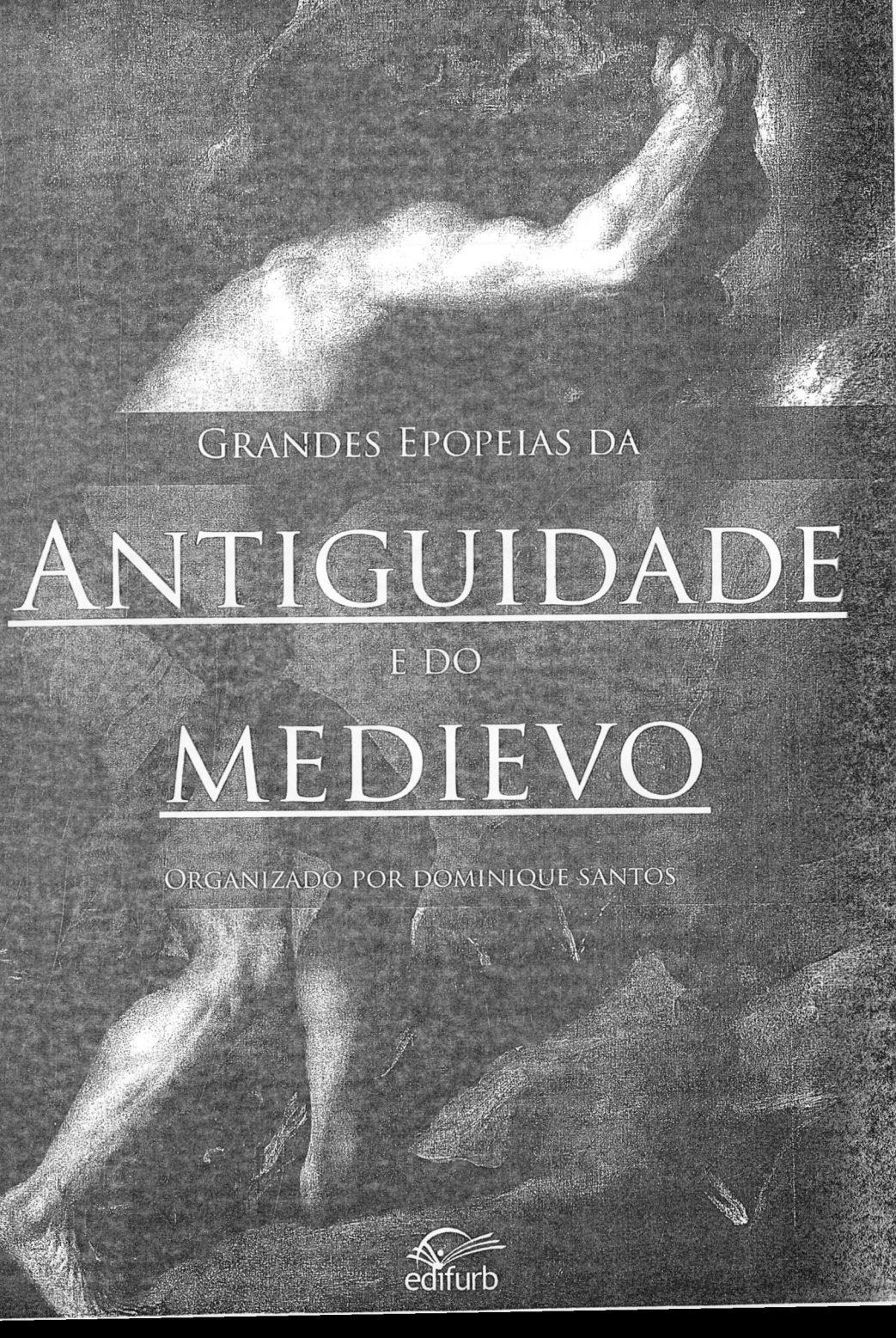


Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo

Organizado por Dominique Santos

edifurb

© Dominique Santos, 2014
(Org.)



Editora da FURB
Rua Antônio da Veiga, 140
89012-900 Blumenau-SC, BRASIL
Fone: (47) 3321-0329
Correio eletrônico: editora@furb.br
Internet: www.furb.br/editora

Distribuição: Editora da FURB

Depósito legal na Biblioteca Nacional,
conforme Lei nº 10.994 de 14 de dezembro de 2004.

"Impresso no Brasil / Printed in Brazil"

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da FURB

G751g Grandes epopeias da antiguidade e do medievo / organizado por Dominique Santos. - Blumenau : Edifurb, 2014.
352 p. : il.

ISBN 978-85-7114-209-1

Inclui bibliografia.

1. Intertextualidade. 2. Análise do discurso. 3. Literatura - Filosofia. 4. História antiga na literatura. 5. Idade média – História. I. Santos, Dominique. I. Santos, Dominique. II. Título.

CDD 801

Sumário

I Agradecimentos

II Epopeia, um tema fascinante da academia brasileira

III Apresentação

13 Epopeias: Gêneros, Discursos e Ações
Ana Teresa Marques Gonçalves e Marcelo Miguel de Souza

29 Como Ler as Epopeias: Entre Textos Primários, Edições e Traduções
Roosevelt Rocha

42 A EPOPEIA DE GILGAMEŠ – Amizade e Morte na Mesopotâmia
Katia Maria Paim Pozzer

54 O *MAHĀBHĀRATA E O RĀMĀYAṆA, Matrizes Épicas da Índia*
Carlos Alberto da Fonseca

87 TANAKH: A Epopeia no Cânone Judaico
Nathália Queiroz Mariano Cruz

109 A Ilíada de Homero e as Raízes do Helenismo
Ivan Vieira Neto

130 A Odisseia de Heróis, Musa e Rapsodos
Francisco Marshall

146 A Eneida de Virgílio
Thiago Eustáquio Araújo Mota

Epopeias: Gênero, Discursos e Ações

Ana Teresa Marques Gonçalves[1]
Marcelo Miguel de Souza [2]

Introdução: Predomínio de Conceitos Plurais

Convidados a produzirmos um capítulo introdutório para um livro sobre a construção de epopeias em vários momentos da História, portanto, atendendo aos interesses e às necessidades intrínsecas a contextos históricos muito diversificados, encaramos tal tarefa como um desafio, pois, antes de tudo, queríamos evitar a tentação de fornecermos aos leitores uma sugestão modelar de como interpretar um tipo específico de narrativa. Não acreditamos que um único modelo de análise permita que compreendamos todas as epopeias criadas pelo gênio humano. Gênio aqui entendido em seu sentido latino, ou seja, a capacidade de realizar boas obras. Os romanos, no Principado, por exemplo, ao fazerem culto ao *genius* do Imperador se dedicavam a garantir que as divindades permitissem aos governantes a realização de obras valorosas, garantidoras de ordem, paz, abundância e unidade para toda a comunidade. É neste sentido que encaramos a constituição dos relatos épicos através dos tempos: como narrativas construídas a partir de referentes linguísticos limitados (o alfabeto usado por cada povo), capazes de encerrarem em si significados polissêmicos, mas compreensíveis no interior de cada cultura. É esta polissemia de sentidos que permite que estejamos sempre relendo e reanalisando as epopeias.

Usamos o conceito de gênero de forma bastante ampla, pois com ele buscamos apenas dispor de forma didática alguns elementos constitutivos da narrativa épica que se repetem na produção das epopeias. Integram estilos, opções de forma e conteúdo, referenciais temáticos, fórmulas linguísticas, que acreditamos serem mais sugestões hermenêuticas para a leitura histórica de uma epopeia que camisas de força de uma análise puramente literária. Como primeiro gênero a ser disposto em código escrito, a epopeia ganhou relevo no estudo das sociedades antigas, orientais e clássicas, permanecendo como possibilidade de expressão de conteúdo até o mundo contemporâneo. No livro As *Formas do Épico: Da Epopeia Sânscrita à Telenovela*, as autoras Myrna Bier Appel e Miriam Barcellos Goettems (1992) identificam traços característicos da forma épica de escrita em vários tempos e espaços, chegando às telenovelas, repletas de personagens heroicizadas e estóricas

[1] Professora Associada II de História Antiga e Medieval na UFG. Doutora em História pela USP. Bolsista Produtividade II do CNPq.

[2] Doutorando em História na UFG, sob orientação da Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves. Graduado em História, Especialista em História Cultural e Mestre em História pela UFG.

contadas de forma episódica. Nosso objetivo neste capítulo é bem mais modesto. Como historiadores, percebemos permanências e transformações no ato da escrita possibilitadas por alterações culturais. Neste capítulo, pretendemos indicar apenas algumas características principais, em termos de constituição de formato e de disposição de conteúdo, que permitem indicar uma obra literária como passível de ser analisada enquanto uma epopeia.

Sabemos que nossos objetivos são restritos, mas a tarefa é grandiosa, visto que, como afirmam alguns, vivemos num mundo pós-moderno caracterizado pela multiplicidade. Temos a nosso dispor múltiplos conceitos, múltiplas chaves interpretativas, múltiplas propostas de análise dos discursos, e não queremos enquadrar a análise das epopeias em nenhuma moldura reflexiva capaz de gerar somente uma visão de seus relatos. Assim, mesmo optando por enfatizar neste texto características de estilo e função comuns a várias das epopeias aqui tratadas em particular, ou seja, em cada capítulo, gostaríamos de deixar bem claro que cada obra abordada nesta coletânea requer de seu leitor crítico o trabalho de método de criar seus próprios preceitos interpretativos, para que o pesquisador possa retirar do documento textual o maior número de informações sobre autoria, contexto e mensagem da obra em questão. Limitamos a apresentar algumas sugestões de elementos a integrarem uma análise histórica dos épicos, espaços de ações heroicas, por excelência.

Da mesma forma como John Marincola, em seu livro *Authority and Tradition in Ancient Historiography*, grafa o termo tradição entre aspas (Marincola, 1999, p. 12), sugerindo que a formação de uma tradição única a ser seguida pelos pósteros seria no fundo uma idealização dos mesmos, preferimos falar em tradições que serviriam como ponto de partida e não de chegada para os autores antigos. Por exemplo, a epopeia mesopotâmica de Gilgamesh pode ser inserida no gênero épico da mesma forma como as obras gregas de Homero, pois seguem cânones de relatar em episódios sucessivos e encadeados as ações de seres que realizam feitos que cada sociedade define como heroicos, buscando garantir-lhes e/ou imputar-lhes um sentido narrativo. Entretanto, cada obra encerra em si particularidades, na própria edificação dos relatos, na seleção dos conteúdos, no aspecto dado atos heroicos, que nos permitem inferir que indicam caminhos diversificados aos escritores posteriores que se dedicaram à produção de epopeias. Deste modo, quando falamos das produções latinas, medievais e mesmo modernas, arriscamo-nos a sugerir que estes autores tiveram a sua disposição tradições, no plural, e não a tradição, no singular.

Além disso, referir-se a uma tradição no singular fere a própria constituição da *imitatio/emulatio* ou *mimesis*, isto é, a prática da imitação criativa desencadeada pelos autores antigos, medievais e modernos. Ao buscarmos aprisionar muitas vezes nossas análises em gêneros de escrita pouco maleáveis, apegamo-nos muito mais ao termo imitação, deixando de lado o tão importante conceito de criativo. Em 1946, quando lançou o livro *Mímesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, Erich Auerbach já destacava que tal conceito, nas obras de Platão e Aristóteles, indicava uma imitação da natureza de caráter representacional,

portanto, parcial, eletiva, circunstancial e imagética (Auerbach, 1987, p. 39), ou seja, imitar um aspecto da criação do meio natural – no caso de Platão - e/ ou uma ação empreendida pelo homem - no caso de Aristóteles - era antes de tudo escolher paradigmas a serem imitados, homenageados, representados, e tal empreendimento carregava em si boa dose de escolha, de criatividade elucidativa, isto é, a apreensão e utilização dos modelos era particular aos interesses e necessidades de cada autor e de sua época. Deste modo, *mimesis*, enquanto representação, é o ato de administrar e organizar aspectos de um modelo em detrimento de outros, é esconder e revelar, é jogar luz e sombra de acordo com as possibilidades narrativas. Desta forma, atemo-nos a propor algumas sugestões hermenêuticas para a leitura crítica de algumas epopeias.

Afinal, a que nos referimos quando falamos em épico?

O que devemos responder quando questionados com a proposição: o que é o épico? Qual a necessidade deste tipo de classificação e por que ele existe? As respostas a estas perguntas por vezes muito comuns não são simples, mas com certeza nos auxiliam na perspectiva de uma leitura crítica de algumas obras normalmente rotuladas deste modo. Para começar, observemos que o gênero épico, como outros tipos de classificação de gêneros, tem por base características comuns, mensuráveis em boa parte dos textos que podem ser incluídos nessa nomenclatura, afinal, "toda classificação genérica se baseia em critérios de similitude" (Schaeffer, 2006, p. 5). A observarmos o que nos refere Yves Stalloni,

> a literatura, arte da linguagem, desde sempre tem experimentado a necessidade de agrupar diversas formas de discurso a partir de estruturações tipológicas. Já era o caso dos textos da Antiguidade Greco-latina que certas obras teóricas (como *A poética*, de Aristóteles) propunham-se definir e classificar. É também o caso das obras mais modernas que, no mínimo devido às necessidades editoriais ou da bibliografia, precisam ser identificadas de maneira clara. E é isso que fazem, os *gêneros* (Stalloni, 2007, p. 07).

O termo "épico" serve de classificação a um conjunto muito vasto de obras e pode seguir critérios bastante diversificados de categorização e estruturação. Tem intenções taxionômicas e segue a tendência da teoria em agrupar "as obras e os assuntos em função de critérios particulares, sejam eles estilísticos, retóricos, temáticos ou outros" (Stalloni, 2007, p. 12-13). Daí podermos explicar essa certa variabilidade dentro da definição. Como refere Jacyntho Lins Brandão,

> O épico não se limita a uma forma literária, cultivada em determinadas ocasiões de modos diversos, mas é um componente fundamental de um conjunto maior que direciona e informa a percepção que temos da realidade (Brandão, 1992, p. 40).

Então, para compreendermos o que é um épico, temos que entender que sua estruturação é complexa e múltipla. Para utilizarmos uma metáfora, o gênero se assemelha a uma antiga catedral, gigantesca e imponente. Esta catedral recebeu reformas e mais reformas ao longo dos séculos e, apesar de podermos apontar suas características principais, algumas mais antigas e outras mais recentes, ficamos em dúvida sobre qual delas seria a principal: o tamanho, a maneira como utiliza seus elementos decorativos, a estrutura, a ordenação, ou tudo ao mesmo tempo.

