta ilusoria, ya que en su memoria siguen compitiendo las imágenes de las figuras femeninas de los Apólogos.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Excepto una brevísima referencia disyuntiva al destino o a Poseidón en la primera parte.

## Referencias bibliográficas

DAVIES; Malcolm. (ed.) *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

FELSON, Nancy. Penelope. In: FINKELBERG, Margalit (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Chichester: Wiley- Blackwell Ltd. 2011, p. 642-644

FINLEY, Moses. *El mundo de Odiseo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

KATZ, Marylin. *Penelope's Renown*: Meaning and indetermination in the Odyssey. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PELTZER, Federico. *Un país y otro país*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

PÉREZ MIRANDA, Iván. Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito. *Foro De Educación*, n. 9, 2007, p. 267-278. Recuperado de: https://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/193.

PUCCI, Pietro. *Odysseus Polutropos*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

SCHAMÓ, Nora. Ni tan fiel ni tan zorra: Penélope y Helena en la literatura actual. *Saga*, Revista de letras, n. 6. Segundo semestre, 2016. Recuperado de: <a href="http://hdl.handle.net/2133/12362">http://hdl.handle.net/2133/12362</a>.

WINKLER, John. *Las coacciones del deseo*. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia. Buenos Aires: Manantial, 1994.

ZECCHIN DE FASANO, Graciela C. Apuntes sobre la visión homérica de lo femenino. In: LESSA, Fabio de Souza; ZECCHIN DE FASANO, Graciela (eds.). *Literatura e Sociedade na Grécia Antiga*, Río de Janeiro: Mauad, 2018, p. 11-30.

# PENÉLOPE E SEU *KLÉOS* NA NOVA *ODISSEIA* DE MARGARET ATWOOD

Lorena Lopes da Costa<sup>1</sup>

#### Resumo

Este trabalho analisa a poesia épica antiga utilizada pela (e na) literatura contemporânea para a constituição de um tradição histórico-ficcional da feminilidade. Tal análise pretende desvendar um caso de recepção e a forma como ele funciona, uma vez que a recepção é um procedimento que cobre vastas possibilidades. Aqui, ela se dá dentro da literatura feminista com foco em Penélope - uma personagem que poderia ser vista enquanto uma alegoria da teoria da recepção como sugerido por Vanda Zajko (2011: 195) -, na releitura da *Odisseia*, *The Penelopiad* de Margaret Atwood (2005). Atwood usa uma conhecida história para examinar a avaliação que Penélope faz do próprio comportamento em relação à fama. Desejosa de uma boa reputação, a mulher que espera pacientemente por seu marido parece ainda ter medo de sua voz e de seu *kléos*.

#### Palavras-chave

Odisseia; Penélope; recepção de clássicos; recepção feminista.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Professora Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: <u>lorenalopes85@gmail.com</u>.

#### Abstract

This paper aims to analyse ancient epic poetry used by (and in) contemporary literature for its own historical-fictional tradition of the womanhood. Such analysis intends to uncover one case of reception and the way it works, as reception is a procedure that covers a vast field. Here, it takes place within feminist literature focusing in Penelope — a character that could be seen as an allegory of reception theory as suggested by Vanda Zajko (2011: 195) — in the retelling of the *Odyssey*, *The Penelopiad* by Margaret Atwood (2005). Atwood uses a well-known story to examine the evaluation that Penelope herself makes of her own behaviour in relation to her fame. Desirous of a good reputation, the woman who waits patiently for her husband seems to be still afraid of her voice and her *kléos*.

# **Keywords**

*Odyssey*; Penelope; reception of classics; feminist reception.

## Introdução

Nos últimos anos, temos visto muitos sinais de que a cultura clássica está na mira de uma outra cultura, a do cancelamento. Fontes antigas foram, de fato, mobilizadas no mundo contemporâneo para justificar da escravidão ao fascismo, da colonização à ideia do supremacismo branco, e alguns têm acreditado que apagar essas fontes seria a melhor solução para destruir seu potencial de legitimação de tipos persistentes de violência. Recentemente, o departamento de estudos clássicos da Universidade Howard, a única universidade historicamente negra dos Estados Unidos com um departamento de clássicos, foi dissolvido. Mesmo dentro dos departamentos de estudos clássicos, então, os clássicos são ameaçados. Professor de Roma Antiga em Princeton, Dan-el Padilla Peralta tem falado abertamente sobre os danos causados pelos clássicos ao longo dos últimos dois milênios (2019; 2020). Por razões parecidas, Homero foi cancelado algumas vezes nas mídias sociais.

Em resposta à remoção do departamento de estudos clássicos de Howard, um de seus professores, Cornel West, aludiu ao quanto Frederick Douglas e Martin Luther King Jr. se inspiraram no antigo pensamento de liberdade em sua própria luta pela liberdade (2021). Na mesma linha, vale ter em mente o trabalho de Rosa Andújar (2020) sobre o teatro de Luis Alfaro. O escritor chicano atualizou *Electra* e *Édipo* de Sófocles, bem como *Medeia* de Eurípedes, colocando no centro dos palcos de Los Angeles e Nova York uma população imigrante e invisível para dar vida ao antigo drama que ilumina o moderno.

Se a destruição dos clássicos é, assim, uma possibilidade (e sempre foi), os estudos de recepção podem, por outro lado, ser eficazes para mostrar como ainda precisaríamos deles, não para manter vivo um patrimônio que atravessou gerações, mas, principalmente, porque, como afirma Friedrich Nietzsche na *Segunda Consideração Intempestiva*:

Pois porque somos o resultado de gerações anteriores, também somos o resultado de suas aberrações, paixões e erros, mesmo de seus crimes; não é possível se libertar totalmente desta cadeia. Se condenamos aquelas aberrações e nos consideramos desobrigados em relação a elas, então, o fato de provirmos delas não é afastado. (Nietzsche, 2003: 30-31)

Sem negar o fato de que fontes antigas foram realmente usadas várias vezes para autorizar práticas hediondas, confrontá-las seria um caminho mais confiável para evitar a repetição delas. Em síntese, assumo aqui, junto com

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

minhas referências, que o uso já feito do pensamento grego – mesmo o resultado tendo sido a consolidação de uma tradição, muitas vezes, opressora – não pode ser alterado, embora nossa atitude em relação a essa tradição possa ser diferente.

Nesse mesmo sentido, observando como os clássicos, com poucas exceções, foram misóginos, é razoável dizer que o campo mudou nas últimas décadas. As perspectivas feministas no campo têm desenvolvido estudos da mulher na Antiguidade e, diante do aparente silêncio de fontes antigas sobre o feminino, coleções inovadoras sobre o assunto foram publicadas. Com isso, desde os anos 80, obras como Women in the Ancient World: the Arethusa papers, organizado por John Peradotto e John Patrick Sullivan; Reflections of Women in Antiquity de Helene Foley, e Images of Women in Antiquity, editado por Averil Cameron e Amélie Kuhrt, demonstram que as demandas feministas têm levado à mudança interna (Rabinowitz e Richlin, 1993). Esses volumes, entre muitos outros, atestam que o silêncio das mulheres antigas está longe de ser totalizante. Uma segunda onda de trabalhos feministas sobre o Mundo Antigo e sobre a Grécia Antiga deixa isso ainda mais evidente. Em títulos como Women in Ancient Greece de Sue Blundell ou Pandora: Women in Classical Greece de Ellen Reeder e Women in Ancient Greece: a sourcebook de Bonnie MacLachlan, o desafio de resgatar vozes femininas deu lugar a novas indagações.

Ao lado desses estudos, observa-se ainda, especificamente, uma perspectiva feminina ou uma tensão feminista em trabalhos sobre a *Odisseia* – o que poderia remontar, de acordo com Mihoko Suzuki (2007: 263) a Samuel Butler, em *Authoress of the Odyssey*, de 1897 –, capazes de atualizar a figura da mulher na poesia épica através de trabalhos de releitura e recepção.

Por essas razões, este trabalho visa investigar o potencial dos clássicos para participar de tradições que não seriam, a princípio, imaginadas como o ambiente para recebê-los, o que reforça a relevância que a Antiguidade representa no presente. O artigo vai, assim, mapear materiais antigos utilizados pela (e na) literatura contemporânea para a constituição de um tradição histórico-ficcional da feminilidade, caracterizada na poesia épica antiga não apenas de uma perspectiva hierárquica, mas também de seu silêncio. Tal mapeamento pretende desvendar o tipo de recepção que a representa e a forma como funciona, uma vez que a recepção é um procedimento que cobre um vasto campo. Aqui, ela se dá dentro da literatura feminista com foco em Penélope - uma personagem que poderia ser vista

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

como uma alegoria da teoria da recepção (Zajko, 2011: 195) - na releitura da *Odisseia, The Penelopiad* de Margaret Atwood (2005).<sup>2</sup>

# Penélope na Odisseia

Na poesia épica, o heroísmo está ambientado em uma dimensão, senão exclusiva ao menos tendencialmente, masculina. Os homens poderiam ter acesso a um estado superior, os deuses poderiam ser mais fortes do que nunca, mas as mulheres não teriam, em geral, o direito de mudar sua natureza comum. Como conclui Moses Finley (1978: 25), na era dos heróis (a palavra e a ideia de) herói não tem outro sexo que o masculino. As mulheres são retratadas geralmente sentadas em seus teares, girando ou tecendo, como Penelope, Andrômaca, Arete e até Helena (*Il*. 3.125-128 e 6.323-324). Seria essa uma imagem comum do que as mulheres deveriam fazer. Tecer seria a atividade essencial para as mulheres, que as definiria enquanto tais (Karakantza, 1997).

Por outro lado, poderíamos lembrar também que, ainda assim, uma *penelopeia* (uma odisseia de Penélope) é sugerida por Agamêmnon na *Odisseia*, quando ele declara que o *kléos* da rainha – a palavra grega para glória, cujo significado é tanto o renome e quanto a canção que constrói o renome do herói – se tornará uma canção imortal que a glorificará para sempre, dizendo a Odisseu:

Venturoso filho de Laertes, astucioso Odisseu! Na verdade obtiveste uma esposa de grande excelência! Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope, filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Odisseu, seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens um canto gracioso em honra da sensata Penélope. (*Od.* 24.194-201)<sup>3</sup>

O comportamento de Penélope contudo, não é inteiramente típico das mulheres homéricas, como comenta Judith Fletcher (2012: 77) de acordo com

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A releitura de Margaret Atwood da *Odisseia* narra a história de Penélope através de seus próprios olhos, em primeira pessoa. *The Penelopiad* foi publicado como romance em 2005 para a série "The Myths" (que promove modernas releituras de mitologia) pela Canongate, desafiando a hegemonia masculina de alguns mitos. Dois anos depois, foi adaptado pela autora para o palco e publicado pela Faber and Faber em 2007 (Braund, 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A tradução adotada da *Odisseia* é a de Frederico Lourenço (2011).

o comentário de De Jong (2001: 35). Na verdade, sua inércia contrasta com a atitude de outras mulheres. Se Penélope é silenciosa, os discursos femininos ocasionalmente ameaçam os homens durante sua jornada. Calipso (*Od.* 1.56-58), Circe (*Od.* 10.220-228), as Sereias (*Od.* 12.39-46) têm vozes poderosas o bastante para mudar os destinos masculinos, assim como são poderosas algumas vozes femininas humanas. Na *Ilíada*, Helena adota, muitas vezes, padrões masculinos e discursa segundo tais padrões (Blondell, 2010; Roisman, 2006; Worman, 2001; Elmer 2005). Como ela, Clitemnestra escolhe, à sua maneira, enfrentar o marido. Observar isso poderia ser útil para apreender, portanto, uma eventual e odisseica função de exemplaridade de Penélope.

Penélope, cuja fama viverá para sempre segundo Agamêmnon, com efeito inaugura sua aparição na cena épica representando fortemente a imagem da esposa casta. Na cena, ela será lembrada de seu dever de permanecer em silêncio, repreendida por seu filho, após pedir ao bardo do palácio que interrompa seu canto sobre o retorno dos aqueus, sugerindo que ele teria mencionado a morte de seu marido (*Od.* 1.337-344). Telêmaco diz à mãe:

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus lavores, ao tear e à roca; e ordena às tuas escravas que façam os seus trabalhos. Pois a fala competirá aos homens todos, a mim sobretudo: pois dele é o poder cá em casa. (*Od.* 1.356-359)

Enviada ao quarto, ela recupera o comportamento da mulher impotente e obediente. Desamparada e submissa ao destino, Penélope deve estar, assim, na área restrita de sua casa ou na área mais restrita onde ela exerce suas atividades e tarefas domésticas.

Essa mesma repreensão, que estabelece as diretrizes acerca de onde a mulher virtuosa deve estar, se repete quando Penélope intervém durante o concurso do arco. É por isso, aliás, que os versos que a repreendem poderiam ser identificados mais como fórmula do que uma simples passagem dos poemas épicos. No final da *Odisseia*, o filho ordena novamente à mãe, em termos quase idênticos, que retorne ao seu quarto, atestando agora que o arco é trabalho para os homens (*Od.* 21.350-353). De fato, essas duas passagens são diferentes apenas em um ponto: μῦθος que significa discurso ou palavra, traduzido por

"falar" na primeira, é na segunda substituído por  $\tau \dot{o} \xi o v$ , traduzido por arco. Em ambos os casos, a mulher é, enfim, vista como uma forasteira na cena.<sup>4</sup>

# Penélope na Odisseia de Margaret Atwood

As principais características da desejada conduta de Penélope na vida, ser silenciosa e obediente, são as razões para Margaret Atwood recontar sua história em *The Penelopiad (A Odisseia de Penélope*), uma releitura de língua inglesa da *Odisseia* publicada em 2005. Agora, Penélope está morta. E é essa condição, apresentada já nas primeiras linhas, o que, precisamente, a habilita a conhecer e relatar sua jornada.

Agora que morri, sei de tudo. Era isso que eu esperava que acontecesse, mas, como muitos dos meus desejos, deixou de se realizar. Sei apenas alguns fatos dispersos que antes ignorava. Desnecessário dizer, trata-se de um preço alto demais a pagar pela satisfação da curiosidade. (Atwood, 2005: 5)

N'A Odisseia de Penélope, a atmosfera de silêncio no passado é aludida várias vezes. Os atos e reações de Penélope sinalizam o quanto ela tinha, de fato, por característica ser pouco expressiva. Sempre tendo algo em suas mãos para ajudar a fingir que não ouvia alguma observação inapropriada e, em consequência disso, não precisando ter para ela qualquer resposta; muitas vezes chorando e escondendo seu rosto chorão com o costumeiro véu, Penélope de Atwood se apresenta como alguém para quem as histórias foram sempre contadas e as decisões tomadas, incapaz de frustrar as intenções de outra pessoa mesmo quando era seu desejo agir de maneira oposta à qual agia. Acostumada a viver em silêncio, como pede a regra odisseica, sendo sempre informada do que precisava fazer, em resumo, a Penélope de Atwood é a mulher que não mostra discordância.

De gênero híbrido, o livro é feito de capítulos em primeira pessoa intercalados em algumas passagens com um coro à moda trágica (entoado pelas vozes das servas estranguladas por Odisseu, que, pela primeira vez, têm voz!); o mote principal é recontar uma história conhecida, revelando o que dela não foi contato. Penélope narra sua vida enquanto as doze criadas, por sua vez, relembram como foi viver (e morrer) a seu lado. Margaret Atwood, em outras palavras, escolhe recontar a história de Penélope ao lado da história das doze

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Judith Fletcher (2012: 79) encontra ainda uma terceira aparição dessa formula na *Ilíada*, em que Heitor se dirige à Andrômaca proferindo versos muito parecidos a esses (*Il.* 6.490-3).

servas enforcadas, explorando dois tipos de silêncio da trama oficial do antigo poema, o dela e o das servas. A autora, como sintetiza Emily Hauser (2018), reconstrói uma Penélope consciente de seu atraso, ao mesmo tempo em que coloca em primeiro plano a instabilidade do próprio texto através do sutil desenrolar da voz de suas servas, hábeis em lançar dúvida sobre a confiabilidade da voz de Penélope como narradora - afinal, ela pôde ser preservada como a esposa-modelo porque as servas foram assassinadas e permaneceram sem voz até então. Esta outra *Odisseia*, assim, tanto reafirma quanto se contrapõe à *Odisseia* homérica, num movimento que demonstra a importância do engajamento com textos clássicos e, não obstante, refuta os modelos tradicionais de uma influência monodirecional (Hauser, 2018: 110-1).<sup>5</sup>

As servas sabiam o que Penélope fazia durante a ausência do *complicado* homem que era seu marido (para usar a divertida e também perspicaz tradução para πολύτροπος de Emily Wilson, 2017). Elas estavam cientes dos possíveis amantes de Penélope e de sua conduta, o que aponta para dois elementos a serem revisados na *Odisseia*: o primeiro seria o adultério, em si, e o segundo e mais importante, a fama que ele gera. Ambos, com efeito, já existem enquanto problemas na *Odisseia*, onde Penélope apresenta uma defesa da infidelidade de Helena:

É que o coração no meu peito sentia sempre um calafrio quando pensava que aqui poderia vir algum homem que me enganasse com palavras. Muitos só pensam no mau proveito. Helena, a Argiva, filha de Zeus, nunca se teria deitado em amor com um homem estrangeiro, se soubesse que os filhos belicosos dos Aqueus a trariam novamente para casa, para a amada terra pátria. Porém o deus levou-a a cometer um ato vergonhoso; e ela não ponderou antecipadamente no coração o castigo amargo, a partir do qual viria para nós a tristeza. (*Od.* 23.215-224)

Como muitos personagens homéricos, a Penélope odisseica desculpa Helena, assumindo que foram os deuses os culpados por colocarem em seu coração a paixão, mesmo que ela, como outras vítimas da Guerra de Troia, destaque a dor que sua prima, ainda assim, causou. Nas palavras de Penélope, Helena

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> No original: "*The Penelopiad* thus both reaffirms and undercuts the Homeric *Odyssey*, in a move that presents the importance (and difficulty) of engaging with classical texts and, at the same time, refutes traditional models of monodirectional influence".

não teria feito o que fez se soubesse que uma guerra iria acontecer. A fuga dela com Páris, por quem se apaixonou, não teria sido seu crime, ou pelo menos não teria sido seu pior crime, já que o amor e os desejos do corpo competem à natureza humana, podendo, ainda, serem resultado da intromissão divina. Helena teria falhado, da perspectiva de Penélope, em imaginar que a consequência de seu ato de amor poderia ser um tão destrutivo e longo conflito. Em resumo, a lacedemônia teria agido de maneira diferente se soubesse o preço a ser pago para que voltasse à casa.

Para Effimia Karakantza, "a prova de que Penélope não é monoliticamente casta, como a visão tradicional deseja que ela seja, é sua curiosa defesa da infidelidade de Helena" (1997: 177). De fato, Irene de Jong (2001) ressalta que Penélope, na última passagem citada da *Odisseia* – quando ela está cara a cara com seu marido –, teme pensando que os deuses poderiam ter feito com ela o mesmo que fizeram com Helena vinte anos antes: induzindo a paixão por um estranho em seu íntimo. Helena é aqui, por isso, usada como um paralelo para e por Penélope. Tal paralelo é reforçado, ademais, pela cena da *Odisseia* em que ela (Helena) adivinha a má fama que adquiriria (*Il*. 6.354-358) – a fama, portanto, aparecendo também como consequência para a mulher infiel.

