

DEMÓDOCOS E AS LÁGRIMAS DE ODISSEU

Andreza Caetano*

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: We seek in this paper to discourse about how the Greek poet was seen in ancient times, focusing especially on Demodocus and on the tears shed by Odysseus when he was listening to the first and the third song of the bard, in Book VIII of the *Odyssey*, establishing a relationship among other weeping situations in the epic and, eventually, in the *Iliad*. We intend to approach the possibility of defining the emotions of the hero, through the support that the text gives us, including, for instance, the situations of occurrence of the word λείβων juxtaposed against δάκρυον and εἶβον and the use of a simile after weeping as a figure used to shape the sound and not the feeling of the hero.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; book VIII; Demodocus; weeping.

Na *Odisseia*, segundo Maehler,¹ o canto do aedo começa a ser visto como uma atividade intelectual e individual. Conhecer as coisas e os acontecimentos de tempos anteriores demonstra, mais do que a relação com a divindade, a qualidade ou a capacidade racional do cantor. Na *Iliada*, Zeus distribui dons de forma diferenciada; mas somente na *Odisseia* essa partilha torna uns melhores que outros e, para um homem que recebeu os dons intelectuais, todos olham como para um deus, conforme afirma Odisseu

* andrezacaetano@yahoo.com.br

¹ Cf. Maehler, 1999, p. 7.

nos versos 167 a 174 do canto 8.² Contudo, somente a capacidade individual do aedo não seria suficiente para o deleite completo dos espectadores. A suposta relação estabelecida entre ele e a divindade é que, de fato, traz o regozijo pleno, e “isto é o que agrada aos espectadores. A glória que chega ao céu não é alcançada somente pela bravura ou inteligência do herói, mas pelo canto em si”.³ A Musa incita Demódoco a cantar as glórias dos homens (μοῦσ’ ἄρ’ ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν),⁴ e dirige o aedo de forma pragmática e objetiva, mas o dom individual é o que confere ao canto a beleza e a magnitude que encantam o público. O poeta invoca a Musa e se torna um instrumento dela, ele se coloca em suas mãos.⁵

Etimologicamente, κλέος vem de κλύω (escutar) e significa o que é escutado positivamente de alguém, ou seja, sua reputação pública, indicando-nos, assim, que o aedo escuta da Musa⁶ aquilo que se fala dos heróis. Κλέος é a fama, a glória, a reputação. O aedo, então, recita o que ouve da Musa para sua audiência. Em poucas palavras, o poeta grego é o senhor do κλέος, pois é ele quem usa a palavra para transmitir o que a Musa recita. Ele concede a glória ao herói.⁷ O poeta — cantor — narra as façanhas dos aqueus e está no controle da fama do herói, obtendo, com isso, seu próprio κλέος.⁸ O aedo é, enfim, independente do aqui e do agora. Para alcançar a própria glória por meio da função narrativa do canto, que, segundo Halliwell,⁹ transforma e organiza as particularidades da experiência vivida e também renova os significados e os sentimentos, ele só precisa

² Maehler afirma que uma nova ênfase nas qualidades intelectuais é um ponto importante para entendermos a visão da figura do poeta na *Odisseia* em contraposição com a *Iliada*, uma vez que a *Odisseia* apresenta uma estrutura diferente de valores, que não observa somente a fama e a glória e não é tipicamente aristocrática (Maehler, 1999, p. 10).

³ Cf. Maehler, 1999, p. 11.

⁴ *Odisseia*, VIII, 73.

⁵ Cf. Nagy, 1979, p. 16.

⁶ ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.: *Iliada* II, 486 (*apud* Nagy, 1979, p. 16).

⁷ Cf. Nagy, 1979, p. 16.

⁸ Maehler (1999, p. 7) diz que na *Odisseia* encontramos pessoas orgulhosas, como é o caso de Fêmio, que se gaba de sua capacidade individual e de seu talento, fazendo questão de mostrar sua habilidade e, declarando-se autodidata, mostra-se envaidecido por saber várias formas de canto. Ainda assim, Fêmio reconhece seu talento como dom divino.

⁹ Cf. Halliwell, 2009, p. 14.

ouvir a Musa e usar sua capacidade criativa na transmissão do discurso. A narrativa homérica usa Odisseu como uma extrema demonstração do poder outorgado ao aedo. Demódoco recebe, no canto 8 da *Odisseia*, a idealização apropriada a um artista ou à forma artística da épica grega.