O gênero épico é como essa grande catedral; sua arquitetura complexa reúne concepções de forma [3], estilo, temática e tradição bastante diversos. Porém, mesmo nessa multiplicidade é possível perceber algo de comum, algo de unificador. Essa sensação se concretiza quando lemos essas obras e identificamos os elementos que, agrupados, recebem a classificação de gênero:

> Uma das caracterizações do gênero é, como sabemos, a lei do número. Um gênero só pode existir (e o que foi dito confirma isso implicitamente) se ele agrupar sob seu selo um número representativo de obras ligadas entre si por pontos comuns (Stalloni, 2007, p. 176).

O grau de "pureza" em que podemos considerar os gêneros tem de ser, portanto, bastante flexível. Afinal, a própria ideia de gênero se liga ao "geral" e não ao "específico". O gênero, então, pode ser considerado como sendo famílias de textos, obras com elementos comuns e que podem ser enquadradas em um mesmo grupo. Grupo esse que comumente chamamos de gênero.

É interessante notar que não existe algo como o "épico perfeito", que sirva de modelo a todos os outros integrantes desta categorização. Por mais que se assemelhem, as obras terão componentes únicos, e não é incomum o fato de algumas não terem todas as características que se ligam ao gênero em questão. O ponto é que esse tipo de disposição segue premissas taxionômicas, ou seja, de organização e classificação, e que não raro podem ser consideradas como arbitrárias, e, portanto, rejeitadas ou selecionadas, conforme a vontade dos autores. Como observa Stalloni,

> todo crítico literário vigilante [e no nosso caso leitores e Historiadores], depois de ter observado a convergência temática ou formal de certos textos, sucumbe ao desejo de elaborar um modelo, composto híbrido ou subproduto dissidente, que ele batizaria de gênero. Desde que uma forma literária tenha se desenvolvido suficientemente para atingir o estatuto de "gênero", ela produz variações que acarretam ramificações novas, depois os subgêneros também se fracionam, e assim por diante. Se levássemos até o fim essas operações de cisão, chegaríamos no caso extremo em

[3] A forma ou os aspectos formais podem ser definidos, segundo A. G. Berrio e J. H. Calvo, como "os procedimentos tradicionais de inter-relação, ordenação ou limitação da escrita, como as convenções de versificação, as divisões em capítulos, os diálogos, os grupos estróficos e métricos..." (Berrio; Calvo, 2009, p. 145). Ás vezes, como observam os autores, os limites entre gênero e forma podem ser nebulosos.

> que cada obra, resultante de uma cascata de subdivisões, constituiria um caso particular e único. O que significaria, evidentemente, proclamar a liquidação da noção de gênero (Stalloni, 2007, p. 175).

O que implica que os "gêneros" são modelos teóricos[4], e como tais devem possuir um mínimo de coesão interna. Entretanto, devemos levar em consideração até que ponto é possível encontrar verdadeiramente uma fórmula, razoavelmente estável, de épico dentro da teoria dos gêneros. O risco que corremos é o de que essa pluralidade faça com que, na classificação que possamos engendrar – a resposta à pergunta "*o que é o épico?*"– seja somente uma descrição, incrivelmente variada, de obras com elementos comuns aleatoriamente citados e historicamente datados.

Observemos, contudo, que essa coesão também não pode se tornar uma camisa de força para o entendimento e a leitura crítica das obras. Basta assinalarmos o quanto temos de ser flexíveis quanto aos gêneros de classificação, como é o caso do épico, quando pensados em escritos da Antiguidade, em que a própria questão da literalidade dos textos não é clara[5].

O ponto de vista que adotamos é o de que o gênero funciona como horizonte de expectativa para o leitor. É uma referência a qual se remete, e ao fazer isso concatena suas outras leituras com que esta se defronta. Estabelece padrões e diferenças, e com isso acaba por direcionar a própria maneira como se lê. Essa é uma das proposições mais interessantes ao refletirmos na influência da classificação e conceituação do gênero épico: por pensarmos nela, ela termina por se imiscuir na forma como lemos as obras e como nos relacionamos com sua temática. Conforme a resposta que elaboramos a questão "*o que é o épico?*" - independente de qual possa ser mais coesa e completa - acreditamos que essa mesma resposta acaba por direcionar a forma como *lemos um épico*, ou seja, o conjunto de analogias subjetivas de construção de sentido que possamos relacionar as obras que tenhamos em mãos.

Como já observamos, não existe algo como o "épico perfeito", alguma obra que tenha todas as características do gênero e sirva de padrão rígido de

---

[4] Como observa J- M. Schaeffer, nem todas as práticas verbais são literatura, e saber diferenciá-las (o literário e o não literário) é uma das funções dos gêneros (Schaeffer, 2006, p. 06). Esta observação é bastante interessante se levarmos em consideração que "contrariamente à linguagem tradicional encarregada de transmitir uma mensagem tendo em vista a comunicação, o texto poético contém em si mesmo sua própria finalidade" (Stalloni, 2007, p. 144).

[5] Pois vários deles são compostos em meios orais, com a utilização de instrumentos musicais e canto, e não raro se fixaram em sua forma escrita tardiamente e de forma escalonada. O que pode levar a questionamentos sobre o que estamos considerando como sendo literatura, a parte dos textos que nos chegou (escrita), ou os modos de composição e apresentação dos textos nos períodos em que foram feitos em suas respectivas sociedades. Essa discussão enseja a questão de se considerar os primeiros épicos clássicos – como a *Ilíada* e a *Odisseia* – como "literatura oral", o que é em vários pontos bastante controvertido. Ou o de classificarmos, segundo critérios atuais, as obras da Antiguidade com base em teorias contemporâneas. O que em extremos levaria a pontos de vista como os de Carlos Alberto Nunes, que considera a *Ilíada* como uma Epopeia e a *Odisseia* como um Romance (Nunes, 2008, p. 07 – 22), algo que, em nossa opinião, por mais que flexionemos a teoria de gêneros, do ponto de vista historiográfico, é um anacronismo.

classificação para as outras. Mas devemos ressaltar que possuímos referenciais culturais de estruturação poética ou literária (quer gostemos ou não) e que no caso do Ocidente[6] podemos considerar como sendo as obras de Homero (*Ilíada e Odisseia)* e a de Virgílio *(Eneida)* como grandes fundadores desta linha de tradição Greco-latina.

> A Ilíada e a Odisseia homéricas e a Eneida Virgiliana, ainda que cronologicamente distanciadas, anulam o intervalo temporal, na medida em que conhecem o jogo do diálogo entre textos. Distantes, segundo as regras implacáveis da cronometria; próximas, segundo os cânones não flexíveis do fazer literário; por isso mesmo que enfeixadas sob a denominação genérica de epopeias Clássicas (Pessanha, 1992, p. 31).

O próprio termo "épico" vem do original em grego épicos, e é um adjetivo. Quer dizer "grandioso", "majestoso", indicando algo que deva ser lembrado. Desta forma, a narrativa épica é relacionada ao adjetivo no sentido de algo que deve ser lembrado por sua importância e grandiosidade. Nosso referencial de gênero épico com narrativas imponentes e de grande extensão, que comumente relatam as aventuras e desventuras de heróis com características incomuns, é tributária desta tradição Greco-latina, embora existam outras.

Igualmente devido a essas influências, vinculamos ao gênero o uso de um passado mítico no qual se imiscuem acontecimentos de fundo histórico e narrações fantásticas, que normalmente se ligam ao passado de todo um povo. Também não é incomum o épico ser relacionado a narrativas fundacionais de tempos passados. De forma que o gênero tende a dialogar com farto material tradicional de forte apelo intertextual.

Para compreendermos melhor essas ligações, tomemos por referência as obras de Homero, *Ilíada e Odisseia,* citadas aqui como exemplo. Essa tradição a que fazemos alusão é o conjunto de poemas que narram os grandes feitos dos heróis de um passado grego relacionados aos poemas, contados e recontados pelos aedos durante séculos. A guerra de Troia serviu de argumento a todo um ciclo épico, chamado de "ciclo troiano[7]". A *Ilíada* em si relata apenas uma pequena parte da guerra de Troia, que teria durado ao todo cerca de dez anos. Para que tenhamos apenas uma noção de tempo, Pierre Carlier nos fornece um dado interessante, pois segundo seus cálculos a narrativa contida na *Ilíada* "estende-se apenas por cinquenta e seis dias" (Carlier, 2008, p. 86).

A *Ilíada* se liga ao ciclo troiano, conjunto de narrativas que contam o restante dos acontecimentos ligados à guerra de Troia. Tomemos *Os Cantos*

[6] Mesmo assumindo que a noção de "Ocidente" é bastante ambígua e depende de referenciais melhor estruturados, temos que assumir que o legado das chamadas epopeias clássicas é bastante vultoso a ponto de não confundirmos o peso de sua influência com a de outros épicos como *Beowulf* ou a *Epopeia de Gilgamesh.*

[7] O "ciclo troiano" refere-se ao conjunto de epopeias sobre a guerra de Troia e seus heróis, dos quais nos restam raríssimos fragmentos. Eles foram editados por Martin L. West em uma interessante coletânea: WEST, M. L. *Greek epic fragments.* Harvard: Loeb, 2003.

Cíprios, que fazem parte deste ciclo e relatam as causas que levaram aqueus e troianos a se digladiarem em torno de Helena. Nesse poema é mostrada a disputa das três deusas, Atena, Hera e Afrodite, pelo prêmio de deusa mais bela oferecido por Éris, a Discórdia. Convidado a julgar a querela, Páris, convencido pelo prêmio que Afrodite lhe prometera (a mortal mais bela, no caso Helena), concede o troféu a esta deusa, acarretando a fúria das demais e consequentemente a guerra. Os acontecimentos da *Ilíada* são posteriores aos *Cantos Cíprios*, mas com eles mantêm relação.

Os acontecimentos tomam sequência pelo poema *Etiópida*, atribuído a Arctino de Mileto (Carlier, 2008, p. 76), que narra o conhecido episódio da morte de Aquiles atingido por uma flecha lançada por Páris, que o fere no calcanhar. A *Etiópida* segue-se a *Pequena Ilíada*, atribuída a Lesques de Mitilene (Carlier, 2008, p. 77), que descreve as contendas em torno do cavalo de Troia. Esse episódio também é referido na *Odisseia*, durante a visita de Odisseu a corte dos Feáces (*Odisseia*, VIII). Já a tomada de Troia é narrada em outro poema, chamado *A Tomada de Ílion*, também atribuído a Arctino de Mileto (Carlier, 2008, p. 77), no qual então a cidadela de Príamo é conquistada e queimada pelos Aqueus.

Fazem parte também do ciclo troiano os chamados "poemas de regresso" (*Nostói*) (Carlier, 2008, p. 78), dos heróis Aqueus, cujo exemplo mais pujante é a própria *Odisseia*. Narrativas como o retorno de Menelau (*Odisseia*, IV) a Esparta, e o de Agamêmnon a Micenas (Odisseia, XI, vv. 387 – 464), embora sejam mencionados na própria *Odisseia*, possivelmente faziam parte de poemas separados, mas de mesma índole, ou seja, narrar o difícil regresso dos combatentes Aqueus a seus lares. Como podemos observar,

> tanto a Ilíada como a Odisseia representam a fase última do movimento épico da Grécia, firmando-se ambos os poemas *em copioso material preexistente* [grifo nosso], isto é, em poemas de proporções menores, em sagas, lendas, mitos de origem variada, que iam sendo incorporados a conjuntos cada vez mais complexos (Nunes, 2009, p. 10).

Podemos notar que tanto a *Ilíada* quanto *a Odisseia* são poemas bastante longos em sua extensão, diferentemente dos outros citados (do ciclo troiano). Essa extensão, que muitas vezes pode ser explicada pela compilação de vários poemas pré-existentes (Nunes, 2009, p. 10), chama a atenção pela complexidade, seja de temas ou de estrutura, o que dá uma ideia das relações de interação entre essas várias narrativas e o material dito tradicional.

Redirecionando o olhar para o grande épico romano, podemos notar que Virgílio retoma em grande parte os cânones homéricos, readaptando-os em sua *Eneida*. Nessa obra são relatadas as desventuras do herói *Aeneas* – filho de Vênus (Afrodite) e o herói troiano Anquises – e sua fuga de Troia, que havia sido destruída. Ao longo da narrativa o herói se dirige até a península itálica, local onde futuramente se daria a fundação da cidade de Roma.

> Considerando o momento de composição da *Eneida*, a mesma encontra-se nessa interseção onde o presente glorioso é iluminado pelo passado heroico e vice-versa [...]. Ficam claras as intervenções e escolhas do poeta, como a própria flexibilidade no processo de criação a partir do contato com a forma da *epopeia* de origem helênica. Logo, trata-se de um equívoco reduzir na obra o espaço de expressão de uma subjetividade. Flexibilidade que também lhe permitiu [a Virgílio] remodelar o ideal heroico incorporado da tradição homérica dando-lhe uma aparência mais romana, *Eneias* não é mais o herói astuto ou furioso, mas o que sustenta sobre os ombros um fardo, uma tradição e um futuro (Mota, 2011, p. 44).

Juntas, as obras de Homero e de Virgílio nos fornecem os parâmetros culturais do que chamamos de épico. Todavia, devemos assinalar que as questões ligadas à classificação de gênero não se restringem geográfica, temporal ou culturalmente. Ou seja, não se fixam necessariamente a locais específicos, povos determinados ou a uma temporalidade recortada. Como exemplos, podemos citar o caso das epopeias de *Gilgamesh* e de *Beowulf,* da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, ou mesmo do *Mahabarata* Indiano. Obras que nem sempre têm um autor definido, que não raro se ligam a meios ou sociedades orais e que pertencem a culturas muito diferentes. A ideia de que todas essas obras podem ser enquadradas no termo "épico" dá uma noção do quão flexível pode e deve ser o conceito.

Mas chamamos a atenção que o mesmo já não ocorre com o leitor. Sujeito histórico e fruto de seu tempo, possui todas as condicionantes que o "gênero" não possui: se liga a um local particular e a um povo específico, com suas tradições e condicionantes culturais além de uma temporalidade determinada. É da relação, através da leitura, que esse espaço – entre o geral/gênero e o específico/leitor – tem de ser transposto. Afinal, não lemos Virgílio como faziam os romanos e nem conseguimos ouvir as sonoridades perdidas das obras de Homero, mas com toda certeza extraímos significado de suas obras, que de várias maneiras se mantêm atuais e despertam interesse de leitores contemporâneos os mais diversos.