Como observa novamente Hauser (2018: 119), na releitura de Atwood, a imagem de castidade de Penélope pode, ainda, ser relacionada com a fidelidade de Penélope à *Odisseia*. A cada vez que refuta as fofocas caluniosas, a personagem fala em termos metaliterários: "as canções dizem"; "as versões ultrajantes"; "algumas músicas não valem o fôlego com elas gasto"; "os comentaristas citam". Em outras palavras, ao reivindicar sua fidelidade conjugal a Odisseu, a Penélope de Atwood está reivindicando sua fidelidade textual ao poema antigo.

# A fama de Penélope: notícias, rumores, canções

Pensar o que gera e difunde a fama é certamente um dos temas d'A Odisseia de Penélope. Morta, no Hades, às vezes Penélope parece querer pensar ou mostrar pensar o contrário, dizendo "quem se importa com a opinião pública agora?" (Atwood, 2005: 9) ou "a esta altura não me importo mais com a opinião pública", embora seja difícil nos convencermos de sua mudança. Ela ainda está preocupada com sua imagem e consciente das várias histórias que viajaram pelo mundo nos últimos dois ou três mil anos, apesar de seus esforços para cultivar uma boa fama.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

Algumas dessas histórias alegam que ela teria feito promessas privadas e falsas a certos pretendentes e usado disso para conseguir deles presentes valiosos. Algumas contam que ela, na verdade, teria dormido com um deles, o mais educado, de conversa agradável. Por fim, outras contam ainda que ela teria cedido ao desejo, não somente uma vez nem somente com um único dos pretendentes, mas com todos, um após o outro. "Quem poderia acreditar num relato tão monstruoso? Certas canções não valem o ar gasto para entoá-las" (Atwood, 2005: 67). Sua intenção, assim, de ser vista como a esposa virtuosa – sem amantes, silenciosa – não impediu surgirem rumores sobre sua conduta. Em outras palavras, seu esforço em ser uma mulher exemplar, de comportamento ideal, não é nem suficiente para tornar sua fama esplendorosa como a fama de Helena nem para cortar as asas das outras histórias. Apesar disso, ela ainda está comprometida em salvar seus *kléos* e em descobrir como isso poderia ser feito.

Penélope revela a preocupação que sente quanto ao teor das notícias escandalosas, que viajaram o mundo espalhando sua fama, seu *kléos*, e o prazer em ouvir as notícias positivas. "Não posso negar que os elogios me agradavam. Todos gostam de ouvir canções em seu louvor, mesmo que não dê para acreditar nos cantores" (Atwood, 2005: 51). Ao mesmo tempo, ela demonstra tanto entender o que compõe o enredo das boas histórias:

Se alguém fosse um mago, lidasse com as artes sombrias e arriscasse a alma, ia querer invocar uma esposa comum, inteligente, boa para tecer, que nunca cometeu uma traição, em vez de uma mulher que levou centenas de homens à loucura de tanto desejo e provocou o incêndio e a destruição de uma grande cidade? Nem eu. (Atwood, 2005: 18)

# Quanto entender que as histórias têm sempre poder:

E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. Não sigam meu exemplo, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês — sim, nos de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja. (Atwood, 2005: 9)

Na poesia épica, o herói, mesmo preocupado com sua fama, raramente fala dela na primeira pessoa, "minha glória", ἐμὸν κλέος (Segal, 1983: 25). Ele sabe o que precisa fazer para alcançá-la e isso é o que importa. O *kléos* é uma medida do próprio valor, como analisado por R. Dodds em *The Greeks and the Irrational* (1951), numa cultura da vergonha como é a do mundo de Homero.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

É por isso que a fama do guerreiro é o mais importante para ele, e um herói fiel a seu código nunca hesitaria em escolher a fama ao invés da vida.<sup>6</sup> Precisamente baseado nesse sistema, no qual a estima depende de como se é visto e falado por seus pares, o *kléos* do herói vive na boca do aedo, não na boca do próprio herói (Segal, 1983: 25). Na *Odisseia*, Penélope confia nesta lógica:

Ao homem áspero que alberga ásperos pensamentos, todos os mortais rogam pragas e dores enquanto for vivo; depois de morto todos fazem troça dele. Mas tratando-se de um homem irrepreensível que alberga irrepreensíveis pensamentos, a sua fama levam-na estrangeiros por toda a parte, para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome. (*Od.* 19.329-334)

A palavra *kléos*, usada pelo poeta para designar as canções em louvor aos deuses e aos homens, assim como a fama imperecível ou a prova de uma simbólica imortalidade do herói, mostra uma relação estreita entre sua fama e a canção que promove sua glória (Nagy, 1974: 248). Assim, de maneira mais simplificada, o significado essencial da palavra *kléos* nos poemas homéricos é o de "relato oral" sobre um evento, podendo ser, portanto, também "rumor" ou apenas "notícia", como propõe Douglas Olson em *Blood and Iron* (1995). Nesse sentido, Penélope da *Odisseia* é a mulher que mantém a memória de seu marido, lutando contra o desejado esquecimento dele pelos pretendentes antes de seu retorno e aquela que precisa mostrar bom comportamento, pois ainda acredita que, apesar das dificuldades, sua fama poderia ser controlada.

Na *Odisseia* de Atwood, o enredo menciona, com efeito, "notícias" (notícias de Odisseu), "fofocas" (rumores sobre traições ou segundas versões dos fatos), "canções" (canções sobre a guerra), abarcando uma pluralidade semântica inspirada pelo *kléos* homérico. Afetada pelas dúvidas sobre a natureza das canções sobre si mesma, Penélope observa com o mesmo interesse como os rumores difundem quase todas as espécies de notícias, endossando a lógica homérica para a qual *kléos* pode designar tanto a glória poética quanto o canto que celebra e gera essa glória. Nem mesmo o novo Odisseu de Atwood, aliás, é imune ao poder do boato – é o que observa Shannon Collins: a passagem pela ilha dos comedores de lótus é mencionada por alguns como motim de uma tripulação pesada de álcool, a desavença com

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Sobre essa discussão, ver: Vernant (1989) e Assunção (1994-1995).

o Ciclope é tratada por outros como desentendimento financeiro na taverna de um homem de um olho só (2006: 61).

A nova Penélope testemunha o *kléos* em todas as versões. "Qualquer notícia era melhor do que nenhuma, por isso eu ouvia todas elas, avidamente. Mas, após alguns anos, os rumores cessaram completamente: Odisseu parecia ter sumido da face da terra" (Atwood, 2005: 45). E ela é, especialmente, atenta a seu *kléos*.

Perguntada sobre as violações das servas no julgamento final de Odisseu (todas elas estando presentes em alma), Penélope responde que estava dormindo durante a ação e não tinha o que dizer: "Eu estava dormindo, meritíssimo. Durmo muito. Só posso contar o que me disseram depois" (Atwood, 2005: 83). Ela não fala nada, e já nada havia dito depois do assassinato delas.

O que eu poderia fazer? Lamentos não trariam minhas moças queridas de volta à vida. Mordi a língua. Um espanto que ainda me restasse alguma língua, eu a mordia assim havia anos. (Atwood, 2005: 75)

Mihoko Suzuki (2007: 272; 275) tem razão ao afirmar que, deixando falarem as servas, Atwood critica a ordem dominante que normalizou sua matança ao as condenar como impuras (trata-se de uma mesma ordem: não deixar falar e poder punir), e, mais do que isso, a crítica ganha pé ao colocar Odisseu em julgamento em "um tribunal de justiça do século XXI", fazendo também o julgamento da narrativa odisseica. Penélope, porém, que está presente, tudo vê e sente muito pelo destino das criadas, uma vez mais não consegue defendê-las, uma vez mais se autocensura, porque prioriza proteger a própria reputação. Mesmo no Hades, portanto, ela é vítima do poder do *kléos*, temendo a má fama para a vida eterna e ficando em silêncio quando pode corrigir Homero.

Essa releitura da *Odisseia* torna, então, Penélope testemunha do poder do *kléos* não só no mundo dos vivos como ainda no mundo dos mortos. Ela identificou seu silêncio neste e naquele, bem como as consequências dele; contudo, ainda tem medo de enfrentar as vozes masculinas que decidem o julgamento e a história oficial.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Shannon Collins vai além: "To protect her own reputation, she cannot openly mourn for the young women, for whose deaths she is indirectly responsible" (2006: 65).

## Breves considerações finais

Diante da alegação comum de que os clássicos são um campo conservador e do desafio de atualizar a pesquisa dos estudos clássicos com uma nova agenda, pretendi mostrar neste trabalho que a recepção deles pode ser uma estratégia para disputar a área. Minha proposta então foi apresentar a recepção clássica como uma forma de lidar com essa demanda, primeiramente, argumentando que a releitura da tradição clássica pode resgatar as vozes silenciosas de fontes antigas e ainda reinventá-las e iluminálas. Em segundo lugar, busquei mostrar que as preocupações que moldam o comportamento ideal da mulher nas fontes antigas ainda não puderam ser, de todo, abandonadas, tendo em vista o comportamento de Penélope representado nessa nova Odisseia. Isso explica o que Margaret Atwood diz a respeito dos mitos num ensaio de 2005: "Mitos poderosos nunca morrem. As vezes eles morrem, mas eles não morrem totalmente. Eles voltam no escuro, eles reencarnam, mudam de roupa, mudam de tom. Eles falam em novas línguas, assumem outros significados" (Atwood apud Hauser, 2018: 115).8 Atwood nos faz ver na Penélope antiga uma Penélope ainda atual e, por isso, chama sua peça de "um eco do eco do eco do eco do eco" (2007: v), sinalizando tanto que Penélope homérica está distante de nós, quanto, ironicamente, que ela está viva entre (ou mesmo em) nós.

#### Referências

ANDÚJAR, Rosa. *The Greek Trilogy of Luis Alfaro:* Electricidad, Oedipus El Rey, Mojada. London: Bloomsbury Academic, 2020.

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

ATWOOD, Margaret. *A Odisseia de Penélope*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> No original: "Strong myths never die. Sometimes they die down, but they don't die out. They double back in the dark, they re-embody themselves, they change costumes, they change key. They speak in new languages, they take on other meanings".

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. Edinburgh; New York; Melbourne: Canongate, 2005a.

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad:* The Play. London: Faber and Faber, 2007b.

BRAUND, Susanna. 'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar. *Classical Receptions Journal*, V. 4, 2012, p. 190-208.

COLLINS, Shannon Carpenter. Setting the stories straight: A reading of Margaret Atwood's The Penelopiad. *Carson-Newman Studies*, 11, 2006, p. 57-66.

DE JONG, Irene. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Qui veut prendre la parole ?* Paris : Éditions du Seuil / Collection Le genre humain, 2003.

FLETCHER, Judith. J. Women's space and wingless words in the Odyssey. *Phoenix*, 62, 2008, p. 77-91.

HALL, Edith. The Return of Ulysses. London and New York: I. B. Tauris, 2008.

HARDWICK, Lorna. Reception Studies. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUSER, Emily. 'There is another story': writing after the Odyssey in Margaret Atwood's The Penelopiad. *Classical Receptions Journal*, v. 10, 2018, p. 109-126.

KARAKANTZA, Effimia. Odysseia or Penelopeia? *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, v. 12, 1997, p. 161-179.

LORAUX, Nicole. Notes sur un impossible sujet de l'histoire. *Les cahiers du Grif*, 37/38, 1988, p. 113-124.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard. *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text:* Latin poetry and the hermeneutics of reception. New York: Cambridge University Press, 1993.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

NAGY, Gregory. Comparative Studies in Greek and Indie Meter. *Harvard Studies in Comparative Literature*, 33, 1974, p. 229-261.

OLSON, Douglas. *Blood and iron*: stories and storytelling in Homer's Odyssey. Leiden; New York: E. J. Brill, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SEGAL, Charles. *Kleos* and its Ironies in the *Odyssey*. *L'Antiquité Classique*, 52, 1983, p. 22-47.

PERALTA, Danel Padilla. *Crises of Democracy at Columbia: Weaponizing the Classics* (2019) Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=vjBs49285wM&t=1401s">https://www.youtube.com/watch?v=vjBs49285wM&t=1401s</a> (Acesso em: 29 de abril, 2021).

PERALTA, Danel Padilla. *Darkness Visible: The hounted house of classics* (2020). Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sqbJl71H1t0&t=2921s">https://www.youtube.com/watch?v=sqbJl71H1t0&t=2921s</a> (Acesso em: 29 de abril, 2021).

PERALTA, Danel Padilla. Why "Why Classics"?, (2021) Disponível em: <a href="https://classics.stanford.edu/dan-el-padilla-peralta-why-why-classics">https://classics.stanford.edu/dan-el-padilla-peralta-why-why-classics</a>. (Acesso em: 27 de abril, 2021).

POSER, Rachel. He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive? *The New York Times*, February 2 (2021). Disponível em: <a href="https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html">https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html</a> (Acesso em: 27 de abril, 2021).

RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (eds.). Feminist Theory and the Classics. New York; London: Routledge, 1993.

SUZUKI, Mihoko. Rewriting the "Odyssey" in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's "Odyssey" and Margaret Atwood's "Penelopiad". *College Literature*, v. 34, 2007, p. 263-278.

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

ZAJKO, Vanda. 'What difference as made?': Feminist Models of Reception. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: John Wiley & Sons, 2011, p. 169-217.

# PENELOPE AND HER *KLÉOS* IN THE NEW *ODYSSEY* BY MARGARET ATWOOD

Lorena Lopes da Costa<sup>1</sup>

#### **Abstract**

This paper aims to analyse ancient epic poetry used by (and in) contemporary literature for its own historical-fictional tradition of the womanhood. Such analysis intends to uncover one case of reception and the way it works, as reception is a procedure that covers a vast field. Here, it takes place within feminist literature focusing in Penelope — a character that could be seen as an allegory of reception theory as suggested by Vanda Zajko (2011: 195) — in the retelling of the *Odyssey*, *The Penelopiad* by Margaret Atwood (2005). Atwood uses a well-known story to examine the evaluation that Penelope herself makes of her own behaviour in relation to her fame. Desirous of a good reputation, the woman who waits patiently for her husband seems to be still afraid of her voice and her *kléos*.

# Keywords

*Odyssey*; Penelope; reception of classics; feminist reception.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Assistant Professor – Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil. E-mail: <a href="mailto:lorenalopes85@gmail.com">lorenalopes85@gmail.com</a>.

#### Resumo

Este trabalho analisa a poesia épica antiga utilizada pela (e na) literatura contemporânea para a constituição de um tradição histórico-ficcional da feminilidade. Tal análise pretende desvendar um caso de recepção e a forma como ele funciona, uma vez que a recepção é um procedimento que cobre vastas possibilidades. Aqui, ela se dá dentro da literatura feminista com foco em Penélope - uma personagem que poderia ser vista enquanto uma alegoria da teoria da recepção como sugerido por Vanda Zajko (2011: 195) -, na releitura da *Odisseia*, *The Penelopiad* de Margaret Atwood (2005). Atwood usa uma conhecida história para examinar a avaliação que Penélope faz do próprio comportamento em relação à fama. Desejosa de uma boa reputação, a mulher que espera pacientemente por seu marido parece ainda ter medo de sua voz e de seu *kléos*.

#### Palavras-chave

Odisseia; Penélope; recepção de clássicos; recepção feminista.

#### Introduction

For the last years, many signals show that classical culture is in the crosshairs of the call-out culture. Ancient sources were indeed mobilized in contemporary world to justify from slavery to fascism, from colonization to the idea of whiteness supremacy, and to delete them has being believed, for some, as the best solution for erasing their potential of legitimating persistent kinds of violence. Recently, the department of classics of Howard University, the only historically Black university of the United States of America with a department of classics, was dissolved. Even inside departments of classics, classics is threatened. Professor of Ancient Rome in Princeton, Dan-el Padilla Peralta has been openly talking about the damages caused by classics throughout the last two millennia (2019; 2020). For similar reasons, Homer has been cancelled several times in social medias.

In that regard, as a response for the removing of the very department in Howard, one of its professors, Cornel West, alluded to how inspired by ancient thought of freedom were Frederick Douglas and Martin Luther King Jr on their own fight for liberty (2021). In the same line, the work of Rosa Andújar (2020) about the theatre of Luis Alfaro must be mentioned. The chicano writer updated Sophocles' Electra and Oedipus as well as Euripides' Medea putting at the center of Los Angeles' and New York's stages an immigrant and invisible population to give life to ancient drama illuminating the modern.

Therefore, if the destruction of classics is a possibility and has always been, the reception of classics can be effective to show how classical culture is still needed, not to keep alive a heritage which crossed generations, but, foremost, because as says Friedrich Nietzsche in the second *Untimely Meditations*:

For since we are the outcome of earlier generations, we are also the outcome of their aberrations, passions and errors, and indeed of their crimes; it is not possible wholly to free oneself from this chain. If we condemn these aberrations and regard ourselves as free of them, this does not alter the fact that we originate in them. The best we can do is to confront our inherited and hereditary nature with our knowledge (...). (Nietzsche, 2012: 76)

Without denying the fact that ancient sources have been truly used several times to authorize heinous practices, to confront them could be better prevention for the repetition of these practices. In short, I am assuming here together with my references that the use already made of Greek thought – even if the result of its use has been a consolidation of an unfair tradition –, *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

cannot be changed, although our attitude regarding this tradition might be a new one.

In this very sense, observing how classics had, with few exceptions, been clearly anti-feminist, it is reasonable to say that the field has been changing in the last decades. Feminists in the field are truly developing the study of women in Antiquity and, face to the apparent silence of ancient sources about female perspectives, innovative collections have been published on the subject. Since the 80s, works such as Women in the Ancient World by John Peradotto and John Patrick Sullivan; Reflections of Women in Antiquity by Helene Foley, and *Images of Women in Antiquity* by Averil Cameron and Amélie Kuhrt demonstrate that feminism makes the area change (Rabinowitz and Richlin, 1993). These cited works, among many others, are able to attest that the silence of ancient women is far away to be total. That is what a second wave of feminist works on Ancient World and on Ancient Greece demonstrate even more. From new titles such as Women in Ancient Greece by Sue Blundell or Pandora. Women in Classical Greece by Ellen Reeder to a Women in Ancient Greece: a sourcebook by Bonnie MacLachlan the challenge of rescuing female voices made way to new inquiries.

Together with these works, there is a feminist perspective or, even better, a feminist strain in Odyssean works – beginning with Samuel Butler's *Authoress of the Odyssey*, according to Mihoko Suzuki, 2007: 263 – that updates the comprehension of ancient women in epic poetry through retellings or receptions.