Para que, então, possamos compreender melhor essa relação de construção de sentido entre leitor e obra, devemos destacar pelo menos três pilares de entendimento dessa arquitetura épica, ou sobre o que possamos formular acerca das considerações sobre o épico:

1. O épico entendido como gênero[8]: é atemporal e se liga a uma necessidade de classificação taxionômica, ou seja, de organização e categorização. Engloba características que podem ser arbitrariamente nomeadas, e visa classificar obras que já foram escritas e até as que poderão vir a ser, ou seja, nesse sentido também funciona como "modelo" ou cânone de escrita;

[8] O épico como gênero se refere à teoria dos gêneros/e é retroalimentável. A prática cria a base para a teoria em suas variantes, e a teoria impõe ou serve de referência para a prática.

2. O épico em sua forma[9]: podemos considerar como as manifestações históricas localizáveis, ou seja, a descrição pormenorizada de todos os aspectos de determinada obra. Liga-se a uma análise exegética da configuração (estrutura do verso, divisões de capítulos, coesão etc.) da obra em questão. Esta abordagem não precisa necessariamente alinhar características de outras peças em um núcleo comum;
3. A temática épica: podemos aludir a obras que se referem a temáticas que normalmente se ligam ao épico (o herói, grandes feitos etc.). Porém, não necessitam estar no mesmo suporte - pode ser um filme, uma novela - e não precisam se ligar a especificações formais – tais como a métrica. Um bom exemplo desta formulação é o Romance, que tem parte das características que normalmente imputamos ao épico.

Referenciadas as várias possibilidades de abordagem e classificação, podemos agora nos dedicar à análise de uma das características mais arraigadas do épico, em qualquer de suas manifestações: o herói. A maneira como as sociedades têm entendido e construído seus heróis épicos nos diz muito do que essas mesmas sociedades são e projetam como expectativas, tanto em seu passado mítico como em seu presente ou futuro.

O Espaço do Herói: Proezas de Acordo com a Cultura

A produção de epopeias configurou-se como o espaço mais comum para a expressão literária de grandes feitos heroicos. O interessante para o historiador é perceber que o que é considerado ato heroico varia no tempo e no espaço. O termo *epus*, raiz dos termos herói e épico em português, é fundador na gramática grega. O épico é o gênero escolhido para narrar de forma apropriada a memória de grandes feitos, que por terem sido eleitos como grandes deveriam ser incluídos na memória de um povo. Há neste pensamento um sentido tautológico: é memorável por ser grandioso; é grandioso por ser memorável. Mas o que era definido como grandioso se altera frente às necessidades e interesses de cada comunidade.

Percebemos tal característica ao relermos duas obras produzidas para atingir um grande público, indo muito além do limite acadêmico. Paul Johnson (2008), no livro *Os Heróis: de Alexandre o Grande e Júlio César a Churchill e João Paulo II*, vincula basicamente os feitos dito heroicos a conquistas militares ou empreendimentos para evitá-las (como no caso do Papa). Para este autor, o herói é antes de tudo um guerreiro ou um pacifista. Já Lucy Hughes – Hallett, na obra intitulada *Heróis: Salvadores, Traidores e Super-homens*, consegue perceber

[9] O entendimento do épico como forma pode ser relacionado ao que é chamado de "estudo historicista". Ou seja, o estudo contextualizado e pormenorizado de uma obra em sua manifestação empírica. Neste tipo de abordagem a relação com outras obras é diminuída e se limita ao intertexto dentro da própria obra. É mais interessante e importante compreender e explicar as minúcias de variações do texto escolhido do que necessariamente relacioná-lo a uma teoria que junta em uma mesma classificação obras diferentes temporalmente.

que os heróis foram mudando, atendendo às expectativas de audiências diversas, mas ressalta alguns aspectos relevantes ao explicar no Prólogo de seu trabalho os critérios que a levaram a escolher traçar o perfil de alguns heróis em detrimento de outros, mais especificamente: Aquiles, Alcibíades, Catão, El Cid, Francis Drake, Wallenstein, Garibaldi e Ulisses. Interessante destacar como a exposição de conteúdo indica que seu perfil heroico começa e termina na Grécia. Para ela:

> Heróis são pessoas dinâmicas e sedutoras [...] e a fúria heroica é emocionante de se contemplar. É a expressão de um espírito soberbo. Associa-se à coragem, à integridade e ao desdém pelas mesquinhas concessões que permitem à maioria não heroica ir levando a vida [...]. A fúria heroica tem também, e em consequência disso, um enorme potencial para desestabilizar a ordem estabelecida (Hughes – Hallett, 2007, p. 13).

Portanto, nossa forma contemporânea de admirar heróis e até mesmo celebridades. Algo que rompe o ordinário e a ordem estabelecida, que possibilita assunto, que chega a incomodar, muitas vezes. Catão, por exemplo, na visão da autora, desestabiliza seus contemporâneos pelas roupas que usava em suas idas ao fórum, mais do que por suas ideias (Hughes – Hallett, 2007, p. 107). Para Hughes – Hallett, heróis são detentores de dons excepcionais, quiçá sobrenaturais, e, por isso, capazes de realizar feitos de maior relevância. O homem certo na hora da necessidade. Não seria um modelo a ser seguido, pois "é da essência do herói ser único, portanto inimitável" (Hughes – Hallett, 2007, p. 14-15). Projetam uma imagem de grandiosidade e são, antes de tudo, insubordinados. São líderes e afrontam as autoridades constituídas. Por ser o culto heroico um culto ao indivíduo, ele é sempre imaginado atuando sozinho. Assim, na lógica de Hughes – Hallett, Sancho Pança é um adendo quase insignificante às ações heroicas de Dom Quixote.

Os heróis de Lucy Hughes – Hallett são todos masculinos. E ela cita para justificar sua escolha uma breve passagem da *Vida de Alexandre de Plutarco:*

> Pouco antes de ser assassinado, Alcibíades sonhou que usava roupas de sua amante e que ela lhe maquilava o rosto com pigmentos e pó branco de chumbo como se ele fosse uma mulher. Plutarco relata o sonho interpretando-o como uma premonição da morte do herói: a perda da masculinidade, para um herói tradicional, equivale a perder a própria vida (Hughes – Hallett, 2007, p. 20).

Afirma ter ficado tentada a incluir Joana D´Arc em seu relato, mas que não o fez porque a mesma teria renunciado a seu sexo ao vestir-se como homem em seus empreendimentos bélicos, voltando mais uma vez à questão da indumentária como requisito para a heroicização e para a definição de gêneros. Infelizmente a autora parece não conhecer a obra *Heroides,* de Ovídio, comumente traduzida por *Cartas das Heroínas,* obra cortesã do período do governo de Otávio em Roma, na qual o autor criou cartas dos complementos femininos de grandes heróis da

Antiguidade, enfatizando sua presença na vida destes homens extraordinários. Ou o livro dos *Estratagemas,* de Polieno, produzido nos governos de Lúcio Vero e Marco Aurélio, no qual o escritor insere exemplos de estratégias militares levadas a cabo por mulheres, lendárias ou não.

O heroísmo é teatral. E o herói usa de artifícios para convencer as pessoas de sua capacidade super-humana. Seu exemplo vem de *Sobre as Guerras Gálicas,* de Júlio César:

> Júlio César costumava usar uma capa de cor bem marcante e incomum em batalha para anunciar sua presença; e em Tapso, quando sofreu um ataque de "sua doença usual" (provavelmente epilepsia), mandou para o campo de batalha alguém que se fez passar por ele usando a tal capa. Ninguém notou: a vitória veio rapidamente. Um herói, quando sua fama atinge um certo ápice, torna-se um totem, um objeto de poderes mágicos que não precisa agir para conquistar seus objetivos" (Hughes – Hallett, 2007, p. 23).

Lembremos também de Pátroclo, que luta com Heitor como se fosse Aquiles usando sua panóplia. Mas acreditamos que tais fatos digam respeito a outra ordem do discurso, aquela vinculada às insígnias do poder e à proximidade do povo com os indivíduos poderosos. Heróis detêm um tipo de poder de uma ordem específica que os eleva sobre os homens comuns nas epopeias, de um modo geral. Nem sempre ocupam posição de liderança. Gilgamesh era rei de uma cidade, mas não era muito querido por seus súditos por preferir cuidar de sua busca individual pela imortalidade, após a morte de Enkidu, a resolver as necessidades prementes de seu povo. Aquiles, por sua vez, afronta Agamemnom por sua *thimé*, sua honra, mas não busca tomar seu poder de comando sobre as tropas helênicas. Sua função no relato é outra. Seu poder ocupa outra ordem no discurso épico e, enfatizamos novamente, esta muda no tempo e no espaço.

Hughes – Hallett observa uma certa continuidade na proposição e construção de figuras heroicas em diversas sociedades. Fecha seu prólogo com palavras que demonstram esta intenção de focar na permanência em detrimento das mudanças:

> Como as histórias que conto aqui demonstram bem, nada há de novidade no culto à personalidade, na manipulação calculada da notícia com propósitos políticos, nas maneiras como celebridades e carisma sexual podem ser traduzidos em poder, na sugestionabilidade do povo que, em tempos de medo ou de entusiasmo exacerbado, pode ser tentado a abrir mão de seus direitos políticos ante um glorioso Super-Homem. No dia 12 de setembro de 2001, um grupo de pessoas foi fotografado próximo às ruínas do World Trade Center segurando uma faixa que dizia: "NECESSITAMOS DE HERÓIS AGORA" (Hughes – Hallett, 2007, p. 25).

Afastamo-nos das prerrogativas interpretativas da autora ao identificarmos que há muitas novidades nos cultos atuais às personalidades. Nossos heróis não são

os mesmos e cada época busca garantir a imortalidade dos seus por sua recordação constante, como a afirmação de suas virtudes pela escrita de seus feitos. Raoul Girardet (1987), no capítulo "Salvador da Pátria" de seu livro *Mitos e Mitologias Políticas,* identifica a necessidade intrínseca do imaginário político de fornecer imagens por vezes repetitivas de homens dotados de qualidades excepcionais, que lhes garantiriam a capacidade de bem dirigir uma comunidade política. Mas mesmo partindo de generalizações, este autor percebe que cada época e lugar elencou certas prerrogativas como inerentes ao líder que esperavam possuir e aclamar.

Desde as epopeias mais antigas, seus autores, anônimos ou não, buscaram antes de tudo entreter uma audiência. Por mais que nos esforcemos, muitas vezes, para lhes outorgar um pedestal de genialidade, no sentido moderno do termo, de ser um humano espetacular, um ser que fere e transpõe a normalidade, foram autores de obras cujo primordial objetivo era garantir a atenção de seus ouvintes/leitores. As epopeias gregas animavam convivas em banquetes; algumas romanas entretinham os membros das cortes dos Imperadores. Por isso, os elementos retóricos, como a poesia, em muitos momentos, serviram-lhes de suporte de comunicação. A forma poética guardava em si a possibilidade mnemônica da repetição de fórmulas e de atributos, e para ser elevado ao posto de herói, o ser deve ser cantado e contado nos suportes de mensagens disponíveis em cada época. O suporte textual era auxiliado pelo imagético. Chegaram-nos relevos, pinturas, estátuas, que marcam a presença destes heróis no imaginário social.

Porém, o mundo moderno impingiu ao herói o seu duplo. Heitor passou a ser visto como oponente de Aquiles, extrapolando o imaginário antigo, em muitas releituras modernas. No filme Troia, por outro lado, lançado em 2004 pela Warner Bros Entertainment, dirigido por Wolgang Petersen, e estrelado por Brad Pitt e Eric Bana, optou-se por tornar Agamemnom o vilão da película. Nosso imaginário contemporâneo não consegue estabelecer um herói sem o contraponto de um vilão, de um anti-herói. Nosso pensamento é mais dual e parece menos complexo que os dos homens antigos e medievais, no qual os heróis eram representados possuindo tanto defeitos quando qualidades, tanto vícios e quanto virtudes. Na maior parte das vezes o herói era o seu próprio vilão. No desenho animado Megamente, distribuído pela Paramount em 2011, dirigido por Tom MacGarth, o personagem Megamente (dublado por Will Ferrell no original americano), o vilão de cabeça azul, passa a vida lutando contra o herói Metro Man (Brad Pitt, não à toa, pós seu papel de Aquiles no filme citado anteriormente) em Metro City, cenário da trama. Quando o herói desaparece, e o vilão acredita tê-lo vencido e eliminado, este entra em depressão e resolve criar um outro herói contra quem lutar, Titan (Jonah Hill), pois no mundo contemporâneo o herói só tem sentido com a formulação de um antagonista.

Esta postura talvez explique o livro *Héroes y Antihéroes em la Antigüedad Clásica,* editado em 1997 por Jaime Alvar e José Maria Blázquez. Nesta coletânea,

buscou-se criar parelhas heroicas como Aquiles e Páris; Sócrates e os Sofistas; Alexandre e Diógenes, o Cínico; Cícero e Catilina; Germânico e Tibério; Nero e Trajano; Juliano e Teodósio, como exemplos de que "o caráter do herói é aleatório. Não somente por que necessita de antagonista, como de uma comunidade de culto" (Alvar; Blázquez, 1997, p. 12). Ao contrário de Hughes-Hallett, estes autores espanhóis acreditam no papel exemplar representado pelos heróis, para o bem e para o mal. Para eles, são modelos de comportamento coletivo e estímulo de aprendizagem. Portanto, integrantes do sistema de ensino antigo e medieval, basicamente, que necessita de personificar qualidades a serem seguidas e defeitos a serem evitados.

Nesta mesma linha, temos o livro de Victor Brombert (2002), *Em Louvor de Anti-Heróis: Figuras e Temas da Moderna Literatura Europeia,* no qual se demonstra como a ação humana depende do significado dado a ela e da repercussão dos atos implementados. Se houver um contraponto, maior a relevância do ato imputado, por isso, na visão do autor, os anti-heróis ocupam tanto espaço no imaginário moderno quanto os heróis em si. Já Lutz Muller, na obra *O Herói: Todos Nascemos para ser Heróis,* amplifica a ideia anterior de caráter pedagógico, modelar e exemplar dos heróis, ao defender que todos têm um herói dentro de si, só precisando superar o medo e algumas estruturas da personalidade. "Nossos sonhos e fantasias levam ao herói" (Müller, 1987, p. 03).

Christopher P. Jones (2010) nos legou uma obra instigante: *New Heroes in Antiquity, from Achilles to Antinoos,* na qual demonstra que, mesmo na Antiguidade Clássica, os heróis e seus grandes feitos não estavam restritos às epopeias. As proezas e seus significados para a população eram retratados em outros suportes de gêneros diversos. Relembra que Tucídides, na *História da Guerra do Peloponeso,* denomina de herói o general espartano Brasidas, morto em 422 a. C., em Amphipolis, na Trácia, detalhando em sua narrativa seus funerais e a construção de um monumento dedicado a perpetuar sua memória, constituindo-se, para Jones, num novo tipo de herói, diferente dos revelados nos épicos (Jones, 2010, p. 01). Estes neófitos seriam basicamente heróis cívicos, que colocariam seus predicados a serviço de sua comunidade. Seriam não apenas os heróis poéticos, mas heróis locais, filósofos, atletas, poetas, aristocratas, benfeitores cívicos, homens heroicizados pelos Imperadores, como Antínoo por Adriano, e mesmo os santos cristãos, que ocupariam, por vezes, funções heroicas nas demonstrações de fé cristã por meio dos martírios. Este autor, por este expediente, amplia em muito o leque do espectro heroico quando aplicado às realizações humanas e integra-o sobremaneira às necessidades das comunidades.

Contudo, algumas características devem ser ressaltadas na formação do herói, principalmente no que tange à elaboração das epopeias. Suas proezas marcam as narrativas. Seus feitos estimulam a fantasia e a imaginação. Surpreendem com sua humanidade exacerbada. Procuram a fama e a glória, *kleos* e *existimatio.* Como sugere Hugo Francisco Bauzá (1998), no livro *El Mito Del Héroe: Morfologia y Semântica de la Figura Heroica,* o herói marca a dialética entre as virtudes competitivas, como valentia e força, e cooperativas, como piedade e solidariedade. O herói converte-se basicamente

num sistema de referência para a compreensão de uma determinada cultura, pois responde a interesses particulares de um momento histórico preciso (Bauzá, 1998, p. 03). Dito de outra forma, cada sociedade cria e mantêm os heróis que merece e que compreende, como podemos perceber pela análise proposta das epopeias integrantes desta coletânea.

Bibliografia

A) Documentos textuais

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1992. v.1.

HOMERO. Ilíada. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. Vol. I.

_____. Ilíada. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. Vol. II.

_____. Ilíada. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

_____. Odisseia. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

_____.Odisseia. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: editora 34, 2011.

_____.Odisseia I – Telemaquia.Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.

_____. Odisseia II – Regresso. Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.

_____. Odisseia III – Ítaca. Trad. de Donaldo Schüler. Porto alegre: L & PM, 2007.

_____. Odisseia – Trad. de Antônio Pinto de Carvalho; notas de Méderic Dufour. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

VIRGILIO. Eneida. Trad. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Losada, 2004.

_____. Eneida. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (Livros IX – XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

B) Obras de referência

GRIMAL, Pierre. The Concise Dictionary of Classical Mythology. Cambridge: Blackwell, 1990.

_____. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

GIRARDET, R. Mitos e Mitologias Políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HUGHES – HALLETT, L. Heróis: Salvadores, Traidores e Super-homens. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIDDEL, H. G; SCOTT, R. A Greek-English lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MARINCOLA, J. Authority and Tradition in Ancient Historiography. Cambridge: University Press, 1997.

PEREIRA, S. J. I. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Braga: Livraia A.I: 1998.

WEST, M. L. Greek epic fragments. Haryard: Loeb, 2003.

C) Obras gerais

ALVAR, J.; BLÁZQUEZ, J. M. Héroes y Antihéroes em la Antigüedad Clásica. Madrid: Cátedra, 1997.

APPEL, M. B.; GOETTEMS, M. B. As Formas do Épico: da Epopeia Sânscrita à Telenovela. Porto alegre: Movimento, 1992.

AUERBACH, E. Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUZÁ, H. F. El Mito Del Héroa: Morfologia y Semântica de la Figura Heroica. Buenos Aires :FCE, 1998.

BERRIO, A. G.; CALVO, J. H. Los géneros Literarios: sistema e Historia. Madrid: Catedra, 2009.

BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: A Ilíada. In APPEL, M. B.; GOETTEMS, M. B. As Formas do Épico: da Epopeia Sânscrita à Telenovela. Porto alegre: Movimento, 1992. p. 40 – 55.

BROMBERT, V. Em Louvor de Anti-Heróis: Figuras e Temas da Moderna Literatura Europeia. São Paulo: Ateliê, 2002.

CARLIER, Pierre. Homero. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.

CALAME, C.; CHARTIER, R. Identités d'auteur dans l'antiquité et la Tradition Européenne. Grénoble: Jérome Millon, 2004.

DOMINIK, W.; HALL, J. A Companion to Roman Rhetoric. London: Wiley-Blackwell, 2010.

DUPONT, F. L'Invention de la Littérature. Paris: La Découverte, 1998.

FOLEY, John Miles. A companion to Ancient Epic. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

JOHNSON, P. Os Heróis: de Alexandre o Grande e Júlio César a Churchill e João Paulo II. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

JONES, C. P. New Heroes in Antiquity, from Achilles to Antinoos. London: Harvard University Press, 2010.

KENNEDY, G. A. Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times. London: The University of North Carolina Press, 1999.

MOTA, T. E. A. Do Descensus à Consecratio: analisando os funerais heroicos de Virgílio (I a. C.). Goiânia: Dissertação de Mestrado U.F.Go, 2011.

MÜLLER, L. O Herói: Todos Nascemos para ser Heróis. São Paulo: Cultrix, 1987.

NUNES, Carlos Alberto. A Questão Homérica. In: Homero. Ilíada. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 07 – 55.

_____. Prefácio. In: Homero. Odisseia. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008. p. 07 – 22.

PESSANHA, N. M. Características básicas da Epopeia Clássica. . In APPEL, M. B.; GOETTEMS, M. B. As Formas do Épico: da Epopeia Sânscrita à Telenovela. Porto alegre: Movimento, 1992. p. 30 - 39.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Qué es um género Literário?. Madrid: Akal, 2006.

STALLONI, Yves. Os gêneros Literários. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

WEBB, R. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical: Theory and Practice. Surrey: Ashgate, 2009.

Como Ler as Epopeias: Entre Textos Primários, Edições e Traduções

Roosevelt Rocha[1]

Introdução: uma tradição épica?

O que um estudante deve ou deveria fazer ou como ele deve se preparar para ler uma epopeia? Alguma preparação se faz necessária antes de enfrentar esse tipo de texto tão diferente do tipo de literatura produzida hoje em dia? Bem, primeiramente é preciso estar disposto a mergulhar num outro tipo de cultura e isso inclui concepções religiosas diferentes das nossas, uma outra forma de pensamento na qual nem tudo parecerá lógico ou racional à primeira vista e, acima de tudo, um modo de expressão poética e performativa completamente diversa daquilo que nós chamamos de poesia hoje em dia. Desse ponto de vista, ler um poema épico é um tipo de exercício antropológico, já que o texto a ser lido é o produto de uma cultura diferente da nossa e, muitas vezes, muito distante no tempo. Isso exige paciência e dedicação.

Mas, ao mesmo tempo, ler um poema épico é também fazer uma viagem de retorno às nossas origens culturais, porque esses textos já foram lidos e comentados por muitas pessoas no passado e todo esse trabalho contribuiu muito para a formação disso que nós chamamos hoje em dia "cultura ocidental". Por isso, muitas pessoas conhecem a história de Édipo, seja porque Freud se valeu do mito desse heroi para construir uma de suas teorias mais difundidas, seja porque essa narrativa já serviu de base para um trecho de uma letra da banda The Doors e de ponto de partida para uma novela da Rede Globo. Mesmo sem ter lido a *Ilíada* e/ou a *Odisseia*, muita gente usa expressões como "calcanhar de Aquiles" e "cavalo de Troia". De alguma maneira, boa parte das pessoas que vive no Ocidente conhece algumas histórias que fazem parte do arcabouço que nos foi transmitido através de poemas épicos como aqueles atribuídos a Homero, por exemplo. Sendo assim, quando lemos uma epopeia podemos experimentar um misto de estranhamento e identificação, inquietude e tranquilidade, desconforto e contentamento. De qualquer modo, é uma aventura e um desafio, ou seja, um ato heroico.

O que define um poema épico?

Então podemos agora começar a pensar sobre o que define um poema épico. O que vou dizer aqui vale principalmente para as poesias Grega e Latina,

[1] Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná, onde leciona língua grega e introdução aos estudos clássicos. Desenvolve pesquisas sobre música grega antiga, Homero, Hesíodo, lírica grega e comédia. E-mail para contato: rooseveltrocha@yahoo.com.br

que são aquelas sobre as quais me sinto capaz de dizer alguma coisa. Mas acredito que minhas palavras também sejam válidas no que diz respeito a outras tradições poéticas. Um poema épico, a princípio, é aquele que trata dos feitos dos heróis e dos deuses. É comum que numa epopeia encontremos descrições de batalhas e ações guerreiras. Porém, nem sempre a guerra está no centro das preocupações do poeta épico. Como podemos ver na *Odisseia*, por exemplo, em que o tema central é o retorno de Odisseu para Ítaca depois que os aqueus destruíram Troia. E, desse ponto de vista temático, os poemas de Hesíodo não podem ser classificados como épicos exatamente, já que, por um lado, a *Teogonia* trata do nascimento dos deuses, do surgimento do mundo e da maneira como Zeus conquistou a soberania sobre o universo e instaurou a justiça entre os homens e entre as divindades; e, por outro lado, *Os Trabalhos e os Dias* explica porque os seres humanos precisam trabalhar para conseguir o seu sustento, tendo, por isso, um caráter didático evidente.

Na verdade, o adjetivo *épico* deriva do vocábulo *epos* que, no grego antigo, a princípio, significa "algo dito", ou seja, "palavra". Com o tempo, *epos* passou a designar especificamente a palavra recitada pelo aedo, ou seja, o poeta que recitava narrativas heroicas utilizando uma melodia muito simples valendo-se de temas tradicionais.[2] E, como essa recitação se dava através do emprego de um certo sistema métrico, chamado hexâmetro datílico, *epos* também designava o verso épico.

O verso hexâmetro datílico

Para entender esse sistema métrico primeiro precisamos lembrar que a língua grega era diferente da nossa em vários aspectos. Uma dessas características é o fato de que as vogais gregas poderiam ter quantidades, ou seja, durações. Um alfa, por exemplo, podia ser breve ou longo, podia ter um tempo ou dois tempos. Nas línguas modernas mais faladas no Ocidente essa não é uma questão importante, mas no grego antigo e no latim a quantidade das sílabas era um traço significativo.

Tendo isso em mente, fica mais fácil entender a nomenclatura e a estrutura dos versos usados por autores como Homero, Apolônio de Rodes e Virgílio, para citar apenas três dos poetas épicos mais importantes da Antiguidade Clássica. Um hexâmetro datílico era formado por seis pés e em cada pé poderia haver um dátilo (– uu) ou um espondeu (– –). Um dátilo era formado por uma sílaba longa, representada por um travessão (–), que os gregos chamavam de *makron*, ou seja, "grande", "longo", seguido de duas sílabas breves (uu), que eles chamavam de

[2] Para entender esse tipo de poesia com mais detalhes é importante consultar: HAVELOCK, Eric. A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Unesp e Paz e Terra, (1996); HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. São Paulo: Papirus, 1996; HAVELOCK, Eric. A Musa aprende a escrever. Lisboa: Gradiva, 1996; e PESSANHA, Nely Maria. "Características básicas da epopéia clássica" In: APPEL, Myrna e GOETTEMS, Mírian (Org.). As formas do épico:da epopéia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Movimento/SBEC, 1992. pp. 30-39.

bracchia, porque elas eram curvas como braços. Assim, o dátilo era representado com o seguinte esquema: – uu. Ele é chamado assim porque tem três partes como os nossos dedos. O espondeu era uma sequência de duas sílabas longas. Ele era chamado dessa maneira porque esse metro seria o mais usado nos momentos em que os gregos faziam *spondai*, "libações" de algum líquido (vinho, leite ou hidromel, por exemplo) como oferenda para algum deus. Assim, um hexâmetro datílico pode ser representado da seguinte maneira:

– uu / – uu / – uu / – uu / – uu / – u

As duas sílabas breves podem ser substituídas por uma longa, o que resultava na troca de um dátilo (– uu) por um espondeu (– –). Existe, entretanto, em Homero a tendência de que no quinto pé encontremos na imensa maioria das vezes um dátilo, havendo pouquíssimos exemplos de um espondeu no quinto pé. No último pé a tendência é que não encontremos um dátilo completo, sendo mais comum uma longa seguida de uma breve ou uma sequência de duas longas. Quando há uma predominância de pés datílicos, o público provavelmente tinha uma sensação de velocidade acelerada, de movimento mais rápido. Isso é bastante comum nas cenas de descrição de batalha. Quando, por outro lado, a situação descrita é um ritual religioso, onde precisava haver uma ambientação respeitosa e solene, ou quando encontramos personagens muito tristes ou se lamentando por algum motivo, então a tendência é que haja uma predominância de espondeus. Isso provavelmente criava uma sensação de lentidão. Podemos ver alguns exemplos dessas configurações nos seguintes versos:

Ilíada, 1.25 (sensação de ritmo mais acelerado)
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·
allà kakôs aphíei, krateròn d' epì mython ételle
– u u / – u u / – : u u / – u u / – u u / – u[3]
mas o repeliu com dureza, assacando-lhe insultos pesados

Odisseia, 21.15 (sensação de ritmo mais lento)
τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιϊν
tò d'en Messénei ksymbléten alléloiin
– – / – – / – – / – – / – – / – –
os dois em Messene se encontraram um ao outro

Qual a consequência disso? Em primeiro lugar precisamos lembrar que Homero não era um escritor, como Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Ele era um aedo, um poeta-cantor, que provavelmente recitava seus poemas improvisando seus versos com o acompanhamento de um instrumento musical bastante simples

[3] A separação das sílabas em grego se dá como em português. Existem alguns sons que são longos por natureza, como o eta (η), que tem som de "é" longo; e o ômega (ω), que tem som de "ó" longo. Além disso, um som pode ser longo por posição quando ele vem antes de duas ou mais consoantes, como em "allà", em que o primeiro alfa está diante de dois lâmbidas. Por isso ele é longo. Esses são os dois princípios básicos. Um explicação mais detalhada pode ser encontrada na página http://www.aoidoi.org/articles/meter/intro.pdf. Acesso em 14/10/2013.

que produzia três ou quatros notas. Embora não saibamos hoje em dia que tipo de melodia exatamente os aedos produziam quando recitavam, podemos afirmar que o ritmo era muito importante e podemos entender essas sequências rítmicas mesmo que de maneira rudimentar. Os poemas homéricos foram compostos para ser ouvidos, não para ser lidos. Eles foram produzidos e transmitidos no âmbito de uma cultura da oralidade e da auralidade, isto é, saíam das bocas dos aedos para ser apreendidos pelos ouvidos do público. Foi só a partir do século V a. C. que a escrita começou a tomar o lugar da voz enquanto principal veículo de transmissão e perpetuação de tradições e informações diversas.[4]

E nesse tipo de cultura da oralidade, o aedo, no momento da composição, que também é o momento da performance, se valia de uma série de estratégias e instrumentos da poética da oralidade, tais como os epítetos, as fórmulas, os símiles, as repetições e as cenas típicas. Epítetos são adjetivos, substantitvos na função de aposto e patronímicos que indicam a origem ou a ascendência da personagem. Alguns famosos são *pódas ōkýs, "de pés rápidos"*, para Aquiles, e *polymḗkhanos, "multiengenhoso"*, para Odisseu. Outras personagens também recebem epítetos, assim como objetos e lugares. Fórmulas são sequências de palavras fixas que se repetem na forma de um verso inteiro ou apenas em uma parte dele. Uma fórmula muito usada e muito conhecida é aquela que aparece quando um novo dia está começando: "Quando a aurora de dedos róseos...".