For these reasons, this paper aims to investigate, on the one hand, the potential of classics to participate in traditions that would not be imagined as the ambiance for receiving classics, which reinforces the relevance posed by the Antiquity into the present. Besides, in a more striking aspect, it aims to map ancient materials used by (and in) contemporary literature for its own historical-fictional tradition of the womanhood, characterized in ancient epic poetry not only from a hierarchical perspective, but also from its silence. Such a mapping intends to uncover the kind of reception it depicts and the way it works, as reception is a procedure that covers a vast field. Here, it takes place within feminist literature focusing in Penelope— a character that could be seen as an allegory of reception theory as suggested by Vanda Zajko (2011:

195)—in the retelling of the *Odyssey, The Penelopiad* by Margaret Atwood (2005).<sup>2</sup>

# Penelope in the *Odyssey*

In epic poetry, heroism is if not an exclusively masculine dimension, at least a usually masculine dimension. Men could access a superior state, gods could be stronger than ever, but women would not be entitled to change their ordinary nature. As Moses Finley (1978: 25) concludes, in the age of heroes (the word and the idea of) hero has no other gender than male. Women are depicted usually sitting at their looms, spinning or weaving, such as Penelope, Andromache, Arete and even Helen (*Il.* 3.125-128 and 6.323-324). So as to, in the *Odyssey*, weaving is the essential activity for women capable of defining them as such, according to Effimia Karakantza (1997). Working with the loom and with their distaff in hand inside is what women would be supposed to do.

On the other hand, it could be remarked that, still, the a Penelopeia is also suggested by Agamemnon in the *Odyssey*, when he declares that the queen's *kléos* – the Greek word for gloria, meaning both the fame as well as the song that spreads the hero's fame – will become an immortal song which will glorify her forever. He says to Penelope's husband:

Lucky you, cunning Odysseus: you got yourself a wife of virtue—great Penelope. How principled she was, that she remembered her husband all those years! Her fame will live forever, and the deathless gods will make a poem to delight all those on earth about intelligent Penelope. (*Od.* 24.194-201)<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Margaret Atwood's retelling of the *Odyssey* uses the first person to narrate Penelope's story through her own eyes. *The Penelopiad* was published as a novel in 2005 for Canongate's series 'The Myths' (modern rewrites of mythology), challenging the masculine hegemony of some myths along with other retellings crafted by female authors. Two years late, the novel was adapted by Atwood for the stage and published by Faber and Faber in 2007 (Braund, 2012). <sup>3</sup> The translation of the *Odyssey* adopted in this paper is by Emily Wilson (2017).

Penelope's behaviour is not entirely typical of Homeric women, as remarks Judith Fletcher (2012: 77) in accordance with the commentary by De Jong (2001: 35). In fact, her inertia contrasts to other women's attitude. If Penelope is silent, female speeches occasionally threat men throughout the *Odyssey*. Calypso (*Od.* 1.56-58), Circe (*Od.* 10.220-228), the Sirens (*Od.* 12.39-46) have powerful voices capable of changing male destinies as well as human female voices do. Helen in the *Iliad* is clearly shown to adopt traditionally male roles and speech-patterns (Blondell, 2010; Roisman, 2006; Worman, 2001; Elmer 2005). Clytemnestra choses to face her husband as well. This remark could be useful to depict Penelope as an intentional and odyssean example to be followed.

This wife of virtue, whose fame will live forever, enters the epic scene strongly representing the image of the chaste wife. In the scene, her first appearance in the poem, she will be reminded of her duty to be silent, rebuked by her son, after asking the bard of the palace to stop singing the return of the Greeks, suggesting that he had mentioned the death of her husband (*Od.* 1.337-344). Telemachus says to his mother:

Go in and do your work. Stick to the loom and distaff. Tell your slaves to do their chores as well. It is for men to talk, especially me. I am the master. (*Od.* 1.356-359)

Sent to her room, she recovers the typical behaviour of a powerless and obedient female. Helpless and submissive to her fate, Penelope must be in the restricted area of her house or in the more restricted area where she engages her activities and domestic duties.

 τόξον, translated by bow. In both cases, is clear that the woman is seen as an outsider in the scene.<sup>4</sup>

# Penelope in the Odyssey by Margaret Atwood

The main characteristics of Penelope's expected conduct in life, to be silent and obedient, will be the reasons for Margaret Atwood to retell her story in *The Penelopiad*, a relecture of the *Odyssey* published in 2005. Now, Penelope is dead. That condition, which is precisely what makes her able to know and report her own odyssey, has been given since the first line.

*Now that I'm dead I know everything.* This is what I wished would happen, but like so many of my wishes it failed to come true. I know only a few factoids that I didn't know before. Death is much too high a price to pay for the satisfaction of curiosity, needless to say. (Atwood, 2005: 8)

In *The Penelopiad*, the atmosphere of silence in the past is alluded several times. Penelope's acts and reactions sign how unvoiced she used to be. Always having something in her hands to help herself to pretend that she did not hear any inappropriate remark and, in consequence, that she did not need to have an answer (Atwood, 2005: 12); often weeping and hiding her crying face with veils, Penelope by Atwood introduces herself as who has never told her own stories or made her own decisions, without frustrating someone else's intentions even when she wanted and acted in the opposite way. That is exactly what happens when she covers her face in the moment she leaves home to go to Ithaca, with the new husband. She hides the fact that she was laughing on the supplicant father who once tried to toss his child into the sea. Answering the hero's request of choosing to stay with her father or go with her husband, she would have pulled down her veil, people guess, because of her so very modesty to announce in words her desire of leaving (Atwood, 2005: 25-26). She acts in silence, as required, being told what she needs to do. Briefly, this Penelope is more a woman who does not show disagreement.

In this hybrid genre made of chapters in first person narrative as others delivered by a chorus of the maids (for the first time, they have a voice!), the subject of retelling a story, revealing what has not yet been told, is the main focus. Penelope tells her own story whereas the twelve maids give a picture

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Judith Fletcher (2012: 79) shows a third one in the *lliad* using this very formula, now related to Hector's objection to Andromacha (*ll.* 6.490-3).

of their lives (and death) by her side. Margaret Atwood, in other words, has chosen to retell the story of Penelope alongside the story of the twelve hanged maids, exploring two types of silence from the official plot sang by the poet. As Emily Hauser says, Atwood explores Penelope's consciousness of her belatedness in her *Odyssey*, whilst at the same time creates an instability of the text itself through the subtle unravelling of her maids' voice, which throws doubt upon the reliability of Penelope's voice as a narrator – actually, she could be preserved as the model wife in the *Odyssey* because the maids were assassinated and remained unvoiced until now. 'The Penelopiad thus both reaffirms and undercuts the Homeric *Odyssey*, in a move that presents the importance (and difficulty) of engaging with classical texts and, at the same time, refutes traditional models of monodirectional influence' (Hauser, 2018: 110-1).

The maids knew what Penelope did during the absence of the complicated man who was her husband, to use the funny and precise translation for πολύμητις by Emily Wilson (2017). They were aware of the eventual Penelope's lovers and her misconduct. As a matter of fact, this question points out two aspects to be analysed in the *Odyssey*: the first one would be the adultery and the second and most important the fame it generates. Both of them are already present as problems in the *Odyssey*, where Penelope presents a defence of Helen's infidelity:

I felt a constant dread that some bad man would fool me with his lies. There are so many dishonest, clever men. That foreigner would never have got Helen into bed, if she had known the Greeks would march to war and bring her home again. It was a goddess who made her do it, putting in her heart the passion that first caused my grief as well. (*Od.* 23.219-226)

Like numerous Homeric characters, Penelope in the *Odyssey* excuses Helen, by assuming that the gods put in her heart the passion, even if she, such as other victims of the Trojan War, highlights the grief her cousin caused. In Penelope's words, Helen would have not done what she did if she knew a war would happen. That she ran away with Paris Alexander, with whom she fell in love, was not her crime, or at least was not her worst crime, since love and the desires of the body are in the nature of a human being and can come out by the divine intrusion. Helen failed, from Penelope's perspective, to imagine that a consequence of her act of love could be the tragic and long *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

conflict. In short, the lacedaemon would act differently if she had known the price to be paid to have her back home again.

For Karakantza, 'the proof that Penelope is not monolithically chaste, as the traditional view wishes her to be, is her curious defence of Helen's infidelity' (1997: 177). Indeed, Irene de Jong (2001) points out how Penelope, in the above quoted passage from the *Odyssey*—where she is face to face with her husband—fears that the gods could have been doing the same that they did to Helen twenty years before: putting the passion for a stranger in her heart. Helen here is thus used as a parallel for Penelope herself. This parallel is reenforced by the Odyssean scene where Helen herself guesses the bad fame she would acquire (*Il.* 6.354-358)—the fame also as a result for woman's conduct.

According to Hauser again (2018: 119), in *The Penelopiad* by Atwood, Penelope's image of chastity can be related to the *Odyssey* itself. Each refutation of her infidelity is prefaced by a literary reference: 'the songs say...'; 'the more outrageous versions', 'such a monstrous tale'; 'some songs aren't worth the breath expended on them'; 'various commentators have cited'. In other words, expressing her marital fidelity to Odysseus, this Atwood's Penelope is claiming her textual fidelity to the ancient poem.

# Penelope's reputation: news, gossips, songs

Thinking what generates and spreads the fame is certainly one of the subjects of *The Penelopiad* by Atwood. Dead, in Hades, sometimes she wants to show that she thinks otherwise, saying 'who cares about public opinion now?' (Atwood 2005: 9), but it is difficult to be convicted of her update. She is still worried with her image and aware of the various stories which travelled the world for the past two or three thousand years despite her efforts for cultivating a good fame.

Some of the stories alleged that she made private and fake promises to some of the suitors and used her encouragement to get important gifts. Some alleged also that she slept with one of the suitors, the politest, with more agreeable conversation, and, then, others that she slept with all of the suitors, one after another. 'Who could believe such a monstrous tale? Some songs aren't worth the breath expended on them' (Atwood 2005: 57). Her will to be seen as the virtuous wife—no lovers, stay inside, be quiet—did not prevent

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

the gossip about her conduct. In other words, her settlement of being an exemplary woman, of good conduct, is neither enough to make her fame splendorous as Helen's fame or to clip the wings of the other stories. All in all, she is still compromised to save her *kléos* and to find out how it could be made.

Penelope reveals the fear she had of scandalous gossip traveling the world, making her fame, her kléos and the pleasure of songs in her praise. 'Everyone does; we all like to hear songs in our praise, even if we don't believe them' (Atwood, 2005: 44). At the same time, she knows of what is made a good plot:

If you were a magician, messing around in the dark arts and risking your soul, would you want to conjure up a plain but smart wife who'd been good at weaving and had never transgressed, instead of a woman who'd driven hundreds of men mad with lust and had caused a great city to go up in flames? Neither would I. (Atwood 2005: 16-17)

## And she understands that songs have power:

And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all-suffering as I had been? That was the line they took, the singers, the yarn-spinners. Don't follow my example, I want to scream in your ears - yes, yours! But when I try to scream, I sound like an owl. (Atwood 2005: 8)

In epic poetry, the hero, even though worried with his fame, rarely speaks of his fame or 'my glory', ἐμὸν κλέος, in the first person (Segal, 1983: 25). He knows what he needs to do to accomplish it and that what matters. The *kléos* is a measure of one's own value, as analysed by R. Dodds in *The Greeks and the* Irrational (1951), in a shame-culture like the world of Homer. This is why warrior's *kléos* is the most important to him and a hero should never hesitate choosing his fame instead of his life. 5 Precisely based on this system, in which esteem depends on how one is viewed and talked by his peers, the hero's kléos lives in the mouth of the bard, not of the hero himself (Segal, 1983: 25) and the Odyssean Penelope trusts this logic:

If we are cruel, everyone will curse us during our life, and mock us when we die. The names of those who act with nobleness are brought by travellers across the world, and many people speak about their goodness. (Od. 19.331-335)

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> For more on this topic, see: Vernant (1989) and Assunção (1994-1995).

Used by the poet to designate songs in praise of gods and men as well as the imperishable fame or the objectification of the hero's personal survival, the word *kléos* shows a close relation between the fame of the hero and the song which promotes his gloria (Nagy, 1974: 248). In a simpler way, the essential meaning of the word *kléos* in the Homeric poems is 'oral report' about an event, and thus 'gossip' or just 'news', as affirms Douglas Olson in *Blood and Iron* (1995). In that regard, the Odyssean Penelope is the woman who maintains the memory of her husband, fighting against the desired oblivion of him by the suitors before his return, and also who has to show a good behaviour, because she believes that, despite the difficulties, her fame could be controlled.

In the new *Odyssey*, the plot alludes mentions 'news' (news of Odysseus), 'gossips' (gossips of betrayals), 'songs' (songs about the Trojan War) revealing a plural semantics inspired by the Homeric *kléos*. Combined with her doubts about the nature of songs about herself, Penelope observes with the same interest how rumours disseminate almost all species of news, confirming the Homeric perspective, in which *kléos* could designate both the poetic glory and the song that celebrates and generates the fame. Even the new Odysseus is not immune to rumours – that is what observes Shannon Collins: 'The island of the Lotus flower is reinterpreted as a mutiny by his drunken crew; the victory over the Cyclops as a financial disagreement with a one-eyed tavern keeper' (2006: 61).

Atwod's Penelope finds *kléos* in all versions. 'Any rumour was better than none, however, so I listened avidly to all. But after several more years the rumours stopped coming altogether: Odysseus seemed to have vanished from the face of the earth' (Atwood, 2005: 40). And she is specially interested in her own *kléos*.

Asked about the rapes of the maids in the final trial of the hero (all of them present in souls), she answers that she was asleep during their assassination: 'I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards' (Atwood, 2005: 70). She says nothing again, equally she has said nothing after their assassination:

What could I do? Lamentation wouldn't bring my lovely girls back to life. I bit my tongue. It's a wonder I had any tongue left, so frequently had I bitten it over the years. (Atwood, 2005: 64)

Mihoko Suzuki is right when affirms that Atwood 'eloquently critique the ideology of the dominant order that normalized their slaughter by condemning them as unchaste and disloyal' (2007: 272) and, more than that, makes the critique goes deeper when literally puts Odysseus on trial in a twenty-first-century court of justice (2007: 275), judging the *Odyssey* as well. Penelope though, who is present, sees everything and is sorry for the maids' fate, is again not capable of defending them in order to protect her own reputation, still not capable of freedom in order to protect her reputation.<sup>6</sup> Even in Hades, she is a victim of the power of *kléos*, fearing a bad fame for the eternal life and being silent one more time.

This retelling of the *Odyssey* makes Penelope witness of the power of *kléos* not just in our world but also in the world of the dead. She identified her silence here and there, the consequences of it, and yet she is still afraid of facing male voices or the official story.

#### **Brief conclusion**

Face to nowadays common allegation that classics is a conservative field and the challenge of updating the research of classics with a new agenda, I aimed to show in the present paper that the reception of them could be a new strategy to dispute the area. My proposal then was to present reception of classics as one way to cope with this demand, firstly, believing that some retelling of classic tradition is able not just to rescue the muted voices from ancient sources but to reinvent and illuminate them. Secondly, I aimed to show that what concerns the ideal women behaviour in ancient sources could not be abandoned at all in the modern source, given Penelope's behaviour depicted in this new *Odyssey*. This explains what Margaret Atwood says about myths in an essay of 2005: 'Strong myths never die. Sometimes they die down, but they don't die out. They double back in the dark, they re-embody themselves, they change costumes, they change key. They speak in new languages, they take on other meanings' (Atwood apud Hauser, 2018: 115). Atwood reveals a new Penelope in the ancient one and, because of that, she calls her play 'an echo of an echo of an echo of an echo of an echo' (2007: v),

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Shannon Collins goes further: 'To protect her own reputation, she cannot openly mourn for the young women, for whose deaths she is indirectly responsible' (2006: 65).

pointing out both that we are far away from a Homeric Penelope and that, ironically, she is still alive among (or even in) us.

#### References

ANDÚJAR, Rosa. *The Greek Trilogy of Luis Alfaro:* Electricidad, Oedipus El Rey, Mojada. London: Bloomsbury Academic, 2020.

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

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. Edinburgh; New York; Melbourne: Canongate, 2005.

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad:* The Play. London: Faber and Faber, 2007.

BRAUND, Susanna. 'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar. *Classical Receptions Journal*, V. 4, 2012, p. 190-208.

COLLINS, Shannon Carpenter. Setting the stories straight: A reading of Margaret Atwood's The Penelopiad. *Carson-Newman Studies*, 11, 2006, p. 57-66.

DE JONG, Irene. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Qui veut prendre la parole*? Paris : Éditions du Seuil / Collection Le genre humain, 2003.

FLETCHER, Judith. J. Women's space and wingless words in the *Odyssey*. *Phoenix*, 62, 2008, p. 77-91.

HALL, Edith. *The Return of Ulysses*. London and New York: I. B. Tauris, 2008.

HARDWICK, Lorna. Reception Studies. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUSER, Emily. 'There is another story': writing after the *Odyssey* in Margaret Atwood's The Penelopiad. *Classical Receptions Journal*, v. 10, 2018, p. 109-126.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

KARAKANTZA, Effimia. Odysseia or Penelopeia? *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, v. 12, 1997, p. 161-179.

LORAUX, Nicole. Notes sur un impossible sujet de l'histoire. *Les cahiers du Grif*, 37/38, 1988, p. 113-124.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard. *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text:* Latin poetry and the hermeneutics of reception. New York: Cambridge University Press, 1993.

NAGY, Gregory. Comparative Studies in Greek and Indie Meter. *Harvard Studies in Comparative Literature*, 33, 1974, p. 229-261.

OLSON, Douglas. *Blood and iron:* stories and storytelling in Homer's *Odyssey*. Leiden; New York: E. J. Brill, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Untimely Meditations*. Edited by Daniel Breazeale. Translated by R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SEGAL, Charles. *Kleos* and its Ironies in the *Odyssey*. *L'Antiquité Classique*, 52, 1983, p. 22-47.

PERALTA, Danel Padilla. *Crises of Democracy at Columbia: Weaponizing the Classics* (2019) Available at: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=vjBs49285wM&t=1401s">https://www.youtube.com/watch?v=vjBs49285wM&t=1401s</a> (Accessed 29 April 2021).

PERALTA, Danel Padilla. *Darkness Visible: The hounted house of classics* (2020). Available at: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sqbJl71H1t0&t=2921s">https://www.youtube.com/watch?v=sqbJl71H1t0&t=2921s</a> (Accessed 26 April 2021).

PERALTA, Danel Padilla. Why "Why Classics"?, (2021) Available at: <a href="https://classics.stanford.edu/dan-el-padilla-peralta-why-why-classics">https://classics.stanford.edu/dan-el-padilla-peralta-why-why-classics</a>. (Accessed 27 April 2021).

POSER, Rachel. He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive? *The New York Times*, February 2 (2021). Available at: <a href="https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html">https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html</a> (Accessed 27 April 2021).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-89. DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (eds.). Feminist Theory and the Classics. New York; London: Routledge, 1993.

SUZUKI, Mihoko. Rewriting the "Odyssey" in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's "Odyssey" and Margaret Atwood's "Penelopiad". *College Literature*, v. 34, 2007, p. 263-278.

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

ZAJKO, Vanda. 'What difference as made?': Feminist Models of Reception. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: John Wiley & Sons, 2011, p. 169-217.