Quanto aos símiles, eles são comparações empregadas pelo poeta para tornar mais vívida e rica em imagens a descrição que ele está fazendo de uma determinada cena. No canto 2 da *Ilíada*, por exemplo, há um símile em que a multidão dos aqueus reunida é comparada a um enxame de abelhas:

> Do mesmo modo que enxames copiosos de abelhas prorrompem do oco da pedra, zumbindo, a que bandos, sem pausa, se seguem, e umas, pendentes em cachos, à volta se ficam das flores primaveris, enquanto outras variados caminhos percorrem: dessa maneira afluíram das tendas e naves simétricas povos sem conta, ao comprido da praia do mar, mui profunda, para a assembleia. (...) *Ilíada*, canto 2, versos 87-93.

Outro exemplo de símile encontramos também na *Ilíada*, no canto 5, versos 135-143, quando o desejo de Diomedes de matar troianos é comparado com o ardor de um leão perseguindo um rebanho de ovelhas:

> Se antes já ardia em desejos de aos Teucros vencer nos combates três vezes mais ardoroso se achava. Um leão parecia, a que o pastor, que se encontra de guarda às lanzudas ovelhas, fere, ao querer escalar o curral, sem, contudo, prostrá-lo, só conseguindo espertar-lhe a coragem. Sem ter mais defesa, corre o pastor a esconder-se no estáb'lo, largando o

[4] Para entender melhor essas questões, recomendo também a leitura de VIDAL-NAQUET, Pierre. O Mundo de Homero, São Paulo: Companhia das Letras, 2002; e MORAES, Alexandre Santos de. O ofício de Homero. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

> rebanho; apavoradas, comprimem-se a um canto as balantes ovelhas. A fera, entanto, furiosa, o redil abandona, de um salto: com igual fúria, o tidida[5] as fileiras troianas penetra.[6] *Ilíada*, canto 5, versos 135-143.

Repetições acontecem quando uma personagem repete ao pé da letra as palavras ditas por outra personagem. Isso acontece, por exemplo, no canto 2 da *Ilíada*, versos 60-70, quando Agamêmnon repete o que foi dito a ele nos versos 23-33, quando teve o sonho enganador:

> Dormes, Atrida, prudente e viril domador de cavalos?
> Não fica bem para um príncipe em quem todo o povo confia de quem tudo depende, dormir, sem parar, toda a noite. Presta atenção ao que digo; da parte de Zeus sou mandado, que se interessa por ti, muito embora distante, e se apieda. Manda que apreste os homens aquivos de soltos cabelos, em perder tempo; é o momento, talvez, de expugnar a cidade ampla dos homens troianos, que os deuses do Olimpo cindidos á não se encontram, pois Hera, afinal, conseguiu convencê-los om suas súplicas. Sobre os Troianos as dores impendem, que Zeus lhes manda. Retém na memória todo esse recado. *Ilíada*, canto 2, versos 60-70.

Um tipo específico de repetição são as cenas típicas, nas quais determinadas ações são descritas em diferentes momentos da narrativa épica quase com as mesmas palavras. Um exemplo disso são as cenas em que os guerreiros se vestem para ir ao campo de batalha, como na *Ilíada*, 3.328-339, quando Páris se prepara para ir à guerra:

> O divo Páris, marido de Helena de belos cabelos, em torno aos membros ajusta a armadura de fino trabalho; as caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas ataca, belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas; em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica, que a seu irmão pertencia, Licáone, e bem se lhe ajusta; lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata e um grande escudo sobraça, maciço e de largos contornos: o elmo de fino lavor na cabeça admirável coloca, o qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava; toma, por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo. Do mesmo modo se armou Menelau, de Ares forte discípulo. *Ilíada*, canto 3, versos 328-339.

Outro exemplo de uma cena em que um guerreiro se veste encontramos na *Ilíada*, 16.130-139, em que Pátroclo é mostrado se vestindo com a armadura de Aquiles, quando os versos quase que repetem as palavras citadas acima:

---

[5] Ou seja, Diomedes, filho de Tideu.

[6] Para mais informações sobre os símiles, recomendo a leitura de: VIEIRA, Leonardo Medeiros. Ruptura e continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR6W7JM6/disserta__o.pdf?sequence=1 Acesso em 14/10/2013; e PINHO, Sebastião Tavares de. "A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana" In: Humanitas, XLVII, 1995. pp. 499-530. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf Acesso em 14/10/2013

> Pátroclo o bronze brilhante cingiu, obediente ao Pelida. As caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas, ataca, belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas; em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica o veloz Eácida, cheia de ornatos em forma de estrela; lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata e um grande escudo sobraça, maciço e de largos contornos: o elmo de fino lavor na cabeça admirável coloca, no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava; toma, por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo.[7] *Ilíada*, canto 16, versos 130-139.

Selecionando uma edição/tradução

Sabendo de tudo isso, cabe-nos agora fazer algumas perguntas. Como selecionar uma boa edição da *Ilíada*, por exemplo? E o que é uma boa tradução? Em primeiro lugar, eu diria que é preciso conhecer minimamente o tradutor, saber se ele traduziu a partir da língua original ou de uma língua intermediária, por assim dizer. Pode parecer estranho fazer esse tipo de advertência hoje em dia, mas, no passado, muitas obras gregas e latinas foram traduzidas a partir de edições escritas em francês, inglês ou espanhol. E isso gera muitos problemas, tendo em vista que algo sempre se perde e/ou se acrescenta quando se passa um texto de uma língua para outra. De qualquer modo, é impossível ser completamente fiel ao original. E, se o tradutor não parte do texto original, ele está sendo duas vezes traidor.

No caso de Homero, nós, lusófonos, temos sorte, porque contamos atualmente com algumas traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* para a nossa língua. Isso é muito bom, já que podemos escolher aquela que nos agradar mais. Temos uma tradução do século dezenove, a de Odorico Mendes,[8] bastante particular e até difícil para quem não está acostumado, por causa, por exemplo, das adaptações de vocábulos compostos do grego para o português, como "dedirrósea" (epíteto da deusa Aurora), e por causa também do uso radical do decassílabo para adaptar conteúdos originalmente compostos em hexâmetros, verso por natureza mais longo. Vejamos os treze primeiros versos da sua tradução da *Ilíada* para termos uma ideia de como Odorico realizou seu trabalho:

> Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
> A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
> Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
> Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
> Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
> O de homens chefe e o Mirmidon divino.

[7] Todas as traduções acima são de Carlos Alberto Nunes.

[8] Para as referências das traduções, ver bibliografia. Sobre Odorico Mendes, ver OLIVEIRA, José Quintão. "Homero brasileiro: Odorico Mendes traduz a épica clássica". In: Nuntius Antiquus, v. VII, n. 2, 2011. pp. 7-21, e MALTA, André, "De Pope a Odorico: Homero em dois tempos", In: idem, Homero Múltiplo. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 207-247.

Nume há que os malquistasse? O que o Supremo
Teve em Latona. Infenso um letal morbo
No campo ateia; o povo perecia,
Só porque o rei desacatara a Crises.
Com ricos dons remir viera a filha
Aos alados baixéis, nas mãos o cetro
E a do certeiro Apolo ínfula sacra.
Ilíada, canto 1, versos 1-13 (Tradução de Odorico Mendes)

Temos também a tradução de Carlos Alberto Nunes,[9] médico nascido em São Luís do Maranhão, que criou um verso, antes inexistente na nossa tradição poética, que apresenta de 16 a 18 sílabas, no qual ele procurou um certo padrão rítmico, semelhante ao de um hexâmetro datílico. É importante procurar ler a tradução de Nunes marcando o ritmo determinado pelos acentos das palavras. Fazendo isso, percebemos a diferença. Além disso, ele procurou manter uma certa coerência no uso dos epítetos e das fórmulas. Por isso, eu acredito que essa é a melhor tradução para o leitor iniciante. Vejamos os dezesseis primeiros versos da sua tradução da *Ilíada*, que, grosso modo, correspondem aos treze da tradução de Odorico citados acima. Sublinho as sílabas que devem ser acentuadas, para que o leitor ainda não habituado se acostume com o ritmo sugerido pela recitação em voz alta desses versos, lembrando que acontecem algumas síncopes ("p'ra" em lugar de "para", no terceiro verso) e várias elisões e crases quando há o encontro de duas vogais:

Canta-me a cólera - ó deusa! - funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos inúmeros
e de baixarem p'ra o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos,
o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.
Qual, dentre os deuses eternos, foi causa de que eles brigassem?
O que de Zeus e de Leto nasceu, que, com o rei agastado,
peste lançou destruidora no exército. O povo morria,
por ter o Atrida Agamémnone a Crises, primeiro, ultrajado,
o sacerdote. Este viera, até às céleres naus dos Aquivos,
súplice, a filha reaver. Infinito resgate trazia,
tendo nas mãos as insígnias de Apolo, frecheiro infalível,
no cetro de ouro enroladas. Implora aos Aquivos presentes,
sem exceção, mas mormente aos Atridas, que povos conduzem: (...)
Ilíada, canto 1, versos 1-16 (Tradução de Carlos Alberto Nunes)

Há vários aspectos a comentar aqui. Por um lado, percebemos que Nunes precisa usar uma acentuação diferente daquela da linguagem do cotidiano para

[9] Sobre Nunes, ver o artigo de CONTO, Luana de. "Carlos Alberto Nunes, tradutor dos clássicos", em Anais do XXIII SEC, Araraquara, 2008. pp. 60-67. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/ec/BANCO%20DE%20DADOS/XXIII%20SEC/TEXTOS/ARTIGOS%20PDF/conto.pdf Acesso em 14/10/2013

alguns vocábulos, mas isso não é um grande problema, tendo em vista que nos versos de Homero as palavras não eram acentuadas da mesma maneira que na linguagem falada no dia a dia dos gregos antigos. Por outro lado, Nunes mantém um ritmo datílico constante, com uma sílaba forte ou longa seguida de duas fracas ou breves. Isso, sim, poderia ser criticado, já que em Homero havia a possibilidade de substituir duas sílabas breves por uma longa, ou seja, podemos encontrar, às vezes, um espondeu (– –) no lugar de um dátilo (– uu). De qualquer maneira, penso que já foi uma proeza manter esse ritmo datílico constante em português e seria difícil reproduzir na nossa língua um ritmo com uma sequência de três sílabas fortes ou longas. Como grande mérito dessa tradução é preciso destacar o fato de que Nunes conseguiu reproduzir a estrutura dos seis pés, o que deixou o seu texto ritmicamente bastante próximo do original grego.

Essa preocupação com a criação e a manutenção de um ritmo semelhante àquele presente no original não encontramos na tradução da *Ilíada*, de Haroldo de Campos,[10] nem na da *Odisseia*, de Trajano Vieira. Convém falar das duas em conjunto porque os dois tradutores foram grandes amigos e, certamente, um influenciou muito o trabalho do outro. Ambos utilizam versos de doze sílabas e ambos realizaram traduções criativas, nem sempre muito "fiéis" ao original grego, aplicando um método que, por vezes, lembra aquele seguido por Odorico Mendes. O resultado obtido por esses dois tradutores, em algumas passagens, pode tornar a compreensão do texto um pouco difícil para os não iniciados, principalmente para aqueles que não conhecem a língua grega. Vejamos primeiro os dezesseis primeiros versos da tradução de Haroldo de Campos para compararmos com a de Mendes e com a de Nunes:

> A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
> o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
> trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
> de valentes, de heróis, espólio para os cães,
> pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
> desde que por primeiro a discórdia apartou
> o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles.
> Que Deus, posto entre ambos, provocou a rixa?
> O filho de Latona e Zeus. Irou-o o rei.
> A peste então lavrou no exército: ruína
> cai sobre o povo! A Crises ultrajara o Atreide,
> ao sacerdote, o qual viera até as naus
> velozes dos Aqueus remir com dons a filha,
> nas mãos portando os nastros do certeiro Apolo
> presos ao cetro de ouro e a todos implorava,
> mormente aos dois Atreides, comandantes de homens: (...)
> *Ilíada*, canto 1, versos 1-16 (Tradução de Haroldo de Campos)

[10] Sobre a tradução de Haroldo de Campos, ver os textos SCHÜLER, Donaldo. "Um lance de nadas na épica de Haroldo". Disponível em: http://www.schulers.com/donaldo/haroldo. Acesso em 14/10/2013 e SCHÜLER, Donaldo. "Homero, Haroldo e Belinda", em Revista USP, n. 44, 1999-2000. pp. 347-349. Disponível em http://www.usp.br/revistausp/44a/07-donaldo.pdf. Acesso em 14/10/2013.