# A "INSCRIÇÃO DOS *DAIVÃ"* DE XERXES (XPH/OP): INTRODUÇÃO CRÍTICA, TRADUÇÃO DO PERSA ANTIGO PARA O PORTUGUÊS E COMENTÁRIOS

Matheus Treuk Medeiros de Araujo<sup>1</sup>

#### Resumo

O presente artigo propõe uma tradução da chamada "Inscrição dos *Daivā*" de Xerxes (486-465 a.C.), em sua versão em persa antigo (XPh/OP), diretamente para o português. XPh se destaca dentre as inscrições régias do Período Persa Aquemênida (c. 559-330 a.C.) por mencionar a suposta supressão de um culto religioso num dos países do império, tendo sido interpretada, no passado, como referência a um acontecimento histórico concreto, e tendo sido usada, de diferentes maneiras, como atestação da "tolerância" ou "intolerância" religiosa dos reis Aquemênidas. Assim, a presente tradução almeja disponibilizar a um público mais amplo (lusófono), tanto leigo como especializado, o conteúdo dessa importante inscrição, trazendo, ademais, uma introdução crítica e referências à literatura científica que analisou este documento.

#### **Palavras-Chave**

Persa Antigo; Xerxes; Aquemênidas.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 91-117.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Pós-doutorando – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Bolsista FAPESP – Processo 2022/07801-8. E-mail: matheus.araujo@usp.br.

#### **Abstract**

The present article aims at providing a translation of the so-called Xerxes' (486-465 BCE) "Daivā Inscription", in its Old Persian version (XPh/OP), directly to the Portuguese language. XPh stands out among the royal inscriptions of the Achaemenid Persian Period (c. 559-330 BCE) for mentioning an alleged suppression of a religious cult in one of the empire's lands, a fact that has been interpreted before as a reference to a concrete historical event, and which was used, in different ways, to attest to the religious "tolerance" or "intolerance" of the Achaemenid kings. Thus, the present translation aims at turning available the content of this important inscription to a larger audience (a Portuguese speaking one), specialized as well as non-specialized, and it is accompanied by a critical introduction with references to the scholarly literature that has analyzed this document so far.

# **Keywords**

Old Persian; Xerxes; Achaemenids.

## Introdução

A chamada "Inscrição dos Daivā" de Xerxes (486-465 a.C.),² indicada pela sigla XPh/OP,³ é uma das mais intrigantes e debatidas inscrições reais Aquemênidas (Schmitt, 2000: 88; Rossi, 2021b: 79). Esculpida em várias placas de pedra encontradas em Persépolis, na área das guarnições, com dimensão aproximada de 50 cm x 50 cm x 10 cm, ela foi preservada em dois exemplares persas, um exemplar elamita e, finalmente, outro exemplar em acádio babilônico, que eram as línguas usualmente utilizadas para as proclamações oficiais (Schmidt, 1953: pl. 21, A e B; Kuhrt, 2007: 204; Schmitt, 2009: 20; 164; Huayna Ávila, 2020: 121).⁴ Uma terceira cópia da inscrição, em persa antigo, foi encontrada em Pasárgada ("XMa"), em escavações conduzidas por David Stronach, entre 1961-63, o que atestaria a importância daquele sítio durante o reinado de Xerxes (Stronach, 1978: 152 e pl. 122b; 123; 161b; Huayna Ávila, 2020: 122).⁵

Curiosamente, as placas em questão, provavelmente destinadas a um papel fundacional, foram encontradas fora do seu contexto original de uso, ou seja, devem ter perdido seu valor simbólico e teriam sido reutilizadas, ainda durante o Período Aquemênida, para propósitos distintos de sua função inicial (Schmidt, 1939: 11-15; Abdi, 2006/07: 51-52; Kuhrt, 2007: 305; Huayna Ávila, 2020: 122). Não há uma explicação definitiva para tal fato e, como afirma Mousavi, "a razão para o seu tratamento [i.e., das inscrições]

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Prefiro evitar a designação de Xerxes como "Xerxes I", uma vez que a existência de um Xerxes II, por vezes aceita pelos historiadores, provém de uma leitura das fontes gregas que não encontra corroboração em fontes externas (Binder, 2021: 457-459; Brosius, 2021: 158-159). Para as diversas imagens de Xerxes na tradição clássica, sugiro a leitura de Bridges (2015).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Na designação das inscrições persas, costuma-se empregar, primeiramente, a inicial do nome do rei evocado (e.g., X, de Xerxes) e, a seguir, a inicial do sítio onde foi encontrado (e.g., P, de Persépolis), grafadas maiúsculas. As letras minúsculas subsequentes indicam a ordem em uma mesma série, ou seja, ajudam a identificar inscrições individuais quando há mais de uma inscrição de um rei em um mesmo sítio, em sequência alfabética (cf. Kent, 1950: 4-5; Schmitt, 2009: 8-32). Por fim, essa convenção foi adequada pelo Projeto DARIOSH para considerar os diferentes idiomas e unidades epigráficas, e.g. XPh/OP = Xerxes, Persépolis, "h", *Old Persian* (cf. Basello *et al.*, 2012: vii-ix).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As inscrições foram descobertas por Schmidt, em 1935, na expedição que liderou em nome do *Oriental Institute of Chicago* (Schmidt, 1939: 11-15). Um fragmento da versão elamita foi descoberto mais tarde, em 1957, por Ali Sami (Cameron, 1959: 471; Abdi, 2006/07: 46), e considerado na tradução de Cameron (1959). As primeiras descobertas incluíam três inscrições conhecidas vulgarmente como "Inscrições do Harém" de Xerxes (XPf), que narram a sucessão real (Mousavi, 2020: 73).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Schmitt nomeia cada exemplar do texto persa por uma letra sobrescrita: XPh<sup>a</sup>, XPh<sup>b</sup>, XPh<sup>c</sup>. Esta última cópia seria a de Pasárgada (2000: 88).

dessa maneira permanece um tema intrigante para estudo futuro" (2020, 78).6

Os artefatos permitem uma visualização bastante clara do texto persa, com poucos trechos ilegíveis (Schmitt, 2009: 164). Nesse sentido, as principais dificuldades de leitura são de natureza filológica, e envolvem o significado de termos veteropersas que aparecem poucas vezes ou exclusivamente nesta inscrição, como aquele que lhe dá o apelido: *daivā*, termo geralmente entendido como denotando deidades iranianas antigas que, nesse período, já assumiriam conotações negativas ("demônios") (Herrenschmidt; Kellens, 2011 [1993]).

A inscrição, normalmente atribuída pelos especialistas aos primeiros anos do reinado de Xerxes,<sup>7</sup> trata de uma turbulência ocorrida num dos países do império, no qual tais deidades, os *daivā*, seriam cultuadas. Podemos subdividir o conteúdo da inscrição da seguinte maneira: (§1°) prólogo cosmogônico; (§2°) introdução de Xerxes e sua titulatura real; (§3°) lista de países de Xerxes; (§4°) referência a um país turbulento; (§5°) menção ao culto dos *daivā* e à reação de Xerxes; (§6°) endereçamento a um leitor futuro, com instruções religiosas; (§7°) petição a Ahura Mazda, com fórmulas apotropaicas (Lévy, 1939: 105-106; Briant, 1996: 567).<sup>8</sup>

Desde a sua descoberta, XPh inspirou diversas teorias e interpretações, conforme levantamento detalhado de Claudio S. Huayna Ávila (2020), que podem ser sumarizadas da seguinte forma:

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> A não ser que especificado de outra forma, as traduções dos autores modernos também são nossas.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A datação do texto não é certa. Ernst Herzfeld propôs, inicialmente, que ele teria sido composto nos primeiros anos do reinado de Xerxes a partir dos seguintes argumentos: (i) o prólogo se parece muito com a inscrição da tumba de Dario (DNa); (ii) o título usado para Xerxes é meramente "rei", enquanto outras inscrições empregam a expressão "grande rei"; e (iii) a evolução das referências aos jônios indicaria um período anterior à Batalha de Salamina (1937: 64-65: "entre 486 e 480 a.C."; 1938: 35), ou, segundo sua interpretação ulterior, pouco após Salamina (1947: 395-397: "muito perto de 479 a.C."; de maneira similar, cf. Lévy, 1939: 121). Kent concordou, em linhas gerais, com esses argumentos (1937: 305). Apesar da tendência a aceitar tal atribuição de data (Lévy, 1939: 107; 121; Ghirshman, 1976: 3-6; Abdi, 2006/07: 48), argumentou-se que a titulatura real seria intercambiável, sem implicar um desenvolvimento particular que possibilitasse uma datação exata; e, ademais, que os esforços de datação dependeriam demasiadamente da apresentação dos jônios em XPh, o que pressupõe uma improvável relevância das Guerras Médicas para a corte persa (Huayna Ávila, 2020: 122-129; Ahn, 1992: 260).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A numeração dos parágrafos desta inscrição pelos editores já foi diferente. Cf. Schmitt (2000: 88-95).

- (a) Hipótese de uma Revolta no Irã / "Reforma" Zoroastrista (Huayna Ávila, 2020: 150-166): autores renomados, como Herzfeld, propuseram desde cedo que o embate de Xerxes com os veneradores dos daivā constituiria um episódio da história do zoroastrismo, em que o culto a esses antigos deuses do panteão pan-iraniano teria sido proscrito, em favor dos ensinamentos de Zoroastro (1937: 73-77). XPh, portanto, possivelmente trataria de uma rebelião dos magi da Média contra o zoroastrismo hipótese, que, entretanto, foi criticada pela ausência de corroboração externa e pela vagueza do próprio texto da inscrição (Kent, 1937: 205; Lévy, 1939: 108-109). Mary Boyce também entendeu o contexto da inscrição como precipuamente relacionado à vedação ao culto dos daeva avésticos entre os iranianos (1982: 173-177). Por fim, a hipótese aventada recentemente por Kamyar Abdi, postulando uma "reforma" zoroastrista empreendida por Xerxes contra a oblação de matéria morta no fogo, se insere numa linha de raciocínio, a meu ver, similar (2006/07: 69-73).9 Teorias parecidas, relacionando essa inscrição a reformas religiosas no centro do império, podem ser encontradas em Struve (1948), 10 Ghirshman (1976) 11 e Bianchi  $(1977).^{12}$
- (b) **Hipótese da Destruição dos Templos Babilônicos** (Huayna Ávila, 2020: 138-145): uma hipótese antiga propunha que os templos destruídos por Xerxes e os "demônios" que ele proibira de cultuar corresponderiam aos templos e deuses da Babilônia, em particular devido à suposta menção de Heródoto à abdução da estátua de Marduk, de Esagila, por Xerxes (Hdt.

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 91-117.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ver, contudo, a crítica de Mousavi (2020: 76).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Esse historiador soviético pensava que Xerxes buscara centralizar o poder por meio do culto de Ahura Mazda, contra o culto de deuses tribais (1948: 12), uma reforma importantíssima e relacionada à contenção de tendências democráticas, em favor de seu regime aristocrático e escravista. Por outro lado, Struve recusava que Xerxes e Dario fossem zoroastristas, enfatizando sua recusa do profeta Zoroastro, e a ausência dos nomes dos reis no Avesta (p. 19-26).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Esse especialista vê uma reforma religiosa na Média (Ghirshman, 1976: 11-12).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Bianchi vê uma revolução religiosa em curso, de natureza zoroastrista (1977: 5; cf. também Ahn, 1992: 111-122). De todas as hipóteses interpretativas quanto a XPh, as correntes acima me parecem em parte acertadas, na medida em que temos corroboração do Avesta para mudanças na postura dos iranianos em relação a essas antigas deidades, os *daivā*. Sendo certo que uma mudança sistemática no culto dos demais países do império não é demonstrável, parece mais provável que Xerxes estivesse preocupado com particularidades litúrgicas do culto "zoroastrista" ou "masdaísta" entre países iranianos – daí talvez enfatizar sua origem "ariana" nesta inscrição. Mas a identificação direta dos Aquemênidas a uma vertente normativa de zoroastrismo, conhecida por textos posteriores, deve ser encarada com muita cautela (cf. Kellens, 2021; Jong, 2021).

1.183) (Hartmann, 1937: 159-160). A tradição clássica, ademais, continha outras referências à destruição de templos por Xerxes, particularmente em Arriano (Arr. 3.16.4; 7.17.2-3) e Estrabão (Str. 16.1.5) (Lévy, 1939: 114).14 De fato, sabe-se que duas revoltas eclodiram na Babilônia durante o reinado de Xerxes, em 484 a.C., e a forte repressão a essas revoltas é aferível pela descontinuidade de muitos arquivos familiares babilônicos (Jursa, 2010: 4-5; Hackl; Pirngruber, 2015: 108; Pirngruber, 2017: 20). No entanto, a tradição clássica sobre a destruição dos templos babilônicos é hoje vista com reservas, e a versão de Heródoto sobre a abdução de uma estátua foi reinterpretada criticamente por Kuhrt e Sherwin-White, demonstraram que o historiógrafo se referia a outra estátua cultual de menor importância, e não a Marduk (1987: 71-72). Além disso, não temos evidência da substituição dos cultos locais pelo de Ahura Mazda (Bianchi, 1977: 12; Ahn, 1992: 115; Hutter, 2021: 1295), e seria de se esperar que a versão babilônica especificasse algo a esse respeito se a revolta em discussão tivesse ocorrido naquele país (Lévy, 1939: 111; 117).

- (c) Hipótese da Destruição da Acrópole de Atenas (Huayna Ávila, 2020: 145-150): Lévy sugeriu, em 1939, que a inscrição faria menção à destruição dos templos da Acrópole, durante as Guerras Médicas, em 480 a.C. Usando, principalmente, o relato de Heródoto (Hdt. 8.54-55), que descreve a destruição dos templos e a ordem dada por Xerxes para que os exilados gregos performassem sacrifícios "conforme seus ritos", Lévy faz uma comparação com a expressão rtācā brazmaniya (120-122). Mas essa teoria que, se aceita, representaria uma excepcional versão oficial persa das Guerras Médicas –, é a menos convincente de todas, e pressuporia uma reivindicação do domínio persa sobre a Grécia Continental (afinal, Xerxes diz que o país rebelde figura em sua lista de países). Além disso, a menção aos sacrifícios em Hdt. provavelmente deve ser lida como correspondendo aos ritos locais atenienses, e não à liturgia zoroastrista (Huayna Ávila, 2020: 147-150).
- (d) **Hipótese da Atemporalidade** (Huayna Ávila, 2020: 166-169): no final do século passado, Sancisi-Weerdenburg desenvolveu uma hipótese que, aliás, se tornou o *mainstream* acadêmico atual (Kuhrt; Sherwin-White, 1987: 69; Waters, 2014: 118-119; Bridges, 2015: 94-95; Henkelman, 2008: 9-10; 2021a: 1225) de que XPh não trataria de um acontecimento histórico específico, mas, sim, de uma repressão "exemplar" e a-histórica,

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Sugeriu-se, similarmente, que tal destruição poderia ter se dado no contexto de repressão a uma revolta egípcia, conhecida pelas fontes clássicas, mas essa hipótese pode ser seguramente descartada (Ahn, 1992: 113).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ctésias de Cnido menciona a abdução de estátuas pelos persas (F1b § 9,4;9; cf. Lenfant, 2004: 37-38).

exibindo a figura estereotipada do rei, de forma análoga à maioria das inscrições Aquemênidas, salvo por Behistun (1980: 29-31). Pierre Briant retomou essa teoria, concluindo que XPh não é um texto narrativo, mas uma representação transcendental e ideológica das virtudes do rei (1996: 570). Além de constituir uma solução talvez muito simples e que careça de maiores qualificações (Huayna Ávila, 2020: 168-169), entendo que a referência específica a um país dentre uma lista extensa de nomes particulares (a única do reinado de Xerxes) torna em parte questionável o argumento da a-historicidade.

Além dessas correntes específicas de interpretação, sem solução duradoura, é comum encontrar menções a XPh em discussões mais amplas sobre a "política religiosa" Aquemênida. No geral, e especialmente em razão da política de repatriação da golah, reportada pela Bíblia Hebraica (cf. Esd. e Ne.), a hegemonia persa tem sido vista como uma era de "tolerância" religiosa, mesmo que de orientação precipuamente pragmática (Brosius, 2021: 1). Por outro lado, alguns autores enfatizam episódios particulares, como a admoestação de Dario contra os citas e elamitas "infiéis" (DB §72; 75) ou de Xerxes contra os "demônios" (XPh §5°), como supostas demonstrações da intolerância religiosa dos reis, ainda que casuísticas (Ghirshman, 1976: 9; Asheri, 2006: 50-73). Conforme bem explicado por Hutter, contudo, o emprego do binômio "tolerância/intolerância" não faz sentido no caso Aquemênida, já que não temos aqui qualquer evidência de um ímpeto proselitista, e, ademais, dado que os casos atestados de agressão contra cultos e templos nunca derivam da recusa de uma crença *per se* (2021: 1286). São numerosas as provas de que os reis não tinham problemas com os cultos locais, indo desde o Cilindro de Ciro (Curtis; Razmjou, 2005: 59) até a estela babilônica que, ao recontar Behistun, substitui Ahura Mazda por Bēl/Marduk (Seidl, 1999: 109-110).

Quanto à natureza do documento, seu gênero textual é incerto, e depende sobremaneira do resultado de um debate que, como vimos, ainda não encontrou termo satisfatório (Silverman, 2018: 264-265). De toda maneira, sabemos que, à exceção de DB, a audiência das inscrições Aquemênidas era reduzida, não configurando estas, portanto, uma vertente de "propaganda". Na maior parte dos casos, imagina-se que elas tenham se destinado aos sucessores dos reis (Jacobs, 2021a: 756-758; ver, contudo, Rollinger, 2015).

Quanto ao texto em si, a edição e tradução do acadiano por Herzfeld continua a ser referência para essa versão de XPh (Herzfeld, 1938: 27-35;

Abdi, 2006/07: 52).¹⁵ O texto elamita foi traduzido para o inglês por Cameron (1959), e para o francês, por Vallat (1977: 207-214). O texto persa foi vertido ao inglês por Kent (1937: 294-297; 1950: 150-152), ao inglês (2000: 88-95) e ao alemão por Schmitt (2009: 164-169) e ao francês por Lecoq (1997: 256-258), que, aliás, o compara com o elamita e o acadiano.¹⁶ Versões em inglês podem ser encontradas também em Kuhrt (2007: 304-305) e Brosius (2021: 151-152). Na tradução abaixo, seguimos a edição crítica de Schmitt (2009), bem como (no geral) suas convenções de normalização, dando preferência, sempre que for o caso, a convenções de transcrição de nomes próprios bem sedimentadas em português. Trechos ilegíveis ou corrigidos são destacados entre colchetes ("[...]"), palavras omitidas no original são grafadas entre parênteses ("(...)") e empregamos o sinal r, para representar o "r silábico" (alguns autores grafam "ar,").¹⁷ Os comentários não pretendem realizar uma análise semântica ou morfossintática exaustiva do texto, mas trazer ao leitor as principais discussões envolvendo XPh.

# XPh - Tradução da Versão do Persa Antigo

§1°. baga vazrka A.uramazdā, haya imām būmīm adā, haya avam asmānam adā, haya martiyam adā, haya šiyātim adā martiyahyā, haya Xšayar¸šām xšāyaθiyam akunauš, aivam parūnām xšāyaθiyam, aivam parūnām framātāram.

§1°. Um grande deus (é) Ahura Mazda, que criou esta terra, que criou aquele céu, que criou o homem, que criou a felicidade para o homem, que fez Xerxes rei, um rei entre muitos, um comandante entre muitos.

§2°. adam Xšayar¸šā, xšāyaθiya vazr¸ka, xšāyaθiya xšāyaθiyānām, xšāyaθiya dahyūnām paruzanānām, xšāyaθiya ahyāyā būmiyā vazr¸kāyā dūrai api, Dārayavahauš xšāyaθiyahyā puça, Haxāmanišiya, Pārsa, Pārsahyā puça, Ariya, Ariyaciça.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> O interessado pode também consultar o *Open Richly Annotated Cuneiform Corpus Project, ARIo: Achaemenid Royal Inscriptions online* especialmente dedicado às inscrições Aquemênidas, com as versões acadiana, persa e elamita. Disponível em: <a href="http://oracc.museum.upenn.edu/ario/corpus/">http://oracc.museum.upenn.edu/ario/corpus/</a>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Herzfeld trabalhou com todas as versões (1937: 57-77).

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Para uma visão do cuneiforme persa, sua fonologia e as convenções de transcrição e transliteração, sugiro que o leitor se reporte a Skjærvø (2009, 52-59). O presente autor preparou diversas traduções das demais inscrições, cujas introduções críticas discutirão detalhadamente tais aspectos.

- §2°. Eu (sou) Xerxes, o grande rei, rei dos reis, rei dos países de muitos tipos de homens, rei nesta terra grande (e) também ampla, filho do rei Dario, um Aquemênida, um persa, filho de um persa, ariano, de estirpe ariana.
- §3°. θāti Xšayar¸šā xšāyaθiya: vašnā A.uramazdahā, imā dahyāva, tayaišām adam xšāyaθiya āham apataram hacā Pārsā; adamšām patiyaxšayai; manā bājim abara[ha]; tayašām hacāma aθanhya, ava akunava; dātam, taya manā, avadiš adāraya: Māda, Ūja, Hara.uvatiš, Armina, Zranka, Parθava, Haraiva, Bāxtriš, Sugda, Uvārazmiš, Bābiruš, Aθurā, Θataguš, Sparda, Mudrāya, Yaunā taya[i] drayahyā dārayanti utā tayai paradraya dārayanti, Maciyā, Arbāya, Gandāra, Hinduš, Katpatuka, Dahā, Sakā haumavargā, Sakā tigraxaudā, Skudra, Ākaufaciyā, Putāyā, Kṛkā, Kūšiyā.
- §3°. Diz Xerxes, o rei: pela vontade de Ahura Mazda, estes (são) os países dos quais eu fui rei, para além da Pérsia; eu os governei; eles me trouxeram tributo; o que lhes foi dito por mim, aquilo fizeram; a lei que (era) minha, ela os manteve (unidos): Média, Elam, Aracósia, Armênia, Drangiana, Pártia, Ária, Báctria, Sogdiana, Corásmia, Babilônia, Assíria, Satagídia, Lídia, Egito, os jônios que ficam no mar e os que ficam no ultramar, os Mácrios, Arábia, Gandara, Índia, Capadócia, os daas, os citas que bebem *haoma*, os citas de chapéu pontudo, a Trácia, os akaufacianos, os líbios, os cários, os etíopes.
- §4°. θāti Xšayar¸šā xšāyaθiya: yaθā taya adam xšāyaθiya abavam, asti antar aitā dahyāva, tayai upari nipištā, ayauda; pasāvamai A.uramazdā upastām abara, vašnā A.uramazdahā av[ām] dahyāvam adam ajanam utašim gāθavā nīšādayam.
- §4°. Diz Xerxes, o rei: quando eu me tornei rei, há entre esses países, os que (estão) inscritos acima, (um que) estava em turbulência; depois, Ahura Mazda me trouxe ajuda; pela vontade de Ahura Mazda, eu derrotei aquele país e eu o coloquei no lugar.
- §5°. utā antar aitā dahayāva āha, yadātaya paruvam daivā ayadiya; pasāva vašnā A.uramazdahā adam avam daivadānam viyakanam utā patiyazbayam: "daivā mā ya[di]yaiša"; yadāya[d]ā paruvam daivā ayadiya, avadā adam A.uramazdām ayadai rtācā brazmaniya; utā aniyašc[i] āha, taya duškrtam akariya, ava adam naibam akunavam; aita taya adam akunavam visam vašnā A.uramazdahā akunavam; A.uramazdāmai upastām abara, yātā krtam akunavam.
- §5°. E entre esses países havia (um), onde antes os demônios eram venerados; depois, pela vontade de Ahura Mazda, eu destruí aquele reduto de demônios e ordenei: "Que os demônios não sejam venerados!". Onde quer que antes os demônios tivessem sido venerados, lá eu venerei Ahura Mazda, na hora certa, com o cerimonial correto; e outra coisa houve

também, que havia sido mal feita, aquilo eu tornei bom; isso é o que eu fiz; tudo pela vontade de Ahura Mazda eu fiz; Ahura Mazda me trouxe ajuda até que eu concluísse o feito.

§6°. tuvam kā, haya aparam, yadi maniyāhai: "šiyāta ahani jīva utā mṛta ṛtāvā ahani", avanā dātā parīdi, taya A.uramazdā niyaštāya; A.uramazdām yadaiša ṛtācā brazmaniya; martiya, haya avanā dātā pariyaiti, taya A.uramazdā nīštāya, utā A.uramazdām yadatai, ṛtācā brazmaniya, hau utā jīva šiyāta bavati, utā mṛta ṛtāvā bavati.

§6°. Tu, quem quer que (fores) no futuro, se assim pensares: "que eu seja feliz em vida e que eu seja bem-aventurado na morte", observa aquela lei, a que foi estabelecida por Ahura Mazda, (e) venera Ahura Mazda, na hora certa, com o cerimonial correto; o homem que observa aquela lei, a que foi estabelecida por Ahura Mazda, e venera Ahura Mazda, na hora certa, com o cerimonial correto, ele se torna feliz em vida e bem-aventurado na morte.

§7°. θāti Xšayar¸šā xšāyaθiya: mām A.uramazdā pātu hacā gastā, [u]tamai viθam utā imām dahyāvam; aita adam A.uramazdām jadiyāmi; aitamai A.uramazdām dadātu.

§7º. Diz Xerxes, o rei: Ahura Mazda me proteja do mal, bem como a minha casa e esse país; isso eu peço a Ahura Mazda; Ahura Mazda me conceda isso.

#### Comentários

§1°. baga vazṛka: "grande deus" é o epíteto mais comum de Ahura Mazda nas inscrições régias (e.g., DNa, XPa etc.), e figura no início deste prólogo cosmogônico recorrente, que elenca a criação (i) da terra, (ii) do céu, (iii) do homem (essa tríade às vezes é resumida pela expressão fraša-, "maravilha", cf. Schmitt, 2014: 177; Macedo, 2020: 43); e (iv) da felicidade para o homem (Henkelman, 2021a: 1224; na versão acadiana: "que deu prosperidade aos homens", cf. Lecoq, 1997: 256). Para a etimologia, conferir Schmitt (2014: 149; 278); Macedo (2020: 42). A.uramazdā: uma deidade pan-iraniana e o deus central do zoroastrismo avéstico. O "Senhor Sábio" / "Senhor (da) Sabedoria" (Ahura Mazda), como costuma ser traduzido seu nome (Lincoln, 2007: xiii; Fernandes, 2015: 105; Macedo, 2020: 42-43), não é o único deus cultuado pelos Aquemênidas. DB §62-63 menciona "os outros deuses que existem" (como Mithra e Anahita, nomeados mais tarde; cf. A²Sa) e Ahura Mazda é também qualificado como "o maior dos deuses" em outras inscrições (cf. DPd; Schmitt, 2014: 149). Embora seja central nas

inscrições reais, a atestação do seu culto nos tabletes de Persépolis é módica (Henkelman, 2021a: 1224a). haya imām būmīm... haya avam asmānam: haya é um pronome relativo (nom., sing., masc.)18 que retoma Ahura Mazda, o deus criador. Dois pronomes demonstrativos exofóricos (ou "situacionais", aqui em relação à pessoa diante da inscrição) são empregados: ima- é a dêixis próxima (imām: sing., ac., fem.), e ava-, a dêixis de distância (avam: sing., ac., masc.), contrapostas pela relação espacial com o leitor ("esta terra"/"aquele céu"; cf. Filippone, 2005: 391). A palavra asman-, "céu" (substantivo masc. de tema "n"; asmānam: ac., sing., masc.; Schmitt, 2014: 139) e a palavra būmī-, "terra", aparecem principalmente em contexto cosmogônico, mas būmī- (būmīm: ac., sing., fem.; Schmitt, 2014: 154-155) também é usada na titulatura real (veremos adiante), em descrições de construções ou até em contextos de instabilidade social. Essa fórmula possui paralelos no Avesta e suas especificidades gramaticais costumam ser invocadas para apontar uma natureza litúrgica primordial (Skjærvø, 1999: 36-38). adā: Esse aoristo radical do verbo dā-, "criar" (o verbo é apenas vinculado à criação de Ahura Mazda; cf. Schmitt, 2014: 160-161; Skjærvø, 2009: 89), é incomum, uma vez que o persa antigo empregaria, normalmente, o imp. (cf. Macedo, 2020: 43), e pode indicar, como já dito, uma emulação do avéstico nas inscrições reais (Skjærvø, 1999: 38). *šiyātim*: *šiyāti-* é um substantivo (aqui, no ac., sing. fem.) denotando uma situação de paz e suma felicidade (Kuhrt, 2007: 304; Schmitt, 2014: 248). Xšayaršām: o nome real (Thronname) de Xerxes, aqui no ac., deriva das palavras xšaya- e ršan-, "aquele que governa sobre heróis" (Schmitt, 2014: 285-286). A oração é construída com um duplo ac., haya Xšayarṣām xšāyaθiyam akunauš, "o que fez Xerxes (ac.) rei (ac.)." (Benvenuto; Pompeo, 2019: 82). aivam parunām xšāyaθiyam, aivam parunām framātāram: paru-, "muito", está aqui na forma do gen., pl., masc. (Schmitt, 2014: 228), podendo ser traduzido também, simplesmente, como "de muitos (reis/comandantes)" (Brosius, 2021: 152). Os substantivos *xšāyaθiya*- (rei) e framātār- ("comandante militar, chefe"; cf. Schmitt, 2014: 176), qualificados pelo adjetivo aiva- ("um" ou "único", cf. Schmitt, 2014: 128) estão aqui no ac.

**§2°.** *xšāyaθiya vazrka*: "grande rei" é um título comum na tradição mesopotâmica (acadiano: *šarru rabû*) (Wiesehöfer, 2001 [1996]: 29). *xšāyaθiya xšāyaθiyānām*: "rei dos reis" é um possível empréstimo da titulatura de Urartu (Wiesehöfer, 2001 [1996]: 29; Kuhrt, 2007: 151-152).

<sup>18</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Para simplificar, quando fizermos análise morfossintática, empregaremos alguns termos abreviados. E.g., sing. = singular, pl. = plural, du. = dual, ac. = acusativo, nom. = nominativo, loc. = locativo, inst. = instrumental, gen. = genitivo, dat. = dativo, fem. = feminino, masc. = masculino, neutr. = neutro, pes. = pessoa, ind. = indicativo, imp. = imperfeito, imv. = imperativo, opt. = optativo.

*xšāyaθiya ahyāyā būmiyā vazrkāyā*: como notam os autores, o título "rei nessa grande terra" (*xšāyaθiya*: nom., sing., masc.; *būmiyā*: loc., sing., fem.) é uma inovação Aquemênida relativamente à tradição próximo-oriental, e vincula o monarca diretamente à criação de Ahura Mazda (Filippone, 2005: 392-393). dūrai api: o adjetivo dūra- significa "amplo, distante" (Schmitt, 2014: 172) e o advérbio api, significa "também" (Schmitt, 2014: 133). *xšāyaθiya dahyūnām paruzanānām*: esse título, rei "dos países de muitos tipos de homens" (*xšāyaθiya*: nom., sing., masc.; *dahyūnām*: gen., pl., fem.; paruzanānām: gen., pl., fem.) faz uso do conceito de dahyu-, "país", que tem sentido territorial (concreto) nas inscrições reais, geralmente fazendo referência às subdivisões do império (Schmitt, 2014: 162), adjetivado por paruzana-, "com muitas tribos" (Schmitt, 2014: 229). Brosius: "países contendo muitos homens" (2021: 152); Lecog: "de povos de numerosas origens" (1997: 257); Schmitt: "de países contendo muitas raças" (2000: 92); Kuhrt: "países contendo muitos povos" (2007: 244). De forma peculiar, diversas noções são mobilizadas a fim de exibir a natureza "imperial" (multiétnica) do domínio Aquemênida, de que os monarcas eram conscientes (Tavernier, 2021: 41; cf. Araujo, 2018). Haxāmanišiya, Pārsa, Pārsahyā puça, Ariya, Ariyaciça: essa sequência parece desenvolver-se da espécie ao gênero, partindo da dinastia ("um Aquemênida") até um grupo mais amplo de falantes de línguas irânicas ("ariano, de estirpe ariana"), mas o significado do termo ariya é debatido (Strootman; Verluys, 2017: 24-25).

§3°. θāti Xšayršā xšāyaθiya: essa fórmula de ditado régio envolve uma topicalização com o verbo sendo "erguido" ao início da oração - seu lugar esperado seria o final da sentença (Hale, 1988: 28; Skjærvø, 2009: 96-97). vašnā A.uramazdahā: aqui se emprega vašna- (vontade), no inst., junto do nome de Ahura Mazda, no gen. (Schmitt, 2014: 277; para outra possibilidade de tradução de vašna-, cf. Skjærvø, 2009: 78). imā dahyāva, tayaišām adam xšāyaθiya āham: Esta é a única lista de países de Xerxes, muito similar à lista de DNa (§3°) (Lecoq, 1997: 105; Jacobs, 2011 [2006]). Desde cedo, os autores repararam na diferença entre as expressões empregadas por Dario ("esses são os países que eu tomei", indicando tomada do poder, em DNa §3°) e Xerxes ("esses são os países dos quais fui rei", indicando mera herança) (Herzfeld, 1937: 63; Kuhrt, 2007: 305; Bridges, 2015: 90). O verbo āham está grafado incorretamente como āhām <a-ha-a-ma> (Schmitt, 2009: 165). manā bājim abara[ha]: essa forma do verbo bar-, "trazer", é uma correção da grafia <a-ba-ra-na>, e seria uma forma da 3ª pes., pl., imp. (Schmitt, 2009: 165). Como a forma mais comum dessa conjugação é simplesmente abaran, diversas teorias foram criadas para explicá-la: ela seria resultado da terminação do aoristo sigmático (Kent, 1950: 73), uma formação por analogia a partir de akunavaša<sup>n</sup> (Allegri; Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 91-117.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14817

Panaino, 1995: 9-11) etc. O termo bāji-, "tributo", é inespecífico nas inscrições reais e associado à ideia de subordinação política (Kleber, 2021: 134). Yaunā taya[i] drayahyā dārayanti utā tayai paradraya dārayanti:19 Rollinger defende que os Yaunā das listas persas podem geralmente ser traduzidos como "gregos". As qualificações específicas (gregos além do mar, gregos do mar etc.) são alvo de grande debate, e às vezes, são interpretadas como parte de um "mapa mental" ao invés de circunscrições geográficas precisas (Rollinger, 2010: 204-206; 2021: 823-824). Já foram propostas, contudo, algumas identificações. Por exemplo, alguns autores pensaram que os Yaunā takabarā, que aparecem em outras inscrições, seriam "macedônios" (Zahrnt, 2021: 642), e que os gregos de ultramar, paradraya, poderiam ser gregos da Ucrânia ou da Crimeia (Tuplin, 2010: 296-297). Dahā: etnônimo de identificação incerta (Schmitt, 2014: 161-162). Argumenta-se que deve ser sinônimo dos citas "além do mar", e, portanto, corresponder a um povo das estepes, a leste do Mar Cáspio (Jacobs; Gufler, 2021: 684-689). Sakā haumavargā: esses são geralmente identificados aos citas "amírgios" de Heródoto (Hdt. 7.64), os mais próximos da Sogdiana. A primeira parte da palavra haumavargā, em persa antigo, deve se referir à planta sagrada e inebriante haoma (Schmitt, 2012 [2003]). Sakā tigraxaudā: esses citas de "chapéu pontudo" provavelmente ficavam entre o rio Amu Dária e o rio Sir Dária (Jacobs; Gufler, 2021: 689). Skudra: sua identificação à Trácia é provável, mas não confirmada (Schmitt, 2014: 244; Henkelman; Stolper, 2009). Ākaufaciyā: povo e país desconhecidos ("terra das montanhas"; kaufa- é uma típica palavra iraniana ocidental, cf. Schmitt, 2014: 128). Os daas e akaufacianos aparecem somente na lista de Xerxes (Lecoq, 1997: 257).

§4°. yaθā taya: taya é uma conjunção que introduz a oração subordinada e, aqui, aparece de forma redundante (Schmitt, 2014: 254) junto da conjunção yaθā, "quando", que introduz cláusulas temporais (Schmitt, 2014: 292). xšāyaθiya abavam: como Xerxes diz que tudo se passou quando "tornou-se rei", subentende-se que os fatos devem ter ocorrido no início de seu reinado (ver, contudo, debate sobre a datação na introdução). asti antar aitā dahyāva: o uso de asti (3ª pes., sing., pres., ind., forma ativa, de ah-, "ser/estar", cf. Schmitt, 2014: 126) como verbum existentiae indica que é um país, no singular, que está sendo especificado na lista. A versão acadiana, contudo, fala de países revoltados, no pl. (Lecoq, 1997: 257). Skjærvø entende que asti é um presente usado no lugar do imperfeito, i.e., com sentido narrativo passado (2009: 128), mas Schmitt defende que seja um presente expressando mera existência (2000: 94). tayai upari nipištā: O

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Dos países enumerados na lista, diversos dos quais são bem identificados, focaremos, neste comentário, nos mais enigmáticos. Para os demais, cf. Jacobs, 2011 [2006].

pronome relativo tayai (haya-/taya-; Schmitt, 2014: 192-193) está no nom., pl., masc., e não, como seria esperado, no fem. (dado que dahyu-, "país", é um substantivo feminino, o pronome deveria ser tayā; cf. Schmitt, 2014: 193). Isso ocorre em outras inscrições Aquemênidas, como DPe (cf. Schmitt, 2009: 117; 166). *ayauda*: esse verbo, *yad-*, significa "estar em tumulto" (3ª pes., sing./pl., imp.; Schmitt, 2014: 292). utašim gāθavā nīšādayam: o verbo had- com prefixo ni-, "fixar", junto do locativo de  $g\bar{a}\theta u$ -, "lugar", tem como objetos países ou a terra inteira; "colocar (algo) em seu lugar (apropriado)" (Schmitt, 2014: 181; 184-185). O pronome enclítico -šim está no ac., sing., mas, na versão elamita, o pronome respectivo está no pl. Cameron: "(...) eu abati aquele país e eu os (!) restaurei ao seu lugar" (1959: 474-475); Vallat: "(...) este país, eu o derrotei e eu (re)coloquei seus (habitantes) em seu lugar" (1977: 212).