O método empregado por Trajano Vieira em sua tradução da *Odisseia* foi semelhante ao utilizado por Haroldo de Campos em sua transhelenização (como ele gostava de dizer) da *Ilíada*. Isso fica patente quando lemos os dez primeiros versos da *Odisseia*, de Vieira:

> O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
> errâncias, destruída Troia, urbe sacra,
> as muitas cidadelas e homens cuja mente
> escrutinou, as muitas dores que amargou
> no mar a fim de preservar o próprio alento
> e a volta aos sócios. Não os salva, desejoso
> embora: a insensatez – pueris! – os vitimou,
> pois Hélios hiperônio lhes recusa a luz
> da volta, morto o gado seu que eles comeram.
> Começa desse ponto o canto, musa olímpica!
> *Odisseia*, canto 1, versos 1-10 (Tradução de Trajano Vieira)

Nota-se nessas traduções a presença constante de *enjambements* ou *encavalgamentos*, que acontecem quando uma frase ou ideia não termina num verso e continua no verso seguinte. Esse tipo de estruturação também existe na poesia homérica, mas não de modo tão constante quanto nas traduções de Campos e Vieira. Além disso, existe, em suas traduções, a tendência de simplesmente transliterar nomes gregos, tal como "Hélios hiperônio", ao invés de traduzi-lo por "Sol, filho de Hipérion", por exemplo. Isso pode ser interessante para quem está acostumado a ler Homero em grego, mas não para os que estão travando um primeiro contato com esse tipo de poesia. A compreensão seria facilitada, se houvesse notas explicativas, mas eles optaram por não adotar esse tipo de estratégia. Por fim, acho importante observar que os dois tendem a usar expressões muito concisas, nas quais é notável a parataxe, com frases em sequência sem o uso de conjunções. Isso também torna o texto bastante poético, mas, por vezes, dificulta a compreensão e a percepção da presença dos símiles, elemento importantíssimo dentro da construção da poesia homérica. Essas são apenas algumas observações que não desqualificam as traduções de Campos e Vieira. Apenas julguei que valia a pena fazer esses comentários para mostrar que os trabalhos deles estão um pouco distantes do original grego e, em muitos aspectos, da tradição da poesia em língua portuguesa também. Porém, sem dúvida, vale a pena ler com atenção essas traduções.

Temos também a tradução da *Odisseia*, de Donaldo Schüler, que se vale de uma linguagem menos formal e aproxima Homero de uma expressão mais habitual para o leitor contemporâneo. Isso pode ser bom, por um lado, mas também tira de Homero uma certa solenidade característica da poesia épica e torna mais fácil uma linguagem que, por natureza, é especial e estava distante da comunicação do cotidiano. Vejamos os dez primeiros versos dessa tradução:

> O homem canta-me, ó Musa, o multifacetado, que muitos
> males padeceu, depois de arrasar Troia, cidadela sacra.
> Viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais. No
> mar, inúmeras dores feriram-lhe o coração, empenhado em
> salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros. Mas
> não conseguiu contê-los, ainda que abnegado. Pereceram,
> vítimas de suas presunçosas loucuras. Criançães! Forraram
> a pança com a carne das vacas de Hélio Hipérion. Este os
> privou, por isso, do dia do regresso. Das muitas façanhas,
> Deusa, filha de Zeus, conta-nos algumas a teu critério.
> *Odisseia*, canto 1, versos 1-10 (Tradução de Donaldo Schüler)

Um exemplo aqui do uso de uma linguagem menos formal encontramos entre os versos 7 e 8, quando vemos que o tradutor optou por traduzir *népioi* ("néscios", "ignorantes", "estúpidos") por "criançães", palavra desprovida do caráter trágico presente na reprovação dirigida aos companheiros de Odisseu e bastante comum em contextos mais familiares, quando pais falam com seus filhos pequenos ou quando um jovem quer dizer que outro está se comportando como uma criança pequena. Além disso, Schüler usa a expressão "forraram a pança" para dizer que os amigos de Odisseu se fartaram com as carnes das vacas do Sol, o que mostra que o tradutor quis dar um tom mais cômico, mais bem humorado ao seu texto. Isso pode ser algo adequado à *Odisseia*, mas, junto com a comicidade, há a o tom épico também que é importante tentar conservar.

Por fim, temos a tradução de Frederico Lourenço, professor na Universidade de Coimbra, que não utiliza um metro fixo e segue linha a linha o texto original. Na minha opinião, essa tradução também pode ser indicada para o iniciante, porém ele tira de Homero algo da sua poeticidade, caracterizada em parte pela presença dos ritmos particulares do hexâmetro. Homero sem métrica e sem ritmo é quase prosa e isso tira do poeta algo que ele precisa ter. Vejamos os dez primeiros versos da tradução de Lourenço:

> Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
> depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
> Muitos foram os povos cujas cidades observou,
> cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
> os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
> para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
> Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
> Não, pereceram devido à sua loucura,
> insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,
> o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
> Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.
> *Odisseia*, canto 1, versos 1-10 (Tradução de Frederico Lourenço)

De qualquer modo, devemos comemorar o fato de termos tantas traduções tão diferentes entre si e que nos dão a possibilidade de escolher e comparar as

diferentes soluções adotadas pelos tradutores. Porém, é sempre bom lembrar, nenhuma tradução substitui a leitura do texto original, mesmo que às vezes o poeta tenha, digamos, "cochilado" e o tradutor tenha tido a chance de "melhorar" o texto na tradução. Lendo um poema épico no original teremos a possibilidade de perceber os jogos sonoros e os ritmos da língua do poeta, os ecos semânticos e as ironias sugeridos pelas paronomásias, pelas derivações morfológicas e pelas etimologias dos nomes das personagens. Esse tipo de informação se perde numa tradução.

Contudo, não precisamos dispensar as traduções, mesmo depois de ter aprendido o idioma do poeta. As diferentes traduções podem iluminar diferentes facetas da obra original e cada uma pode ser considerada a expressão de um certo pensamento ou ponto de vista tradutório característico de uma escola literária ou de uma época. As traduções contribuíram de modo determinante para a formação dos idiomas nacionais.[11] Desse modo, ao ler uma tradução de Homero, estamos também conhecendo um pouco da história da nossa língua e da nossa tradição poética. Sendo assim, é preciso conhecer as traduções dos poemas épicos também.

Considerações finais

Hoje em dia, não se faz mais poesia épica, não nos mesmos moldes da Grécia ou da Roma Antigas, usando uma métrica determinada, com uma linguagem específica e com heróis facilmente reconhecíveis. Nos nossos tempos há muita variedade de formas, de temas e de pontos de vista. Contudo o épico, se é que essa entidade existe como algo que caracteriza certas obras nas quais há batalhas e feitos heroicos, está presente em romances, em filmes, em peças de teatro e mesmo em certas notícias de jornal ou em séries de televisão. De qualquer modo, a leitura da poesia épica marcou muitos autores, se não todos, que criaram isso que costumamos chamar de Literatura Ocidental e que sempre está presente mesmo nas novas mídias, desde a invenção do cinema. Mesmo que pareça distante da nossa realidade, a poesia épica está presente e provavelmente nunca deixará de estar.

Referências Bibliográficas

A) Documentos textuais

HOMERO, Ilíada. Tradução de Manuel Odorico Mendes; Prefácio e notas verso a verso: Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê, 2008.

HOMERO, Odisseia, Tradução de Manuel Odorico Mendes; Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp e Ars Poetica, 1992.

[11] Para mais informações sobre a recepção de Homero, ver MANGUEL, Alberto. Ilíada e Odisseia de Homero. Uma biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

HOMERO, Ilíada. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOMERO, Odisseia. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOMERO, Ilíada. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

HOMERO, Odisseia. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

HOMERO, Odisseia. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: LP&M, 2007.

HOMERO, Odisseia. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

B) Obras gerais

CONTO, Luana de. "Carlos Alberto Nunes, tradutor dos clássicos", em Anais do XXIII SEC, Araraquara, 2008. pp. 60-67. Disponível em:

http://portal.fclar.unesp.br/ec/BANCO%20DE%20DADOS/XXIII%20SEC/TEXTOS/ARTIGOS%20PDF/conto.pdf Acesso em 14/10/2013

HAVELOCK, Eric. A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Unesp e Paz e Terra, (1996).

HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. São Paulo: Papirus, 1996.

HAVELOCK, Eric. A Musa aprende a escrever. Lisboa: Gradiva, 1996.

MALTA, André, "De Pope a Odorico: Homero em dois tempos", In: idem, Homero Múltiplo. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 207-247.

MANGUEL, Alberto. Ilíada e Odisseia de Homero. Uma biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MORAES, Alexandre Santos de. O ofício de Homero. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

OLIVEIRA, José Quintão. "Homero brasileiro: Odorico Mendes traduz a épica clássica". In: Nuntius Antiquus, v. VII, n. 2, 2011. pp. 7-21.

PESSANHA, Nely Maria. "Características básicas da epopéia clássica" In: APPEL, Myrna e GOETTEMS, Mírian (Org.). As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Movimento/SBEC, 1992. pp. 30-39.

PINHO, Sebastião Tavares de. "A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana" In: Humanitas, XLVII, 1995. pp. 499-530. Disponível em:

http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/35_Sebastiao_Pinho.pdf Acesso em 14/10/2013

SCHÜLER, Donaldo. "Um lance de nadas na épica de Haroldo". Disponível em: http://www.schulers.com/donaldo/haroldo. Acesso em 14/10/2013.

SCHÜLER, Donaldo. "Homero, Haroldo e Belinda", em Revista USP, n. 44, 1999-2000. pp. 347-349. Disponível em http://www.usp.br/revistausp/44a/07-donaldo.pdf Acesso em 14/10/2013

VIDAL-NAQUET, Pierre. O Mundo de Homero, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, Leonardo Medeiros. Ruptura e continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Disponível em:http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR6W7JM6/disserta__o.pdf?sequence=1 Acesso em 14/10/2013.

A Epopeia De Gilgameš - Amizade e Morte na Mesopotâmia

Katia Maria Paim Pozzer[1]

A Epopeia de Gilgameš está entre as obras mais importantes da literatura sumero-acadiana. Os babilônicos criaram uma composição poética, de caráter épico, cujo valor literário pode ser equiparado às grandes obras memoráveis conhecidas e sem paralelos no Oriente Antigo. Segundo BOUZON (1998, p. 125), a epopeia se configura em: "uma fonte historiográfica de valor inestimável para o estudo das ideias e das concepções do homem da Baixa Mesopotâmia desde o III milênio a.C., quando apareceram os primeiros textos sumérios da saga de Gilgameš." Para mim, a Epopeia de Gilgameš está para a cultura antiga oriental, assim como a Odisseia está para a cultura grega antiga, isto é, uma obra essencial, não só por sua qualidade literária, mas pela capacidade de revelação histórica da civilização mesopotâmica.

Infelizmente o leitor brasileiro não dispõe de uma tradução a contento, tendo de se limitar a traduções de traduções, isto é, traduções para a língua portuguesa de versões antigas, e muitas vezes ultrapassadas, de línguas estrangeiras modernas (sobretudo do inglês)[2]. Emanuel BOUZON (1998), que trabalhava na tradução deste magnífico texto quando faleceu em 2006, publicou o capítulo "A Epopeia de Gilgameš e suas Fontes" em seu livro "Ensaios Babilônicos". Neste importante artigo Bouzon apresenta as diversas fontes do texto, com um breve resumo da história nas suas diferentes versões.

Gilgameš teria sido rei da I dinastia de Uruk[3], no período protodinástico II (2750-2600 a.C.) e segundo a lista dos reis da Suméria ele foi o quinto rei desta dinastia. Gilgameš é descrito como filho do rei Lugalbanda e da deusa Ninsum e nos textos seu nome é precedido pelo determinativo divino "*dingir*"[4].

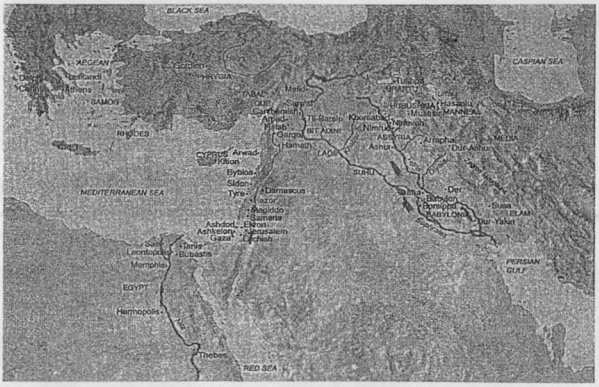
---

[1] Doutora em História pela *Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne*, Professora do curso de História da Universidade Luterana do Brasil e coordenadora do Laboratório de Pesquisa do Mundo Antigo (LAPEMA).

[2] Sobre a história de suas traduções ver SANTOS, CRESCÊNCIO e CONTADOR, 2012.

[3] Cidade do sul mesopotâmico, a cerca de 270 km ao sul de Bagdá. Sobre uma breve história da ocupação da cidade ver BIENKOWSKI, MILLARD, 2000, p. 312-313.

[4] A língua acádica contém determinativos, sinais que antecedem as palavras e lhe dão significado. Assim os nomes próprios de divindades são precedidos pelo sinal 𒀭, transcrito como *dingir*, traduzido como "divino/divindade/céu" (POZZER, 2004. p. 63-91).



Mapa do Antigo Oriente Próximo, adaptado de COLLINS, 2008, p. 21.

Neste capítulo apresentaremos as diversas versões da epopeia, que foram magistralmente traduzidas para o francês e discutidas por Jean BOTTÉRO em seu livro *L'Épopée de Gilgameš - Le grand homme qui ne voulait pas mourir* (1992). As fontes estão divididas em Poemas Sumérios; Fontes Babilônicas; Textos Estrangeiros e a Versão Ninivita[5].

1. Os Poemas Sumérios

Os sumérios redigiram cinco poemas épicos em torno da figura do lendário Gilgameš, que foram reconstituídos pelo imenso trabalho do sumerólogo norte-americano Samuel Noah Kramer e retomados e atualizados por Jean BOTTÉRO (1992).

O primeiro destes poemas, que não foram incluídos no texto clássico, narra uma guerra entre Bilgameš[6] e Agga, filho de Enmebaragesi, rei da cidade de Kiš[7], que tenta dominar Uruk, impondo a cobrança de tributos e a submissão política. Mas quando Uruk é cercada por Agga, rei de Kiš, e seu exército, Bilgameš e Enkidu aparecem e salvam a cidade. O poema, reconstituído a partir de onze fragmentos provenientes da cidade de Nippur[8], conta com apenas 115 linhas.