§5°. utā antar aitā dahayāva āha: a maioria dos autores presume continuidade entre essa passagem e a anterior, em razão do emprego da fórmula "entre esses países", que retomaria a narrativa e trataria do mesmo país "em comoção" acima (Huayna Ávila, 2020: 132-137), mas tal posição não é unânime (e.g., Lecoq, 1997: 258). O imperfeito da 3ª pes. do pl. e sing. do verbo āha (āhat e āhan, respectivamente) seria grafado de forma idêntica em persa antigo, então o verbo poderia, aqui, designar mais de um país, ao contrário do que ocorre no parágrafo anterior (assim entende Abdi, 2006/07: 53-55). yadātaya: Schmitt, explica que a conj. taya deveria estar separada de yadā por um divisor de palavras, já que não é uma enclítica (2009: 167). daivā: esta palavra (daiva-, no nom., pl., masc.; Schmitt, 2014: 163) é considerada o correspondente veteropersa do avéstico daēuua-: "deus (malvado)" (Kellens; Pirart, 1990: 253), resultante do Indo-Iraniano \*daiuá- (sânscrito védico: déva-, "celestial, numinoso, divino") (Schmitt, 2014: 163; Huayna Ávila, 2020: 160). Nos Gāthās, hinos sagrados da seção mais remota do "Avesta Antigo" (OAv.), esse termo denota simplesmente um grupo de deidades (sem individualização) que, embora integrem o universo religioso dos seguidores do zoroastrismo, já sofrem repreensão. No Avesta Jovem (YAv.), essas divindades são geralmente tratadas como pequenas criaturas malignas, verdadeiros "demônios", e incluem, entre outros, a figura de Indra (Herrenschmidt; Kellens, 2011 [1993]; para exemplos do YAv., cf. Peixoto, 2017: 22; 41; 111-112). Muitas correntes interpretativas foram postuladas para dar conta desse desenvolvimento: seriam os daēuua- antigos deuses iranianos que teriam sido rechaçados por uma reforma monoteísta zoroastriana em algum momento? Uma classe de deuses pan-iranianos associados à casta guerreira e recusados em favor da outra classe divina dos aúras, vinculada à casta sacerdotal? Acaso eles seriam deuses estrangeiros recusados pelos povos irânicos? Deuses paniranianos associados a ritos e cerimoniais tidos por equivocados? (esta Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 91-117.

última é a visão de Kellens; Pirart, 1988: 30-31; para um resumo das diversas correntes elencadas, cf. Ahmadi, 2015: 23-90). Ou, talvez, deuses pan-iranianos originalmente ligados a ritos iniciáticos e cultos de mistério, com pretensões escatológicas, gradualmente combatidas pela doutrina zoroastrista (Ahmadi, 2015: 316-333)? Seja como for, parece que os daivā da inscrição são vistos de forma inerentemente negativa por Xerxes, o que se coaduna com o que conhecemos pela literatura avéstica. Esse fato, sem surpresa, levou os especialistas a ressaltar o "zoroastrismo" dos reis Aquemênidas (Cameron, 1959: 470; Bianchi, 1977: 5) - visão que deve ser temperada por considerações sobre o caráter tardio do corpus escrito avéstico e pela ausência de "citações diretas" entre o Avesta e os textos Aquemênidas (Henkelman, 2008: 10; Kellens, 2021: 1211-1219). A crítica à hipótese de uma repressão dentro dos países nucleares iranianos e à identificação dos *daivā* a deidades específicas, por sua vez, fundamenta-se na ausência de evidência para o culto de Ahura Mazda em Fars, e na carência de atestações para a destruição de templos no Elam e outros países (Huayna Ávila, 2020: 153-154). Por fim, embora alguns autores entendam que o termo daiva- faça referência a "deus(es) estrangeiro(s)" (Lecoq, 1997: 258; Skjærvø, 2014: 180-181), o que seria realmente esperado caso o texto se referisse à supressão de uma rebelião em Atenas ou na Babilônia (ver introdução), não temos como comprovar essa leitura. ayadiya: o verbo yad-, "venerar, adorar", aqui na 3ª pes., pl., imperf., pass., aparece sempre vinculado a Ahura Mazda e, excepcionalmente, aos daivā (Schmitt, 2014: 288). daivadānam: esta palavra, formada por daiva- (cf. acima) e dāna-, "prédio, estrutura, reduto", i.e., o lugar de adoração dos demônios, aparece aqui no ac., sing., masc. (Gnoli, 2011 [1993], Schmitt, 2014: 163). viyakanam: esse verbo, vi-kan-, algo como "cavar embora", "demolir", "destruir" (Schmitt, 2014: 199; 278), é o mesmo usado em DB (§14) para falar da destruição de templos por Gaumata, o mago (Ghirshman, 1976: 11). utā patiyazbayam: verbo zbā-, na 1ª pes., sing., imp.; "proclamar uma proibição" (Shaked, 2005: 168-169; Schmitt, 2014: 294) "daivā mā ya[di]yaiša": exortações e ordens negativas em persa antigo poderiam ser expressas pelo uso de mā com o injuntivo ou, como neste caso, com o optativo (Skjærvø, 2009: 99) (yadiyaiša é forma da 3ª pes., pres., opt., forma passiva, do verbo yad-) (Schmitt, 2014: 288). A versão elamita acrescenta que o rei "colocou kiten" sobre os locais de culto dos demônios. Essa expressão elamita é traduzida por Cameron (1959: 474) e Vallat (1977: 212) como impor "um banimento". Henkelman, por outro lado, entende ser uma alusão a um conceito ideológico elamita relativo à "justa ordem", "proteção" (Henkelman, 2008: 367-371). É, de fato, um conceito relacionado à conferência da realeza pelo deus elamita Humban (Álvarez-Mon, 2021: 392). avadā adam A.uramazdām ayadaiy: na versão elamita, é

especificado o ritual celebrado em favor de Ahura Mazda, o *šip*, conhecido através dos tabletes de Persépolis (Henkelman, 2021a: 1225). Essa cerimônia sacrificial, relacionada (expressamente) apenas a Ahura Mazda e ao deus Zizkurra (Henkelman, 2021a: 1234), envolvia centenas de participantes, em sítios de grande importância, e era celebrada por altos representantes régios (Razmjou, 2004: 104-105; Henkelman, 2008: 549-550; 2021b: 1260-1261). yadāya[d]ā: uma forma corrigida a partir do original <va-da-a-va-a> e entendida como advérbio iterado expressando indeterminação: "onde quer que" (Schmitt, 2014: 288-289). rtācā brazmaniya: a palavra rtācā é geralmente entendida como a junção de rtā (conceito correspondente ao védico asha, "Ordem Cósmica", "Verdade" etc.; Schlerath; Skjærvø, 2011 [1987]; Fernandes, 2015: 104) e a preposição hacā, no inst., i.e. "de acordo com a ordem cósmica" (Skjærvø, 2014: 181), mas Schmitt a lê como forma do loc. de rtu-"momento certo" (2014: 241). O segundo termo, brazmaniya é interpretado por Schmitt como um adj. significando "com o cerimonial correto" (2014: 154) e por Skjærvø como loc., sing., de brzman-, "altura", significando "na altura" (2014: 181). Não há consenso sobre como traduzir essa fórmula polêmica (Schmitt, 2009: 167). krtam akunavam: o uso do particípio passado junto de uma forma dos verbos kar- ("fazer") e bav- ("tornar") é uma "construção potencial" em persa antigo, indicando a capacidade de realizar uma ação, ou sua completude (Skjærvø, 2009: 145). Os escribas de XPh decerto utilizaram DNa (§5°) como modelo, dado que essa passagem é muito similar em ambas as inscrições. No entanto, as correspondentes versões elamita e acadiana dos textos são tão diferentes, que foi sugerido que o modelo base das inscrições fosse o persa antigo (Filippone, 2015: 35).

**§6°.** *kā*: as três versões XPh/OP escrevem "*kā*" (uma partícula generalizante escrita exclusivamente com "tu"; cf. Schmitt, 2014: 198), com um sinal cuneiforme conspícuo, dotado de apenas uma cunha vertical, que Skjærvø interpreta como sinal para um "å" ("a" breve; cf. 2009: 53), mas Schmitt entende ser um erro do escriba (2009: 168). *yadi maniyāhai*: o verbo *man-*, "pensar", está na 2ª pes., sing., pres., forma média, do subj. (Schmitt, 2014: 209); aqui um subjuntivo eventual. *mrţa rţtāvā ahani*: é evidente a concepção escatológica de uma vida recompensada após a morte, em especial de uma morte *rţtāvan-*, "bem-aventurada", atestada também no zoroastrismo (Schlerath; Skjærvø, 2011 [1987]; Schmitt, 2014: 240). A maioria dos tradutores opta pelo adjetivo "abençoado" (Kent, 1950: 152; Lecoq, 1997: 258; Kuhrt, 2007: 305; Brosius, 2021: 152). *dātā*: o uso da palavra *dāta-*, "lei", aqui no neutr., sing., inst., exibe irrecusável conotação religiosa – trata-se da lei estabelecida por Ahura Mazda e que traz recompensa a seus seguidores no *post mortem* (Pirngruber, 2021: 1088).

**§7°.** *aita adam A.uramazdām jadiyāmi:* aqui temos um duplo acusativo (o endereçado e o objeto estão no ac.) em função de um verbo bitransitivo, *jadiya-*, "pedir" (Benvenuto; Pompeo, 2019: 84-85). Às vezes a palavra *yāna-*, "favor", figura nessa fórmula ("esse favor eu peço a Ahura Mazda", ou "isso eu peço como favor a Ahura Mazda"), mas não é o caso aqui.

# Referências Biliográficas

## Fontes / Edições Críticas

CAMERON, George G. The "Daiva" Inscription of Xerxes: in Elamite. *Die Welt des Orients*, 1959, Band 2, H. 5/6, p. 470-476, 1959. Disponível em: <a href="https://www.jstor.org/stable/25682551">https://www.jstor.org/stable/25682551</a>>. Acesso: 04/07/2022.

CTÉSIAS DE CNIDO. *La Perse, L'Inde.* Texto estabelecido, comentado e traduzido por LENFANT, Dominique. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

HERZFELD, Ernst. Xerxes' Verbot des Daiva-Cultes. In: Herzfeld, Ernst. (ed.). *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, Band VII. Berlin: Dietrich Reimer, 1937.

HERZFELD, Ernst. *Altpersische Inschriften: Erster Ergänzungsband zu den Archaeologischen Mitteilungen aus Iran.* Berlin: Dietrich Reimer / Andrews & Steiner, 1938.

KELLENS, Jean; PIRART, Eric. Les Textes Vieil-Avestiques. Volume I: Introduction, Texte et Traduction. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1988.

KELLENS, Jean; PIRART, Eric. Les Textes Vieil-Avestiques. Volume II: Répertoire Grammaticaux et Lexique. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1990.

KELLENS, Jean; PIRART, Eric. Les Textes Vieil-Avestiques. Volume III: Commentaire. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1991.

KENT, Roland Grubb. The Daiva-Inscription of Xerxes. Language, vol. 13, n. 4, p. 292-305, 1937. Disponível em: <a href="https://www.jstor.org/stable/409334">https://www.jstor.org/stable/409334</a>>. Acesso em: 06/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.2307/409334">https://doi.org/10.2307/409334</a>.

KENT, Roland Grubb. *Old Persian: Grammar, Texts, Lexicon.* New Haven, Connecticut: American Oriental Society, 1950.

KUHRT, Amélie. *The Persian Empire: A Corpus of Sources from the Achaemenid Empire.* Londres e Nova Iorque : Routledge, 2007.

LECOQ, Pierre. Les inscriptions de la Perse achéménide. Paris: Gallimard, 1997.

SCHMITT, Rüdiger. The Old Persian Inscriptions of Naqsh-i Rustam and Persepolis. Corpus Inscriptionum Iranicarum. Part I: Inscriptions of Ancient Iran. Vol. I: The Old Persian Inscriptions Texts II. London: Corpus Inscriptionum Iranicarum, 2000.

SCHMITT, Rüdiger. Die altpersischen Inschriften der Achaimeniden. Editio minor mit deutscher Übersetzung. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009.

VALLAT, François. *Corpus des Inscriptions Royales en Elamite Achéménide*. Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat, 1977. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Disponível em: <a href="https://archive.org/details/CorpusInscriptionsRoyalesElamiteAcheme">https://archive.org/details/CorpusInscriptionsRoyalesElamiteAcheme</a> nid>. Acesso em: 04/07/2022.

## Bibliografia Secundária

ABDI, Kamyar. The 'Daivā' Inscription Revisited. *Nāme-ye Irān-e Bāstān* 6/1&2, p. 45-74, 2006/2007.

AHMADI, Amir. *The Daeva Cult in the Gathas: An Ideological Archaeology of Zoroastrianism*. London and New York: Routledge, 2015.

AHN, Gregor. Religiöse Herrscherlegitimation im Achämenidischen Iran: Die Voraussetzungen und die Struktur ihrer Argumentation. Acta Iranica, 31. Leuven: Centre International d'Études Indo-iraniennes, 1992.

ALLEGRI, Maurizio; PANAINO, Antonio. With a Contribution by GERSHEVITCH, Ilya. On the Š-Ending in Old Persian akunauš and similar forms. In memory of Vittore Pisani. FRAGNER, Bert G.; FRAGNER, Christa; HAAG-HIGUCHI, Roxane; GNOLI, Gherardo; MAGGI, Mauro; ORSATTI, Paola (eds.). Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies held in Bamberg, 30th September to 4th October 1991 by the Societas Iranologica Europaea. Rome: 1995.

ÁLVAREZ-MON, Javier. Elamite Traditions. In: JACOBS, Bruno. ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire.* 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em:

<a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch28">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch28</a>
<a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch28">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch28</a>.

Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch28.

ARAUJO, Matheus Treuk Medeiros de. *O Império Aquemênida em Heródoto: Identidade e Política nas Histórias*. São Paulo: Tese de Doutorado, História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <a href="https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-104322/pt-br.php">https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032019-104322/pt-br.php</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-13032019-104322">https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-13032019-104322</a>

ASHERI, David. *O Estado Persa: ideologias e instituições no Império Aquemênida*. Tradução de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHOLOMAE, Christian. *Altiranisches Wörterbuch*. Estrasburgo: Karl J. Trübner 1904.

BASELLO, Gian Pietro; FILIPPONE, Ela; GIOVINAZZO, Grazia; ROSSI, Adriano Valerio. (eds.) *DARIOSH Studies I: The Achaemenid Royal Inscriptions in an Intertextual Perspective*. Ismeo: Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente. Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012.

BENVENUTO, Maria Carmela; POMPEO, Flavia. Some Remarks on the Accusative in Old Persian. *Vicino Oriente*, XXIII, p. 81-93, 2019.

BIANCHI, Ugo. L'inscription "des daivas" et le zoroastrisme des Achéménides. *Revue de l'histoire des religions*, tome 192, n. 1, p. 3-30. 1977. Disponível em: <a href="https://www.persee.fr/doc/rhr\_0035-1423\_1977\_num\_192\_1\_6537">https://www.persee.fr/doc/rhr\_0035-1423\_1977\_num\_192\_1\_6537</a>>. Acesso em: 06/07/2022. Doi: https://doi.org/10.3406/rhr.1977.6537

BINDER, Carsten. From Darius II to Darius III. In: : JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch32">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch32</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch32.

BOYCE, Mary. *A History of Zoroastrianism. Vol. II: Under the Achaemenians.* Leiden / Köln: E. J. Brill, 1982.

BRIANT, Pierre. Histoire de l'Empire Perse: De Cyrus à Alexandre. Paris: Fayard, 1996.

BRIDGES, Emma. *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King.* London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2015.

BROSIUS, Maria. *A History of Ancient Persia: The Achaemenid Empire.* Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021.

CURTIS, John. RAZMJOU, Sharokh. The Palace. In: CURTIS, John. TALLIS, Nigel. (eds.). *Forgotten Empire: The World of Ancient Persia*. London: The British Musem Press, 2005.

FERNANDES, Edrisi. Verdade e Flechas na Retórica e na Estética dos Antigos Persas. *Revista Estética e Semiótica*, Brasília, vol. 5, n. 2, p. 99-116, 2015. Disponível em: <a href="https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12007">https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12007</a>>. Acesso: 04/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v5.n2.2015.07">https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v5.n2.2015.07</a>.

FILIPPONE, Ela. I Dimostrativi in Anticopersiano. In: BERNARDINI, M. TORNESELLO, N. L. (eds.). *Scritti in Onore di Giovanni M. D'Erme*. Nápoles: Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2005.

FILIPPONE, Ela. The so-called Old Persian 'Potential Construction'. In: SZÁNTÓ, Iván (ed.). *From Aṣl to Zā'id: Essays in Honour of Éva M. Jeremiás*. Piliscsaba: The Avicenna Institute of Middle Eastern Studies, 2015.

GHIRSHMAN, R. Les Daivadâna. *Acta Antiqua Academia Scientiarum Hungaricae*, t. XXIV. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.

GNOLI, Gherardo. Daivadana. *Encyclopaedia Iranica*, Vol. VI, Fasc. 6, pp. 602-603, 2011 [1993]. Disponível em: <a href="https://iranicaonline.org/articles/daivadana-lit">https://iranicaonline.org/articles/daivadana-lit</a>>. Acesso em: 05/07/2022.

HACKL, Johannes; PIRGRUBER, Reinhard. Prices and related data from northern Babylonia in the Late Achaemenid and Early Hellenistic periods, c. 480-300 BC. In: SPEK, R. J. van der; LEEUWEN, Bas van; ZANDEN, Jan Luiten van. (eds.). A History of Market Performance: from Ancient Babylonia to the Modern World. New York: Routledge, 2015.

HALE, Mark. Old Persian Word Order. *Indo-Iranian Journal*, 31, p. 27-40, 1988. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/24655119>. Acesso em: 26/06/2022.

HARTMANN, Hans. "Zur neuen Inschrift des Xerxes von Persepolis," *Orientalistische Literaturzeitung*, XL, cols. 145-160, 1937. Disponível em:

<a href="https://www.degruyter.com/document/doi/10.1524/olzg.1937.40.16.7">https://www.degruyter.com/document/doi/10.1524/olzg.1937.40.16.7</a>

Acesso em: 03/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1524/olzg.1937.40.16.73">https://doi.org/10.1524/olzg.1937.40.16.73</a>.

HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn; STOLPER, Matthew W. Ethnic Identity and Ethnic Labelling at Persepolis: The Case of the Skudrians. In: BRIANT, Pierre; CHAUVEAU, Michel (orgs.). *Organisation des Pouvoirs et Contacts Culturels dans les Pays de l'Empire Achéménide. Actes du colloque organisé au Collège de France par la «Chaire d'Histoire et Civilisation du Monde Achéménide et de l'Empire d'Alexandre» et le «Réseau International d'Études et de Recherches Achéménides» (GDR 2539 CNRS), 9-10 novembre, 2007.* Paris: Éditions de Boccard, 2009.

HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn; REDARD, Céline. *Persian Religion in the Achaemenid Period / La Religion Perse à l'Époque Achéménide*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017.

HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn. The Other Gods Who Are: Studies in Elamite-Iranian Acculturation Based on the Persepolis Fortification Texts. Achaemenid History XIV. Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 2008.

HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn. The Heartland Pantheon. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021a. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch85">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch85</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch85.

HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn. Practice of Worship in the Achaemenid Heartland. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021b. Disponível em: < https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch86>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch86.

HERZFELD, Ernst. Xerxes' Verbot des Daiva-Cultes. In: Herzfeld, Ernst. (ed.). *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, Band VII. Berlin: Dietrich Reimer, 1937.

HERZFELD, Ernst. *Zoroaster and His World*. Volume I. Princeton: Princeton University Press, 1947.

HERRENSCHMIDT, Clarisse; KELLENS, Jean. Daiva. *Encyclopaedia Iranica*, vol. vi, fasc. 6, pp. 599-602, 2011 [1993]. Disponível em: <a href="https://iranicaonline.org/articles/daiva-old-iranian-noun">https://iranicaonline.org/articles/daiva-old-iranian-noun</a>. Acesso em: 03/07/2022.

HINZ, Walther. *Altiranisches Sprachgut der Nebenüberlieferungen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. Disponível em: <a href="https://archive.org/details/AltiranischesSprachgutDerNebenberlieferungen">https://archive.org/details/AltiranischesSprachgutDerNebenberlieferungen</a>>. Acesso: 26/06/2022.

HUAYNA ÁVILA, Claudio S. Some Thoughts on Xerxes' "Daiva" Inscription and its Interpretation. *Antiguo Oriente*, vol. 18, 2020, p. 119-186. Disponível em: <a href="https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11722/1/some-thoughts-xerxes-daiva.pdf">https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11722/1/some-thoughts-xerxes-daiva.pdf</a>>. Acesso em: 03/06/2022.

HUTTER, Manfred. Religions in the Empire. In: JACOBS, Bruno. ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch88">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch88</a>. Acesso em: 04/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch88">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch88</a>.

JACOBS, Bruno; GUFLER, Birgit. The Nomads of the Steppes. In: JACOBS, Bruno. ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire.* 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch50">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch50</a>. Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch50.

JACOBS, Bruno. Achaemenid Satrapies. *Encyclopaedia Iranica*, 2011 [2006]. Disponível em: <a href="http://www.iranicaonline.org/articles/achaemenid-satrapies">http://www.iranicaonline.org/articles/achaemenid-satrapies</a> Acesso em: 26/06/2022.

JACOBS, Bruno. Achaemenid Art - Art in the Achaemenid Empire. In: JACOBS, Bruno. ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021a. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781119071860.ch55">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781119071860.ch55</a>. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch55">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch55</a>.

JACOBS, Bruno. Satrapal Administration. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). A Companion to the Achaemenid Persian Empire.

2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021b. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch59">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch59</a>> Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch59.

JONG, Albert de. The Religion of the Achaemenid Rulers. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781119071860.ch83">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781119071860.ch83</a>>. Acesso em: 11/07/2022. Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch83.

JURSA, Michael. Aspects of the Economic History of Babylonia in the First Millennium BC: Economic Geography, Economic Mentalities, Agriculture, the Use of Money and the Problem of Economic Growth. (with contributions by J. Hackl, B. Jankovic, K. Kleber, E. E. Payne, C. Waerzeggers and M. Weszeli). Veröffentlichungen zur Wirtschaftsgeschichte Babyloniens im 1. Jahrtausend v. Chr., Band 4. Münster: Ugarit-Verlag, 2010.

KELLENS, Jean. L'idéologie religieuse des inscriptions achéménides. *Journal Asiatique*, 290.2, 2002, p. 417-464. Disponível em: < https://poj.peeters-leuven.be/content.php?url=article&id=504298&journal\_code=JA>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: https://doi.org/10.2143/JA.290.2.504298.

KELLENS, Jean. Les Achéménides entre textes et liturgie avestiques. IN: HENKELMAN, Wouter Franklin Merijn. REDARD, Céline (eds.). *Persian religion in the Achaemenid Period/ La religion perse à l'époque achéménide.* Wiesbaden: Harrossowitz Verlag, 2017.

KELLENS, Jean. The Achaemenids and the Avesta. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch84">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch84</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch84">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch84</a>.

KENT, Roland Grubb. The Daiva-Inscription of Xerxes. *Language*, vol. 13, n. 4, p. 292-305, 1937. Disponível em: <a href="https://www.jstor.org/stable/409334">https://www.jstor.org/stable/409334</a>>. Acesso em: 06/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.2307/409334">https://doi.org/10.2307/409334</a>.

KLEBER, Kristin. Taxation and Fiscal Administration in Babylonia. In: KLEBER, Kristin. (ed.) *Taxation in the Achaemenid Empire*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2021.

KUHRT, Amélie; SHERWIN-WHITE, Susan. Xerxes' Destruction of Babylonian Temples. In: SANCISI-WEERDENBURG, Heleen; KUHRT, Amélie. (eds.). *Achaemenid History II: The Greek Sources*. Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1987.

LÉVY, Isidore. L'Inscription Triomphale de Xerxès. *Revue Historique*, t. 185, fasc. 1, Mémoires et Études, p. 105-122, 1939. Disponível em: <a href="https://www.jstor.org/stable/40946798">https://www.jstor.org/stable/40946798</a>. Acesso em: 03/07/2022.

LINCOLN, Bruce. *Religion, empire & torture: the case of Achaemenid Persia, with a postscript on Abu Ghraib.* Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

MACEDO, José Marcos. O Espelho de Príncipes de Dario (DNb): Tradução do Persa Antigo com Breves Comentários Linguísticos. *Translatio*. Porto Alegre, n. 19, Outubro de 2020. Disponível em: <a href="https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/105576">https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/105576</a>>. Acesso em: 26/06/2022.

MOUSAVI, Ali. Visual Display and Written Record: Reflections on Some of Xerxes' Inscriptions at Persepolis. In: DUSINBERRE, Elspeth R. M.; GARRISON, Mark B.; HENKELMAN, Wouter F. M. (eds.). *The Art of Empire in Achaemenid Persia: Studies in Honour of Margaret Cool Root*. Leuven: Peeters, 2020.

PEIXOTO, Raul Vitor Rodrigues. As Interações de uma Tradição Apocalíptica nas Literaturas Zoroastristas e Judaica: Um Estudo Comparado da Temática do Ordálio Universal na Yasna Capítulo 51, Grande Bundahishn, Capítulo 34, e Livro Etiópico de Enoch, Capítulo 67. Tese de Doutorado apresentada à UnB, Brasília, 2017.

PIRNGRUBER, Reinhard. *The Economy of Late Achaemenid and Seleucid Babylonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Reinhard. Jurisdiction. PIRNGRUBER, In: In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). A Companion to the Achaemenid Persian Empire. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch75">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch75</a> >. Acesso 26/06/2022. Doi: em: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch75.

RAZMJOU, Shahrokh. The Lan Ceremony and Other Ritual Ceremonies in the Achaemenid Period: The Persepolis Fortification Tablets. Journal of the British Institute of Persian Studies, Volume 42, 2004, Issue 1. Disponível em:

<a href="https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/05786967.2004.1183">https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/05786967.2004.1183</a>
4649?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 06/07/2022. Doi:

10.1080/05786967.2004.11834649.

ROLLINGER, Robert. The Eastern Mediterranean and beyond: the relations between the worlds of the 'Greek' and 'Non-Greek' civilizations. In: KINZL, Konrad H. (ed.). *A Companion to The Classical Greek World*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470996799.ch11">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470996799.ch11</a>. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9780470996799.ch11">https://doi.org/10.1002/9780470996799.ch11</a>.

ROLLINGER, Robert. Royal Strategies of Representation and the Language(s) of Power: Some Considerations on the Audience and the Dissemination of the Achaemenid Royal Inscriptions. In: PROCHAZKA, Stephen; REINFANDT, Lucian; TOST, Sven; WAGENSONNER, Klaus (eds.). Official Epistolography and the Language(s) of Power: Proceedings of the 1st International Conference of the NFN 'Imperium and Officium': Comparative Studies in Ancient Bureaucracy and Officialdom. University of Vienna, 10-12 Nov., 2010, Papyrologica Vindobonensia, vol. 8. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademia der Wissenschaften, 2015, p. 117-130.

ROLLINGER, Robert. Empire, Borders, and Ideology. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch58">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch58</a> >. Acesso em: 07/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch58">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch58</a>.

ROSSI, Adriano Valerio. Languages and Script. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire.* 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021a. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch4">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch4</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch4.

ROSSI, Adriano Valerio. The Inscriptions of the Achaemenids. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021b. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch6">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch6</a>. Acesso em: 26/06/2022. doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch6">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch6</a>.

SANCISI-WEERDENBURG, Heleen Wilhelmina Agatha Maria. *Yaunā en Persai: Grieken en Perzen in een Ander Perspectief.* Groningen: Drukkerij Dijkstra Niemeyer, 1980.

SCHLERATH, Bernfried; SKJÆRVØ, Prods Oktor. AŠA. ii. Old Persian Aṛta. *Encyclopædia Iranica*, II/7, p. 694-696, 2011 [1987]. Disponível em: <a href="http://www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan">http://www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan</a>>. Acesso em: 07/07/2022.

SCHMIDT, Erich F. *The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenians*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1939.

SCHMIDT, Erich F. *Persepolis, I: Structures, Reliefs. Inscriptions.* Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1953.

SCHMITT, Rüdiger. *Epigraphisch-exegetische Noten zu Dareios' Bīsutūn Inschriften*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990.

SCHMITT, Rüdiger. Dāta. *Encyclopaedia Iranica*, vol. VII, fasc. 1, p. 114-115, 2011 [1994]. Disponível em: <a href="http://www.iranicaonline.org/articles/data">http://www.iranicaonline.org/articles/data</a>. Acesso em: 26/06/2022.

SCHMITT, Rüdiger. Haumavargā. *Encyclopaedia Iranica*, vol. xii, fasc. 1, p. 63-64, 2012 [2003]. Disponível em: <a href="https://iranicaonline.org/articles/haumavarga">https://iranicaonline.org/articles/haumavarga</a>. Acesso em: 07/07/2022.

SCHMITT, Rüdiger. Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2014.

SEIDL, Ursula. Ein Monument Darius' I. aus Babylon. *Zeitschrift für Assyriologie*, Bd. 89, S. 101-114, Walter de Gruyter, 1999. Disponível em: <a href="https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zava.1999.89.1.1">https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zava.1999.89.1.1</a> doi: <a href="https://doi.org/10.1515/zava.1999.89.1.101">https://doi.org/10.1515/zava.1999.89.1.101</a>.

SHAKED, Shaul. Iranian Words Retrieved from Aramaic. In: WEBER, Dieter (ed.). Languages of Iran: Past and Present. Iranian Studies in Memoriam David Neil MacKenzie, Iranica 8. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005.

SILVERMAN, Jason Michael. Achaemenid Sources and the Problem of Genre. In: FINK, S.; ROLLINGER, R. (eds.). *Conceptualizing Past, Present and Future. Melammu Symposia*, n. 9. Münster: Ugarit-Verlag, p. 261-278, 2018.

Disponível em: <a href="http://hdl.handle.net/10138/307686">http://hdl.handle.net/10138/307686</a>. Acesso em: 06/07/2022.

SKJÆRVØ, Prods Oktor. Avestan Quotations in Old Persian? Literary Sources of the Old Persian Inscriptions. *Irano-Judaica*, vol. IV, Jerusalem: Ben Zvi Institute, 1999.

SKJÆRVØ, Prods Oktor. Old Iranian. In: WINDFUHR, Gernot (ed.). *The Iranian Languages*. London and New York: Routledge, 2009.

SKJÆRVØ, Prods Oktor. Achaemenid religion. *Religion Compass*, vol. 8, n. 6, 2014, p. 175-187. Disponível em: <a href="https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/rec3.12110">https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/rec3.12110</a>. Acesso em: 26/06/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1111/rec3.12110">https://doi.org/10.1111/rec3.12110</a>.

STRONACH, David. Pasargadae: a report on the excavations conducted by the British Institute of Persian Studies from 1961 to 1963. Oxford: Clarendon Press, 1978.

STROOTMAN, Rolf; VERSLUYS, John. (eds.). *Persianism in Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.

CTPУВЕ, В. В. [Struve, V. V.]. *Родина зороастризма*. Советское Востоковедение, V. Moscow: Leningrad, 1948.

TAVERNIER, Jan. Peoples and Languages. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch3">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch3</a>. Acesso em: 04/07/2022. doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch3">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch3</a>.

TUPLIN, Christopher J. Revisiting Dareios' Scythian Expedition. In: NIELING, Jens; REHM, Ellen (eds.). *The Achaemenid Impact in the Black Sea: Communication of Powers*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010. Disponível em: <a href="https://archive.org/stream/AchaemenidImpactInTheBlackSea.CommunicationOfPowers/Achaemenid%20Impact%20in%20the%20Black%20Sea.%20Communication%20of%20Powers\_djvu.txt>. Acesso em: 07/07/2022.

WATERS, Matt. Ancient Persia: A Concise History of the Achaemenid Empire, 550-330 BCE. New York: Cambridge University Press, 2014.

WIESEHÖFER, Josef. *Ancient Persia: from 550 BC to 650 AD*. Traduzido por Azizeh Azodi. 2ª edição. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris Publishers, 2001 [1996].

ZAHRNT, Michael. Macedonia. In: JACOBS, Bruno; ROLLINGER, Robert. (eds.). *A Companion to the Achaemenid Persian Empire*. 2 Vols. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2021. Disponível em: <a href="https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch46">https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119071860.ch46</a>. Acesso em: 07/07/2022. Doi: <a href="https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch46">https://doi.org/10.1002/9781119071860.ch46</a>.

GRAZIOSI, BARBARA. *HOMERO*. TRAD. DE MARCELO MUSA CAVALLARI E MARIA FERNANDA LAPA CAVALLARI. ARAÇOIABA DA SERRA: MNEMA, 2021, 171P., IL. ISBN: 978-65-991951-4-3.<sup>1</sup>

Juliana Caldeira Monzani<sup>2</sup>

Homero, da classicista e professora em Princeton, Barbara Graziosi, é um livro com capítulos curtos que trazem uma discussão introdutória e interessante sobre temas selecionados. A autora optou por deixar as referências dos capítulos (passagens utilizadas e autores mencionados) em um título à parte no final do livro, o que proporciona fluidez na leitura. A obra cumpre, assim, o papel a que se propõe: introduzir um público leigo, em sua maioria de não leitores de Homero, nas principais discussões a respeito desse autor e de seus poemas. Dentro dessa mesma abordagem, o livro possui uma seção com sugestões de leituras complementares para aqueles que quiserem se aprofundar no assunto, também dividida de acordo com os capítulos. Há ainda um índice remissivo e um prefácio de Teodoro Rennó Assunção (FALE-UFMG), "O Homero de Graziosi: uma introdução exemplar", em que o autor situa este livro dentro de uma produção bibliográfica mais específica da autora sobre o tema e também apresenta uma síntese dos tópicos discutidos, acrescentando referências de obras em português.

Começando por um relato de como Petrarca ficou satisfeito em receber uma cópia em grego da *Ilíada*, ainda que não pudesse lê-la, Graziosi parte do pressuposto, exposto na "Introdução", de que Homero é muito conhecido mas pouco lido. A autora articula uma obra com exposições que têm por objetivo apresentar o poeta e seus poemas para esse público e dar exemplos retirados da *Ilíada* e da *Odisseia* de temas que tornam os épicos homéricos imortais, na esperança de ser um convite e um guia para a sua leitura. Um dos méritos da obra é que os capítulos podem ser lidos em qualquer ordem, pois constituem unidades temáticas independentes e são capítulos curtos e objetivos entre seis e treze páginas (curiosamente, o prefácio é maior que os capítulos, contando com quinze páginas)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Homer, Oxford University Press, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Professora Doutora – Universidade Cidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: <u>imonzani@yahoo.com</u>.

A primeira parte, constituída de quatro capítulos, dedica-se a pensar sobre Homero e sua obra. A segunda aborda temas sobre a *llíada* e conta com três capítulos, assim como a terceira parte que trata da *Odisseia*.

No primeiro capítulo "Procurando Homero", Graziosi apresenta uma síntese do debate acerca de Homero e das obras a ele atribuídas, a chamada Questão Homérica, sem aprofundar nenhum dos problemas que assombram os especialistas há séculos, mas permitindo que o leitor se inteire dos principais debates. Essa narrativa começa já na Antiguidade a partir do próprio significado do nome Homero, mas também dos questionamentos sobre o autor e sua obra elencados por Heródoto, Ésquilo, Platão e Aristóteles. A autora deixa bem claro a importância dos estudiosos bizantinos nessa tradição que será resgatada pelos europeus no final da Idade Média, exatamente com Petrarca, e as contribuições de autores como Vico, August Wolf, Goethe e Nietzsche para a problematização do tema. Neste capítulo há dois retratos de Homero, um busto do período Helenístico e uma pintura realista de 2013 de um artista coreano, fundamentando o ponto de partida para o presente livro: Homero é um autor que desde sempre, e ainda hoje, despertou o interesse e a curiosidade de leitores e não leitores.

No segundo capítulo, intitulado "Pistas Textuais", a autora explora as informações que podem ser apreendidas a partir de elementos dos próprios textos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Mostra como o trabalho de Milman Parry e do seu sucessor, Albert Lord, foi capaz de comprovar que a repetição dos versos nos poemas homéricos pertence a uma longa tradição de transmissão oral em que fórmulas pré-fabricadas e cenas típicas eram elementos estruturantes que permitiam aos poetas compor e recompor as histórias. A autora demonstra de maneira bastante fundamentada que tais elementos, presentes na Ilíada e característicos de uma história de batalhas, foram habilmente adaptados na Odisseia para servir em outros tipos de cenas, como é o caso do encontro de Odisseu e a princesa Nausícaa. Neste capítulo, Graziosi também trata da linguagem escrita ao trazer a análise de especialista para demonstrar que o grego homérico é uma mistura de vários dialetos diferentes não apenas geograficamente, mas também temporalmente, e que teriam como função fornecer termos de tamanhos diferentes e que servissem à métrica dos poemas. A análise da língua dos poemas também oferece pistas de onde os poemas teriam sido compostos, uma vez que a influência dos elementos jônicos e eólicos são preponderantes e também estabelecem uma cronologia relativa com outros poemas, apontando para a antiguidade dos dois épicos.

O plano do capítulo seguinte, "Pistas Materiais", não é tão claro quanto o dos dois primeiros. O título pode induzir que se espere uma análise dos vestígios arqueológicos dos épicos homéricos. O objetivo do capítulo, no entanto, parece ser estabelecer um recorte temporal mais específico dentro do qual os textos foram compostos. Assim Graziosi estabelece um limite inicial em 700 a.C., baseando-se na descrição de condições materiais que não poderiam ser encontradas antes desta data e na difusão do culto heroico, e um limite final antes de 501 a.C., período em que os poemas já eram conhecidos em todo o mundo grego. A Arqueologia é invocada em alguns momentos específicos no texto. Logo de início para relatar a descoberta de Troia por Schliemann baseando apenas no conhecimento dos textos homéricos. Depois para tratar das ruínas da civilização micênica, visíveis nos períodos posteriores. Como exemplo da difusão da escrita no século VIII a.C., ela traz a famosa taça de Nestor e no final do capítulo, apenas para comprovar o conhecimento dos poemas no final do período Arcaico, menciona rapidamente a iconografia dos vasos nos quais passam a predominar cenas da *Ilíada* e da *Odisseia*. No restante do capítulo a autora retorna ao texto. Há uma discussão interessante de contraposição entre as descrições dos heróis nos poemas e os símiles homéricos que trazem traços mais cotidianos. Aqui, a autora peca em trazer uma terminologia demasiada específica dos estudos homéricos sem explicar para um público mais leigo o que exatamente seriam os tais símiles. O que ela quer demonstrar é que há no texto a compreensão de um passado heroico já distante, ainda que tragam referência de lugares (e ruínas) reconhecíveis, exceção feita à parte mais fantasiosa da viagem de Odisseu e da exata localização de Ítaca. Graziosi volta a reafirmar a primazia da oralidade dos poemas, a despeito de, provavelmente, já terem sido passados para a forma escrita, trazendo exemplos de fontes escritas que enfatizam a recitação deles em grandes festas públicas, em contraposição à figura dos aedos que aparecem na Odisseia cuja função parece ser a de recitações ocasionais.