O segundo poema, também conhecido como Gilgameš e Humbaba[9], narra o desejo de Gilgameš burlar a morte, com a qual ele se depara todos os dias, realizando um feito glorioso, cuja memória sobreviva à sua própria morte.

[5] Todas as traduções dos textos em línguas modernas são da autora.

[6] Esta é a grafia para o nome sumério do herói Gilgameš.

[7] Cidade do sul mesopotâmico, a cerca de 15 km à leste de Babilônia (LECLANT, 2005, p. 1215).

[8] Nippur foi considerada cidade santa na Mesopotâmia, lugar das grandes escolas religiosas e centro cultural do antigo Oriente Próximo (JOANNÈS, 2001, p. 578-582).

[9] Nome acádico para Huwawa.

Assim ele, juntamente com Enkidu, decide ir até a floresta de cedros e matar seu guardião, Huwawa.

Gilgameš e o Touro Celeste é o título do terceiro poema que evoca a relação conturbada entre Gilgameš e a deusa Inanna[10]. A deusa se irrita com a insistência de Gilgameš em desrespeitar a autonomia do território sagrado de seu templo em Uruk e acaba por enviar o Touro Celeste, com o auxílio de seu pai, o deus Anu[11] para aterrorizar os habitantes de Uruk. Mas Gilgameš e Enkidu acabam por matar o Touro Celeste para grande lamento da deusa.

O quarto poema, com cerca de 305 linhas, é conhecido pelo título de Gilgameš, Enkidu e os Infernos. Neste interessante documento vemos a concepção cosmogônica suméria, a relação com a natureza, em especial as árvores e os pássaros. No texto são ainda nomeados dois instrumentos musicais[12], presentes da deusa Inanna ao herói Gilgameš.

O quinto e último poema, com um tablete bastante danificado em seu anverso, se refere ao tema da morte de Gilgameš, com a enumeração dos ritos funerários sumérios.

2. As Fontes Babilônicas

A chamada versão antiga da Epopeia de Gilgameš contém o texto, em língua acádica, do período paleobabilônico, composto com diversos fragmentos de tabletes provenientes de vários sítios arqueológicos da Mesopotâmia. A partir destes documentos foi possível recuperar a maior parte da composição literária mais importante desta civilização.

2.1 Os Tabletes de Philadelphia e Yale

Os tabletes conservados nas Universidades da Philadelphia e de Yale são considerados os mais importantes e completos da parte inicial da epopeia. São dois tabletes inteiros, cada um com 250 versos, bastante bem preservados. O primeiro da Philadelphia inicia com os sonhos premonitórios de Gilgameš, anunciando a chegada à Uruk, de um amigo "igual a ele em vigor". Em seguida Enkidu é apresentado como uma criatura selvagem, que vivia na estepe em companhia dos animais, mas que passa por um processo civilizatório, levado a cabo por Šamhat, uma cortesã. Enkidu mantém relações sexuais com ela que, assim o domina e o leva para a cidade de Uruk. Ao longo do caminho Enkidu encontra um pastor, que está para se casar com uma jovem, mas está triste por ter que se submeter à regra imposta por Gilgameš, onde segundo a qual ele (o rei) tinha a primazia da primeira

[10] Inanna é o nome sumério da deusa Ištar, deusa do amor e da guerra e personagem importante nesta trama (POZZER, 2007, p. 2-11).

[11] Divindade primordial, membro da tríade divina mais importante do panteão mesopotâmico, formado por Enlil, Anu e Ea.

[12] Um aro e uma baqueta, que também poderiam ter propriedades de talismãs mágicos.

noite com a noiva recém-casada. Enkidu fica estarrecido e furioso com tamanha iniquidade e decide impedir Gilgameš de realizar tal ato com a noiva do jovem pastor. Após um duro embate com Gilgameš, que é vencido por Enkidu, os dois se reconciliam. O tablete possui um colofão[13] informando que se trata do segundo tablete da obra intitulada "Excepcional Monarca" e que possui 240 versos.

O segundo tablete, atualmente conservado em Yale, possui importantes lacunas na sua parte inicial, porém, é possível compreender que os dois heróis da trama tornam-se grandes amigos. Em seguida é retomado o tema do poema sumério Gilgameš e Huwawa, pois Gilgameš decide romper o marasmo da vida citadina e aventurar-se na floresta de cedros para matar seu guardião, o temido Huwawa. Apesar das tentativas de Enkidu em demovê-lo da ideia de expor-se a tantos perigos, eles partem, com a aprovação do conselho de anciãos da cidade e com as bênçãos do deus Šamaš, sob a manifestação calorosa do povo de Uruk. Assim se interrompe o tablete, algumas linhas antes do final.

2.2 Os fragmentos de Bagdá e Chicago

Trata-se de três fragmentos de textos provenientes de Tell Harmal, antiga Šaduppûm[14]. Estes textos encontram-se no Museu do Iraque, em Bagdá. Existe, ainda, um quarto pequeno excerto, encontrado a 80 km à leste de Tell Harmal e hoje conservado no Instituto Oriental de Chicago. Todos estes documentos se referem a episódios da expedição à floresta de cedros e à captura de Huwawa.

2.3 Os documentos de Berlim e de Londres

Existem dois fragmentos de um mesmo tablete, vindo de escavações clandestinas, que acrescentam mais informações à trama. Um destes textos está no Vorderasiatisches Museum, no complexo do Museu do Pérgamo, em Berlim, e o outro pertence à coleção de Antiguidades Orientais do Museu Britânico, em Londres.

Neste tablete é narrado o adoecimento e morte de Enkidu nos braços de Gilgameš, que fica desesperado e se nega a ter o mesmo destino, partindo em busca da "vida sem fim". Depois de muito chorar a morte do companheiro, Gilgameš vaga, perdido na estepe, onde o deus Šamaš percebe seu comportamento estranho e tenta dissuadi-lo da busca da "vida sem fim", mas Gilgameš está determinado e não desiste. Mais adiante ele encontra a taberneira Siduri e faz a ela a mesma pergunta que havia feito a Šamaš "como eu posso evitar a morte?". A taberneira também dirá "a 'vida sem fim' que tu procuras, tu não a encontrarás jamais!". Mas ela dá conselhos para que Gilgameš tenha uma existência feliz. Acredito que temos aqui o trecho mais significativo, mais profundo e mais belo de todo o poema:

[13] Inscrição no final do texto com informações sobre o mesmo, podendo indicar o nome do escriba copista ou autor do documento.

[14] Cidade localizada atualmente no bairro sudeste de Bagdá, foi escavada pelos iraquianos entre 1945 e 1950 (HROUDA, 1992, p. 452).

> Quando os deuses criaram os homens, eles lhes destinaram a morte e reservaram a imortalidade somente para eles! Tu deves encher a barriga; ficar alegre noite e dia; fazer festa cotidianamente; dançar e divertir-te noite e dia; vestir roupas limpas, banhar-te; olhar com ternura a criança que levas pela mão e fazer a felicidade de tua mulher, abraçando-a! Pois esta é a única perspectiva dos homens! (BOTTÉRO, 1992, p. 258)

Após uma lista de conselhos ela acaba por revelar o caminho que Gilgameš deve empreender para chegar até o único homem imortal, àquele que sobreviveu ao dilúvio e que conhece o segredo da vida eterna. Assim Gilgameš encontra Sursunabu, o barqueiro que poderá levá-lo até Utanapštim.

2.4 O Texto de Ur

No período pós-hammurabiano, a partir de 1600 a.C., a epopeia praticamente desaparece, com a exceção de um tablete de 67 linhas, encontrado na cidade de Ur e que narra um episódio até então desconhecido: a consciência de Enkidu sobre sua doença e o desespero que o leva a amaldiçoar o caçador e a cortesã que, um dia, o tiraram da vida selvagem.

3. Os textos estrangeiros

A Epopeia de Gilgameš rompeu fronteiras ainda na Antiguidade, pois as descobertas arqueológicas trouxeram evidências de que esta obra foi conhecida pelos literatos antigos em diversas regiões do Oriente Próximo. Foram encontradas versões da epopeia na Síria, na cidade de Emar; na Palestina, no sítio arqueológico de Megiddo. Na Anatólia, atual Turquia, temos o poema em três versões distintas: uma em acádico, outra em hitita[15] e, outra ainda, em hurrita[16].

A versão de Emar, datada do século XIII a.C., encontrada à beira do Eufrates, à 250 km à leste de Alep, aporta um vento novo à narrativa. Ali é contado o retorno de Gilgameš da floresta de cedros e o diálogo entre ele e a deusa Ištar, que tenta seduzi-lo, mas que é veementemente rejeitada por ele. A deusa invoca os poderes do grande deus Anu para enviar o Touro Celeste a fim de destruir a cidade de Uruk, como castigo à Gilgameš.

Em Megiddo, na Palestina, foi encontrado um tablete, datado do século XIV a.C., que conta um trecho até então desconhecido da narrativa: o momento final da doença de Enkidu que acaba por levá-lo à morte.

Na região da Anatólia foram feitas descobertas muito importantes para a compreensão da relevância e da repercussão do poema no mundo antigo. Nas

[15] Língua indo-europeia falada pelos povos que habitaram a região da Anatólia, atual Turquia (JOANNÈS, 2001, p. 389).

[16] Designação para língua e povo que ocupou a Alta Mesopotâmia no III milênio a.C. (JOANNÈS, 2001, p. 397-400).

ruínas de Hattuša, sítio arqueológico de Boghazköy, foi encontrado cerca de uma dúzia de tabletes, em língua acádica, que se referem a vários episódios já conhecidos da epopeia, mas que guardam um estilo literário hitita e foram escritos por volta de 1400 a.C. (CARREIRA, 2006, p. 37-50).

Além destes documentos, os escribas hititas realizaram uma tradução do texto para língua hitita, em uma versão condensada e deram-lhe por título "Poema de Gilgameš" (BOTTÉRO, 1992, p. 47).

E a terceira versão anatólica, esta na língua hurrita, falada pelos povos da região de Urartu, no nordeste da Mesopotâmia, está datada de 1500 a.C., demonstra a significativa expansão cultural mesopotâmica.

4. A Versão Ninivita

A passagem do II para o I milênio a.C. foi uma virada decisiva nas diferentes versões da Epopeia de Gilgameš, pois foi neste período que se produziu o maior número de exemplares e fragmentos, distribuídos por toda a Mesopotâmia, de maneira bastante regular. A mais importante destas descobertas foi a Biblioteca de Assurbanipal[17], em Nínive, uma das capitais do império assírio. Ali foram identificados entre 2500 e 3000 versos, distribuídos em onze tabletes, que comporiam a versão mais longa e mais completa desta obra literária. Esta vigorosa disseminação da epopeia se deve, em grande parte, à potência do império assírio que conquistou e dominou enormes extensões territoriais, impondo seu poder político e militar, mas também divulgando sua cultura.

A versão ninivita, como é chamada, possui ainda uma característica peculiar, a grande uniformização do texto, desde as versões do século IX até 205 a.C. não há variações significativas.

Jean Bottéro, um dos grandes tradutores da epopeia, sugere que esta unificação literária é obra de um "editor" ou revisor. Em uma espécie de catálogo bibliográfico datado do início do I milênio a.C., contendo os títulos das obras literárias e seus possíveis autores (reais ou imaginários), aparece a menção de que a "série[18] de Gilgameš" era atribuída à "Sînleqe'unnemi, o exorcista", uma espécie de grande intelectual de sua época (BOTTÉRO, 1992, p. 51). Sua versão da Epopeia de Gilgameš é considerada clássica e definitiva. O texto, com 2.000 linhas, está organizado em onze tabletes cuneiformes, subdivididos em unidades de narrativa, semelhante aos cantos da Ilíada e da Odisseia, onde a métrica era baseada em dois quesitos: de um lado a semântica e de outro a fonética. O final do XI tablete encerrava a obra, com a repetição dos quatro versos que estavam no início do I tablete, respeitando um procedimento de estilo poético presente na literatura de todo o antigo Oriente Próximo.

[17] A Biblioteca de Nínive foi criada pelo rei assírio Senaqueribe e continuamente acrescida pelos soberanos que o seguiram no poder (JOANNÈS, 2001, p. 125-128).

[18] Os mesopotâmicos utilizavam o termo "série" para indicar quando uma obra que se estendia por vários tabletes.

Contudo, houve a inserção de um tablete suplementar, o XII, que destoa do conjunto da obra. O motivo e a autoria nos são desconhecidos, ainda que alguns autores defendam a ideia de que foi Sînleqe'unnennî que o redigiu (BOUZON, 1998, p. 149). O XII tablete é a tradução acádica do poema sumério conhecido como "Gilgameš, Enkidu e os infernos", em que é relatada a vida no mundo dos mortos.

Realizaremos a seguir a apresentação de um resumo de cada um dos 12 tabletes da versão ninivita.

O primeiro tablete apresenta Gilgameš como o maior de todos os reis, sendo 1/3 divino e 2/3 humano, que se tornou sábio a partir das experiências da vida: o sofrimento, as viagens a lugares desconhecidos e seus grandes feitos, dentre eles a construção da grande muralha de Uruk. Também é narrada a criação de Enkidu pela deusa Aruru[19], ao moldá-lo de argila e depositá-lo na estepe para viver com os animais selvagens como um homem primitivo, para frear a arrogância e os excessos de poder cometidos por Gilgameš.

A população de Uruk vivia aterrorizada tanto pelas constantes guerras e pela imposição de Gilgameš de que todas jovens recém-casadas deveriam passar a primeira noite com ele. É relatado o encontro de Enkidu com Šamhat, a cortesã, que, através da iniciação sexual, o torna inteligente e o traz à vida civilizada. No final do tablete são descritos os dois sonhos que Gilgameš teve, e que ele conta à sua mãe, que os interpreta com um bom presságio.

No segundo tablete, que é bastante fragmentário, acontece o encontro de Enkidu com os pastores, que dá continuidade ao seu processo civilizatório, ao comer o pão e beber a cerveja. A cortesã convence Enkidu à vir a Uruk, onde ele encontra Gilgameš e o impede de gozar o "direito da primeira noite" com a noiva de um dos pastores. É quando eles entram em um feroz combate, na rua, sendo assistidos por uma multidão que se aglomera à volta para ver esta luta de titãs. Depois de uma importante lacuna, o texto retoma com a apresentação de Enkidu como grande amigo de Gilgameš e a proposta de Gilgameš para uma expedição à floresta de cedros.