O quarto capítulo, "O Poeta nos Poemas", e último sobre o Homero, analisa as vozes narrativas e pontos de vista presentes dos épicos. É uma leitura deveras interessante e inovadora, quiçá até para quem já leu as obras. Ainda deixando claro que não sabemos quem compôs os poemas, a autora aponta que a voz do narrador é bastante clara a partir de uma demarcação importante entre as divindades, que estão sempre presentes, tudo veem e tudo sabem, e os mortais, que estão distante e apenas ouvem e por isso não sabem. Neste capítulo a autora explora o tema do aedo que é cego, como é o caso de Demódoco na *Odisseia*, o que muitos na Antiguidade também pensavam sobre Homero, e a capacidade de recitar por inspiração divina, para depois distinguir as vozes narrativas e os pontos de vista entre a *Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 118-123.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14818

Odisseia e a Ilíada. Esta última seria uma narrativa objetiva e distante apresentando um ponto de vista amplo, muitas vezes vista do alto - uma perspectiva dos deuses a partir do Olimpo - mas com a possibilidade de aproximações e relatos de detalhes, como na descrição da decoração microscópica do escudo de Aquiles. Já a Odisseia teria uma narração mais subjetiva, em que o próprio Odisseu ou aedos estão a relatar os acontecimentos, e uma perspectiva a partir da terra (e do mar), ao nível dos olhos de Odisseu. Em ambos os casos ter-se-ia uma perspectiva cinematográfica, talvez mais óbvia nos grandes planos da Ilíada, mas igualmente notável em cenas como a em que Odisseu retesa o seu arco, clímax da segunda parte da estória, quando o narrador descreve a ação em câmera lenta, para prolongar o efeito de tensão.

O capítulo 5, "A Ira de Aquiles", o primeiro da segunda parte, traz uma discussão de um tema muito debatido acerca da Ilíada, afinal o poema começa exatamente com essa expressão. Graziosi demonstra que, se por um lado o comportamento do herói é extremado, quiçá irracional, os seus sentimentos não são incomuns. Aquiles lida, primeiramente, com a consciência da mortalidade e em seguida com o luto de alguém muito próximo e caro, sentimento também envolto em culpa. A autora faz um paralelo com a Epopeia de Gilgamesh, tendo em vista que o protagonista também perde o amigo querido e tenta vencer a mortalidade, não para buscar no épico mesopotâmico uma origem da epopeia grega, mas exatamente para apontar que os temas apresentados na Ilíada são universais. Ela inclusive faz uso da psicologia moderna e compara o comportamento de Aquiles, guardadas as devidas proporções, com um transtorno de estresse pós-traumático. O objetivo aqui é trazer a compreensão da familiaridade dos temas tratados na poesia de Homero, ainda que narrada através de feitos heroicos e personagens atípicos, com os quais certamente não teríamos nenhuma identificação imediata.

No capítulo seguinte, "Um poema sobre Troia", a autora se pergunta como a *Ilíada*, que trata de apenas alguns episódios do último ano da guerra, se tornou o poema sobre Troia no meio de uma tradição de outros poemas e relatos. Em primeiro lugar, a *Ilíada* é ao mesmo tempo um poema geral da guerra, pois ao longo do poema vários episódios anteriores e posteriores ao recorte da *Ilíada* são evocados, o que faz com que, de certa forma, a *Ilíada* trate de toda a guerra, bem como o fato de que as cenas de batalha são numerosas, extensas e realísticas. Por outro lado, e em segundo lugar, é uma narrativa específica em que cada herói que tomba não é um guerreiro anônimo, o que faz com que as mortes, apesar de numerosas e violentas, nos coloquem diante da questão da mortalidade e do porquê lutar.

"A Tragédia de Heitor" é o último capítulo da parte sobre a *llíada*. Tendo tratado de Aquiles no capítulo 6 e da multidão de heróis no capítulo 7, nada mais significativo que encerrar essa sessão com Heitor, que é, de muitas formas, o contraponto de Aquiles, pois é diferente deste que se move por motivos egoístas. O troiano tem uma responsabilidade para com seu povo. Ao mesmo tempo que a morte de Heitor, em um sentido geral, significa a queda de Troia, em uma perspectiva específica, nos aproximamos do vazio de sentido em ter esperança quando se sabe qual será o nosso destino. Diferentemente de Aquiles, a escolha de Heitor não é entre viver ou morrer, mas a de ter uma morte heroica e honrosa, ainda que tenha esperança de que as coisas poderiam se passar de outra forma.

A terceira parte começa da mesma maneira que se fez com o primeiro capítulo específico sobre a *llíada* (capítulo 5). O capítulo 8, intitulado "O homem de muitas guinadas", analisa o sentido da primeira palavra com que se inicia o poema. Na *llíada* a palavra é ira, na *Odisseia* é homem. No prêmio da *Odisseia*, a este homem é dado muitos adjetivos, mas não se menciona o seu nome. Assim, é um poema que trata da busca pela humanidade, mas o faz a partir de um homem muito particular. Ao longo da narrativa, Odisseu aparece e desaparece várias vezes, se disfarça, se torna ninguém e se oculta para se revelar apenas em momentos específicos, característicos do personagem que é multifacetado. A autora aproveita também para apresentar o poema em suas duas partes: as viagens e tentativa de retorno para casa, e a sua chegada e reconquista do seu lugar de direito através do massacre daqueles que o queriam usurpar, bem como discutir um pouco um certo desconforto sentido pelo público, desde a Antiguidade, pela violência e um final como que inacabado do poema.

O penúltimo capítulo, "Mulheres e monstros", é talvez o menos bem costurado. A autora quis apresentar Odisseu como um personagem difícil de apreender não apenas no sentido de conhecê-lo, mas também de fixá-lo em algum lugar. A discussão interessante, mas um tanto circular e repetitiva, versa sobre a questão de todos os obstáculos, tentadores e monstruosos, no caminho de Odisseu, apresentando o herói como aquele que os rejeita pela perspectiva da volta para casa. Penélope também se torna um perigo, dada a insistência em narrar, no poema, o destino de Agamêmnon quando este retorna para Micenas. Assim, na Odisseia, nem percurso nem retorno são seguros.

O capítulo 10, "Uma viagem infernal", discute a descida de Odisseu ao Hades e as repercussões desse episódio. Nesta parte do poema, Odisseu chega ao ponto mais distante de casa, não necessariamente espacial, e também esteve o mais perto de não retornar. Ao Hades ele vai em busca

de uma profecia de Tirésias, mas curioso com as personagens que lá encontra ele se detém para ouvir suas estórias. É a partir dessa narrativa que Virgílio, e depois Dante, expandem o universo da *Odisseia*. Este último ao que tudo indica, assim como Petrarca, não havia lido a *Odisseia*, mas contribui muito para que o épico reverberasse, a partir de então, no ocidente em obras como *Ulisses* de Tennyson e Joyce, e nos questionamentos de Primo Levi acerca da questão da sobrevivência e do retorno para casa.

A obra de Barbara Graziosi é um belíssimo acréscimo ao tema sobre Homero e suas obras, uma leitura interessante não apenas para aqueles que desconhecem os poemas mas certamente também para os que já leram Homero. Sempre haverá olhares possíveis sobre a sua obra. A *llíada* e a *Odisseia* não possuem o estatuto que têm em vão, seus temas, histórias e questões são universais.

GRAZIOSI, BARBARA. *HOMERO*. TRAD. DE MARCELO MUSA CAVALLARI E MARIA FERNANDA LAPA CAVALLARI. ARAÇOIABA DA SERRA: MNEMA, 2021, 171P., IL. ISBN: 978-65-991951-4-3.<sup>1</sup>

Juliana Caldeira Monzani<sup>2</sup>

Homer, written by Princeton classicist and professor Barbara Graziosi, is a book with short chapters that present an introductory and interesting discussion about selected topics. The author chose to leave the references (passages and mentioned writers) to a section at the end of the book, which gives fluency to the reading. The book, then, fulfills its aim: to introduce the lay reader, mainly the ones not acquainted to Homer, into the main discussions about him and his poems. With the same approach, the book provides a section with suggestions for further reading, which is also subdivided according to the chapters, to those who wish to broaden their knowledge on the subject. Additionally, the book has an index, and the preface is written by Teodoro Rennó Assunção (FALE-UFMG), intitled "O Homero de Graziosi: uma introdução exemplar", where he frames the book into the author's more specific bibliographical production on the theme and gives a synthesis of the topics discussed, adding bibliographical references in Portuguese.

Starting with an account of how Petrarch was glad to receive a copy of the *Iliad* in ancient Greek, although he could not read it, Graziosi presupposes, as stated in the "Introduction", that Homer is well-known, but little read. Her book aims to present Homer and his work to that audience and gives examples from the *Iliad* and the *Odyssey* of themes that make the Homeric epics immortal, hoping it would be an invitation and a guide to read them. One of the book's merits is that the chapters can be read in any order, for they are thematically independent and are short and straightforward, having six to thirteen pages each (curiously, the preface is longer than the chapters, counting fifteen pages).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Homer, Oxford University Press, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Assistant Professor – City University of Sao Paulo, São Paulo, Brazil. E-mail: jmonzani@yahoo.com.

The first part, with four chapters, focuses on reflecting about Homer and his work. The second part deals with the *Iliad* and its themes and has three chapters, as well as the third part that deals with the *Odyssey*.

In the first chapter, "Looking for Homer", Graziosi gives a summary of the debate on Homer and the works attributed to him, called Homeric Question, without delving into any of the problems that have haunted specialists for centuries, but allowing the reader to become aware of the main issues. This narrative starts from the meaning of the name Homer in Antiquity itself, but also from the questions related to the poet and his works pointed out by Herodotus, Aeschylus, Plato, and Aristotle. Graziosi clearly states the importance of the Byzantine scholars for this tradition that will be rescued by the European scholars in the end of the Middle Ages, more precisely by Petrarch, and the contributions by writers as Vico, August Wolf, Goethe, and Nietzsche for the problematization of the topic. In this chapter, there are two portraits of Homer, a bust from the Hellenistic Period and a realistic painting by a Korean artist, setting grounds for the book's starting point: Homer is a poet that has always sparked the interest and the curiosity of his readers and non-readers.

In the second chapter, intitled "Textual Clues", Graziosi explores information that can be drawn from the elements in the Iliad and the Odyssey themselves. She shows how the works of Milman Parry and his successor, Albert Lord, was able to prove that the repetition of lines in the Homeric poems belong to a long tradition of oral transmission in which pre-set formulas and typical scenes were structural features that helped the poets compose and recompose the stories. She demonstrates in a wellreasoned manner that such elements, existing in the *Iliad* and typical of battle stories, were skillfully adapted in the *Odyssey* to serve in other types of scenes, as in the case of Odysseus's encounter with the princess Nausicaa. In this chapter, Graziosi also deals with the written language when bringing the specialist's analysis to demonstrate that Homeric Greek is a mixture of different dialects not only geographically diverse but also temporally and that they had the function of providing expressions varying in length and serving to the poems' metrics. The language analysis of the poems also offers clues to where the poems could have been composed, as the influence of Ionic and Aeolic elements prevail and establishes a relative chronology to other poems, pointing to the antiquity of the two epics.

Next chapter, "Material Clues", is not so clear in terms of its planning as the previous two. The title might suggest an analysis of the archaeological remains related to the Homeric epics. However, the chapter seems to aim at establishing a more specific temporal framework within which the poems were composed. Thus, Graziosi sets an initial limit in 700 BC, based on the description of the material conditions that could not be found before that date and on the diffusion of the hero cult, and a final limit before 501 BC, a time when the poems were already known throughout the whole Greek world. Archaeology is brought up at some specific points in the book. First, to talk about Troy's discovery by Schliemann, who based himself solely on the Homeric poems. Then, to deal with the ruins of the Mycenean civilization, visible in later times. As an example of the spreading of writing in the 8th century BC, she uses the famous Nestor's Cup and, in the end of the chapter, in order to just prove the poems were known in the end of the Archaic Period, she guickly mentions the iconography of vases in which scenes of the *Iliad* and the *Odyssey* start to predominate. In the remaining of the chapter, she returns to the poems. There is an interesting discussion on the contrast between the description of the heroes and the Homeric similes, that show more of everyday traits. Here Graziosi fails when bringing a terminology extremely specific to the Homeric studies without explaining to the lay reader what exactly similes are. Her intention is to demonstrate that the poems show awareness of a distant heroic past, even if they mention recognizable places (and ruins), except for the more fantastic part of Odysseus's journey and the exact location of Ithaca. She reasserts the primacy of orality in the poems despite they were possibly put in written form already, mentioning examples of written sources that ascertain their performance during the major public events, as opposed to the figure of the bards in the *Odyssey* whose function seems to be doing occasional recitations.

The fourth chapter, "The Poet in the Poems", is the last one about Homer and it analyses the narrative voices and points of view in the two poems. It is an indeed interesting and innovative reading, even to the ones who already read the poems. Still making clear that we do not know who composed them, Graziosi points out that the narrator's voice is crystal clear, delimitating an important distinction between the gods, who are always present, all-seeing, and all-knowing, and the mortals, who are distant and just listen and, because of that, are unaware. In this chapter, she explores the topic of the blind bard, as it is Demodocus's case in the *Odyssey*, an idea about Homer hold by many in Antiquity, and the ability of reciting from divine inspiration, then distinguishing the narrative voices and points of view in the *Odyssey* and in the *Iliad*. This last one would be an objective and distant narrative showing a broad point of view, often seen from high above - a perspective from the Olympus -, but with the possibility of close-ups and detailed reports, as in the description of the microscopic decoration of Achilles's shield. By its turn, the *Odyssey* would

Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 118-123.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14818

have a more subjective narrative, in which Odysseus himself or the bards are narrating the events, and a perspective from the earth (and the sea), at the level of Odysseus's eyes. In both cases, there would be a cinematographic perspective, maybe more obviously felt from the great plans of the *Iliad*, but equally noticeable from scenes like the one where Odysseus strings his bow, the climax of the second part of the story, when the narrator describes the action in slow motion to expand the tension effect.

Chapter 5, "The Wrath of Achilles", second part's first chapter, brings a discussion of a well-debated topic regarding the *Iliad*, after all the poem starts precisely with that expression. Graziosi demonstrates that, if on the one hand, the hero's behavior is extreme, even irrational, on the other his feelings are not uncommon. Achilles deals primarily with a consciousness of mortality and then with the grief for someone close and dear, a feeling also wrapped in guilt. Graziosi draws a parallel to the *Epic of Gilgamesh*, in view of its main character also losing his dear friend and trying to beat mortality, not in order to seek in the Mesopotamic epic an origin for the Greek epic, but instead to point out that the themes in the *Iliad* are universal. She even uses modern psychology and compares Achilles's behavior, with due proportions, to a post-traumatic stress disorder. The aim here is to evoke the familiarity of the themes treated in Homer's poetry, even if narrated through heroic deeds and atypical characters, with which we would certainly not identify ourselves immediately.

In the next chapter, "A poem about Troy", the author investigates how the *Iliad*, that deals with just a few episodes during the last year of the war, became the poem about Troy in the middle of a tradition with other poems and narratives. Firstly, the *Iliad* is at the same time a general poem about the war, for throughout the poem several episodes prior and after the framework found in the *Iliad* are evoked, which in a certain way has the *Iliad* dealing with the whole of the war, as well as the fact that the battle scenes are numerous, lengthy, and realistic. Secondly, and on the other hand, it is a specific narrative where each falling hero is not an anonymous warrior, but the deaths, despite numerous and violent, make us face the question of mortality and the reasons for fighting.

"The Tragedy of Hector" is the last chapter about the *Iliad*. Having dealt with Achilles in chapter 6 and with the crowd of heroes to be dealt with in chapter 7, nothing more meaningful than to finish this session with Hector, who is, in many ways, the counterpoint to Achilles, for he is different from this last one, who is driven by selfish motives. The Trojan has a responsibility towards his people. At the same time Hector's death, in a

general sense, means the fall of Troy, and under a specific perspective we get closer to the emptiness of meaning in having hope when someone knows their own destiny. Different from Achilles, Hector's choice is not between life or death, but having a heroic and honorable death, even if he hoped things could be different.

The third part starts the same way as the first chapter specifically about the *Iliad* (chapter 5). Chapter 8, intitled "The Man of Many Turns", analyses the meaning of the first word in the poem. In the *Iliad* the word is wrath, in the *Odyssey* it is man. In the *Odyssey*'s proem, it is given many adjectives to that man, but his name is not mentioned. Thus, it is a poem that deals with the search for humanity, but it is done from a particular man. Throughout the narrative, Odysseus shows up and disappears several times, he disguises himself, becomes nobody, and hides only to reveal himself at specific moments, particular to the character that is multifaceted. Graziosi takes the opportunity to show the poem in its two parts: the travels and the attempt to reach home, on the one hand, and, on the other, his homecoming and the resuming of his rightful place by means of the massacre of the ones who were trying to usurp it, as well as discussing a little a certain discomfort felt by the audience, since Antiquity, caused by the violence and the ending somewhat unconcluded of the poem.

The chapter "Women and Monsters" is perhaps the least well tied up. Graziosi presented Odysseus as a character difficult to grasp not only in the sense of knowing him, but also in the effort of fixing him somewhere. The discussion, interesting but somewhat circular and repetitive, deals with all the obstacles, tempting and monstrous, in Odysseus's way, presenting the hero as the one who rejects them in favor of returning home. Penelope also becomes a peril, given the poem's insistence in narrating Agamemnon's fate when he returns to Mycenae. Thus, in the *Odyssey*, neither route nor return are safe.

Chapter 10, "An Infernal Journey", discusses the Odysseus descent to Hades and the episode repercussions. In this part of the poem, Odysseus gets the farthest from home, not necessarily in a spatial sense, and was possibly the closest to never returning to his home. He goes to Hades looking for Tiresia's prophecy but gets curious about the characters he meets there and stops to listen to their stories. It is from this narrative that Virgil, and later Dante, expands the universe presented in the *Odyssey*. It seems that Dante, as Petrarch, had not read the *Odyssey*, but contributed considerably so that the epic could reverberate in the Western World from then on in works such as Tennyson's *Ulysses* and Joyce's, and in Primo Levi's enquiries about survival and returning home.

Barbara Graziosi's book is a beautiful addition to the topic of Homer and his works, an interesting reading not only for those who do not know the poems but certainly for the ones who already read Homer. There will always be possible views casted on his works. The *Iliad* and the *Odyssey* do not have their status in vain, for their themes, stories, and questions are universal.