O terceiro tablete contém as informações sobre os preparativos e a partida da expedição à floresta de cedros para matar Humbaba, apresentado como o "monstro guardião da floresta". O texto assinala, ainda, o temor de Ninsum, a mãe de Gilgameš com esta perigosa aventura e o pedido que faz à Enkidu, para protegê-lo e trazê-lo de volta são e salvo. Após uma lacuna de cerca de 20 linhas, o texto apresenta as recomendações do conselho de anciãos da cidade de Uruk aos dois amigos.

O quarto tablete, bastante fragmentário, conta o percurso da viagem dividido em seis etapas: três dias de caminhada, intercalados com dias de parada para repouso e alimentação. A cada uma das noites Gilgameš tinha um sonho que, ao amanhecer, era decifrado por Enkidu. O texto narra o primeiro encontro com Humbaba e o

[19] A deusa Aruru é considerada a divindade mãe por excelência na mitologia mesopotâmica (BLACK; GREEN, 1992, p. 132-133).

terror que seu grito causa à Gilgameš. No final do tablete Gilgameš pede a ajuda de Enkidu para prosseguir e conseguir adentrar na floresta, com uma expressão que ficará conhecida como "a união faz a força".

O quinto tablete da versão ninivita conservou apenas algumas linhas dos seus mais de 300 versos. Felizmente o texto de Uruk completa a narrativa. Neste documento são relatadas a luta feroz entre Gilgameš e Enkidu contra Humbaba/ Huwawa, a intervenção do deus Šamaš[20] a favor dos dois heróis, a hesitação de Gilgameš em matar Humbaba e a insistência de Enkidu para fazê-lo. Finalmente é Enkidu que mata o guardião da floresta e Gilgameš que leva a sua cabeça para Uruk. Antes de partir eles cortam um cedro portentoso que será levado até Nippur, a cidade-santa.

No sexto tablete é descrito o fascínio exercido pela beleza de Gilgameš sobre a deusa Ištar, que ao vê-lo banhado, com roupas limpas, penteado e ornado com os adereços reais, apaixona-se por ele. Ela se insinua sexualmente e lhe promete poder e glória se ele aceitar desposá-la. Mas Gilgameš a renega, lembrando a triste sorte de cada um dos seus ex-amantes, atraindo toda a fúria da deusa sobre ele. Ao sentir-se humilhada, Ištar pede a seu pai, o grande Enlil, que envie à terra o Touro Celeste[21], animal feroz e implacável, para destruir Uruk e, assim, vingar-se de Gilgameš. Porém, o Touro Celeste é morto pelos heróis Gilgameš e Enkidu, que lhe retiram o coração e o oferecem a Šamaš.

Ištar veste luto e se lamenta pela morte do Touro Celeste. Enkidu, ao ouvir seu pranto, arranca uma pata do Touro e joga-a no rosto da deusa, insultando-a gravemente. O tablete termina com a menção de um sonho que Enkidu teve naquela noite.

É no sétimo tablete que é narrado o adoecimento e a morte de Enkidu. No início do tablete os dois heróis viajam à Nippur, onde Enkidu queixa-se sobre sua doença, diante da porta monumental que ele e Gilgameš mandaram construir com o cedro trazido da floresta e que, apesar desta importante oferenda, ele não obteve a proteção divina.

Enkidu toma consciência de sua doença e da proximidade de sua morte e amaldiçoa todos àqueles que o tiraram de sua vida selvagem. Depois Enkidu relata seu sonho, onde ele habitava o mundo dos mortos. O texto termina contando o agravamento de sua doença e a sua morte.

Bastante mal conservado, o oitavo tablete guarda a narrativa dos funerais de Enkidu e a triste lamentação de Gilgameš e seu luto pela morte do amigo.

O nono tablete inicia com Gilgameš chorando o desaparecimento de Enkidu, vagando desesperado na estepe, quando decide ir ao encontro de Utanapištim, o herói do dilúvio que se tornou imortal. O texto segue com o relato desta viagem encantada, habitada por seres mitológicos com características antropozoomorfas.

[20] Šamaš é considerado o deus-sol, o deus da justiça, aquele que ilumina.

[21] A figura do touro está associada ao simbolismo da realeza, como força e poder. Há inúmeras referências textuais e iconográficas à imagem do touro na Mesopotâmia. Na Epopeia de Gilgameš, o Touro Celeste é um animal mítico (BLACK; GREEN, 1992, p. 47-51).

Após um longo e difícil caminho, Gilgameš chega a um maravilhoso jardim.

O décimo tablete identifica a taberneira Siduri como a guardiã do jardim, que em um primeiro momento barra a passagem de Gilgameš e o faz contar os motivos que o trouxeram até ali. Ele, então, narra toda a história, a morte de Enkidu e a sua negativa em aceitar a própria morte. Siduri o permite seguir adiante, indicando as dificuldades do caminho e o barqueiro Uršanabi que o levaria até Utanapištim. Feita a travessia do mar de águas mortais, com alguns percalços, Gilgameš encontra Utanapištim. Este o interroga sobre as razões de seu terrível estado físico e emocional e Gilgameš explica-lhe, longamente, seu desespero e seu medo da morte. Utanapištim tenta consolar Gilgameš dizendo que os grandes deuses impuseram tanto a vida como a morte aos homens e que nada poderia ser feito para mudar isto.

O décimo primeiro tablete inicia com o questionamento de Gilgameš sobre imortalidade de Utanapištim e este lhe revela um segredo: a narrativa detalhada do dilúvio e a intervenção de Ea para que ele e sua família sobrevivessem.

A narrativa do dilúvio retoma, literalmente, grande parte do poema de Atrahasîs[22], da construção do barco, dos sete dias de dilúvio, do banquete oferecido aos deuses e de como Utanapištim e sua esposa (que não é nomeada no texto) são abençoados por Enlil, que lhes concede a vida eterna, esclarecendo que Gilgameš jamais a obterá desta mesma maneira. Utanapištim, então, diz que Gilgameš deve se submeter a uma prova que demonstre sua profunda vontade de superar a morte: ele deveria passar seis dias e sete noites sem dormir. Mas o cansaço o vence e ele adormece. Utanapištim passa a depositar junto a Gilgameš, um pão para cada dia que ele dorme e, ao final do sétimo dia ele acorda Gilgameš, que pensava ter dormido apenas algumas horas e mostra os pães envelhecidos como a prova de sua fraqueza. Gilgameš cai em desespero, pois pressente que a morte é inevitável.

Utanapištim dá ordem a Uršanabi, o barqueiro, de levá-lo de volta, mas sua esposa, consternada com a aflição de Gilgameš, pede que lhe seja concedido um favor. Assim, Utanapištim desvela o mistério de como ele pode obter a "planta da juventude"[23], mergulhando no fundo do mar. Gilgameš consegue encontrar a planta e inicia a viagem de volta para Uruk, na companhia de Uršanabi. No trajeto eles param para se repousar e beber água fresca de uma fonte quando uma serpente, atraída pelo odor da planta, rouba-a e desaparece, deixando sua pele velha como vestígio. Gilgameš então chora e se desespera, tendo como única alternativa voltar para Uruk com as mãos vazias. O tablete termina com a chegada à magnífica cidade que, orgulhosamente, Gilgameš mostra à Uršanabi.

Assim se encerraria a epopeia, mas na versão ninivita foi adicionado o XII tablete, que apresenta uma outra variante da morte de Enkidu e a visão

[22] O poema de Atrahasîs, ainda inédito em língua portuguesa, é o poema da criação do homem na mitologia mesopotâmica (BOTTÉRO; KRAMER, 1993).

[23] O texto é bastante claro, não é a "vida sem fim", mas somente a "vida prolongada/vitalidade reencontrada".

mesopotâmica do mundo dos mortos. Nesta glosa, Gilgameš havia deixado cair dois instrumentos musicais no mundo dos mortos e Enkidu resolve entrar lá para buscá-los, apesar dos insistentes conselhos de Gilgameš para não o fazer. Enkidu então é condenado a ficar ali para sempre, como morto. Gilgameš chora e implora aos deuses que libertem seu amigo, mas tudo o que ele obtém é o favor de Ea de liberar Enkidu por um breve momento, quando os dois amigos se reencontram e travam um longo diálogo. Gilgameš quer tudo saber sobre o mundo dos mortos e Enkidu descreve o horror de ver seu próprio cadáver e o destino de diferentes tipos de personagens no mundo subterrâneo.

Conclusão

A Epopeia de Gilgameš conheceu uma extraordinária difusão no mundo antigo oriental que nenhuma outra obra literária alcançou. Mas esta expansão também congregou um outro fenômeno. O texto foi apropriado, remanejado, traduzido, condensado e recopiado por várias gerações de escribas, os intelectuais de sua época, evidenciando uma nítida permanência da tradição oral que, de certa forma, era recriada pelos narradores (BOTTÉRO, 1992, p. 49).

A literatura mítica pode conter códigos e formas universais de comunicação. D'ONOFRIO (2011), em sua belíssima obra intitulada *Le Sauvage et son Double*, discute vários exemplos literários, do mundo antigo à época medieval, de história de duplos no sentido antropológico. Para o autor (2011, p. 16): "o estudo da literatura mítica não pode se subtrair ao trabalho simbólico que consiste a dar sentido aos elementos de uma narração em relação à realidade que a produziu."

A dualidade na literatura mítica evidencia leis de organização mental, que podem ser encontradas em diferentes regiões do mundo[24]. No caso da epopeia temos nos dois heróis, Gilgameš e Enkidu, a oposição entre civilizado e selvagem, entre amigo e inimigo[25], pois estes associam perspectivas do mundo urbano e do mundo rural, ainda que ambos também apresentem condutas de seu duplo. Gilgameš, o rei poderoso, o *awîlu*[26] por excelência, que demonstra um comportamento cruel e Enkidu, a criatura divina da estepe, que deve liberar Gilgameš de sua *hybris* sexual selvagem. Mas, ao mesmo tempo, Enkidu se mostra implacável e impiedoso quando mata Humbaba o guardião da floresta de cedros. Vemos que ambas as personagens possuem uma natureza ambivalente, do selvagem e de seu duplo, o civilizado, tornando a Epopeia Gilgameš um importante documento simbólico de uma parcela da humanidade.

A Epopeia Gilgameš apresenta dois temas que interpelam a humanidade inteira ao longo da história: o motivo da amizade e a problemática da morte. Nas versões acádicas Enkidu é identificado como o melhor amigo de Gilgameš. O texto

[24] Sobre o estudo comparado com o personagem Ulisses da Odisseia ver LINS BRANDÃO (2010, p. 15-25).

[25] Sobre o problema da relação amigo e inimigo na literatura ver ABBÈS (2008).

[26] *Awîlu*, na língua acádica significa o homem livre.

narra o nascimento desta amizade e de como ela foi sendo construída ao longo do tempo, com companheirismo, ajuda mútua e solidariedade. Já o tema da morte ganha força na narrativa a partir do surgimento da doença e da morte de Enkidu. Gilgameš toma consciência da finitude da vida ao presenciar, impotente, a morte do amigo. Uma tristeza profunda ocupa seu coração e este desespero é o motor que o impulsiona a enfrentar uma nova e dificílima aventura: a descoberta do segredo da imortalidade de Utanapištim, aquele que sobreviveu ao dilúvio. E novamente surge uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que lhe é revelado este enigma, ele percebe que nunca terá a vida eterna. Gilgameš recebe como consolo as sábias palavras da taberneira Siduri: cabe ao homem viver a vida de cada dia, alegrar-se com os filhos e a esposa e deixar seu nome gravado na história através de atos grandiosos. Segundo a concepção mesopotâmica, o homem só tem uma vida, há que vivê-la da melhor forma, pois só continuaremos existindo na memória dos homens, graças às boas realizações que fizermos.

Referências Bibliográficas

ABBÈS, M. L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna. Bulletin d'études orientales, Tome LVII, janvier 200. Disponível em: <http://beo.revues.org/120>. Acesso em 11/10/12.

BIENKOWSKI, P.; MILLARD, A. Dictionary of the Ancient Near East. London: British Museum Press, 2000. 342 p.

BOTTÉRO, J. L'Épopée de Gilgameš - Le grand homme qui ne voulait pas mourir. Paris: Gallimard, 1992. 299 p.

BOTTÉRO, J.; KRAMER, S. Lorsque les dieux faisaient l'homme. Paris: Éditions Gallimard, 1993. 755 p.

BOUZON, E. Ensaios Babilônicos. Sociedade, Economia e Cultura na Babilônia pré-cristã. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998. 156 p.

CARREIRA, J.N. Gilgamesh em veste Hitita. In: Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Departamento de História (org.). Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. 2 vols., p. 37-50.

COLLINS, P. From Egypt to Babylon. London: The British Museum, 2008. 208p.

D'ONOFRIO, S. Le Sauvage et son Double. Paris: Les Belles Lettres, 2011. 268 p.

HROUDA, B. L'Orient Ancien. Paris: France Loisirs, 1992. 464p.

JOANNÈS, F. (org.). Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne. Paris: Robet Laffont, 2001. 974 p.

LECLANT, J. (org.). Dictionnaire de l'Antiquité. Paris: PUF, 2005. 2389 p.

LINS BRANDÃO, J. A experiência de Ulisses: nota sobre um tema utópico perdido. Revista Morus - Utopia e Renascimento, n. 7, 2010, p. 15-25.

Disponível em: <http://revistamorus.blogspot.com.br/>. Acesso em 02/04/13.

PARPOLA, S. Epic of Gilgamesh. Helsinki: University of Helsinki, 1997. 165p.

POZZER, K. M. P. A Palavra de Argila e a Memória da História. In: KARNAL, L.; FREITAS NETO, J.A. A Escrita da História - Interpretações e Análises Documentais. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004. p. 63-91.

_____. A Deusa Ištar: uma representação do feminino na Mesopotâmia. Liber Intellectus, v. 2, nº 2, 2007, p. 2-11.

SANTOS, Dominique; CONTADOR, A.L.; CRESCENCIO, A.A. Representações do espaço da cidade na Epopéia de Gilgamesh: a Uruk das grandes muralhas. Revista Sapiência: sociedades, saberes e práticas educacionais, Iporá, v.1, n.2, p. 115-129. Disponível em: <http://www.revsapiencia.ipora.ueg.br/index.php/pris/article/view/110#.UXQqZsrNkS8>. Acesso em 24/03/13.