Frequentemente tenta-se explicar o contraste entre a reação dos Feácios e a de Odisseu no primeiro e no terceiro canto de Demódoco. A respeito do comportamento do herói no primeiro canto, pensemos essa reação. Ele cobre a cabeça por estar envergonhado de chorar diante dos Feácios:

Então, tais coisas cantava o renomado cantor. E, logo, Odisseu,
pegando com as mãos fortes o grande manto púrpúreo,
o estirou na cabeça e cobriu as belas faces;
pois, vertendo lágrimas sob as sobrancelhas, se envergonhava dos
Feácios.
De fato, quando o divino cantor cessou o canto,
aquele, tendo secado as lágrimas, tirou o manto da cabeça
e libou aos deuses tomando a taça de duas alças.¹⁰

Halliwell¹¹ nota que, de modo semelhante, Telêmaco age em Esparta. Ele diz:

Odisseu cobre a cabeça e chora (8,83-92, 521-31) — não muito diferente da forma, vale a pena mencionar, com que Telêmaco cobre a cabeça e chora por seu pai em Esparta no canto 4 (113-116), quando está sobrecarregado emocionalmente devido às sinceras referências de Menelau quanto às qualidades excepcionais e os sofrimentos de Odisseu.

Poderíamos supor que a reação de Odisseu ao primeiro canto de Demódoco se devesse à surpresa, já que ele não sabia qual seria o tema da canção e de repente tinha diante de si sua vida de ao menos 10 anos atrás sendo narrada. Contudo, essa hipótese se torna inviável a partir da compreensão do terceiro canto do bardo e da repetição da reação do herói. Entender as lágrimas de Odisseu somente como manifestação de sofrimento ou dor poderia ser excessivo, assim como seria excessivo entender as lágrimas de Telêmaco puramente como sinal de dor, excluindo completamente o orgulho pela fama que o herói alcançou, a qual chegou

¹⁰ *Odisseia* VIII, 83-89 (as traduções aqui apresentadas são de nossa autoria).

¹¹ Cf. Halliwell, 2009, p. 4.

aos céus e foi passada das Musas para o aedo. Em ambos os casos, pai e filho evidenciam a emoção que sentem; e entendemos que não podemos restringir o significado das lágrimas ao padecimento, uma vez que o texto em si não nos dá indicação para concluirmos isso, e não poderíamos cair no erro de apenas conjecturar acerca do psicológico das personagens.

Na cena de Telêmaco, tendo percebido as lágrimas do jovem,¹² Menelau se questiona em sua mente e em seu coração se deveria deixar que o filho recordasse o pai por mais um tempo, ou se o interrogaria sobre coisas particulares. Ele interpreta como motivo do choro uma recordação que o próprio Telêmaco não tinha. Igualmente, nos parece, a recordação associada à surpresa pelo reconhecimento de seu κλέος poderia ser a razão das lágrimas de Odisseu. Por outro lado, Menelau, falando a respeito do antigo companheiro, provocou em Telêmaco — talvez acreditando que o pai já estivesse morto — o desejo de pranteá-lo e caíram na terra lágrimas desde suas pálpebras, e com as duas mãos ele colocou o manto purpúreo ante os olhos.¹³ Embora ambos tentem, sem sucesso, ocultar o choro, a reação semelhante não nos dá garantia de que os sentimentos também o sejam, especialmente se pensarmos na diferença de preparo e estrutura emocional visível entre os dois. Telêmaco está passando, de certo modo, por uma iniciação, e dá os primeiros passos como guerreiro, enquanto Odisseu já é reconhecido por seus ardis, sua malícia e seu controle emocional. Levantamos a questão: poderia um herói tão astucioso soltar a rédea de suas próprias emoções? O arrebatamento de Odisseu nos momentos que aqui tratamos poderia nos indicar uma resposta positiva.

Enquanto os Feácios sentem prazer ao ouvir a primeira canção de Demódoco, e, a cada vez que o bardo faz uma pausa, clamam pela continuação, Odisseu chora. Segundo Halliwell,¹⁴ a maioria dos críticos acredita que isso se deve ao fato de que ali ele é o objeto do canto e sofre por causa de seu envolvimento pessoal; o episódio, portanto, sugere que os mesmos espectadores podem mudar seu comportamento diante das diversas canções do aedo, como o próprio Odisseu prova, pela alteração de sua postura, no segundo canto, quando se regozija ouvindo sobre Ares e Afrodite. O que nos parece válido dizer acerca do segundo canto¹⁵ de

¹² *Odisseia* IV, 116-119.

¹³ *Odisseia* IV, 113-116.

¹⁴ Cf. Halliwell, 2009, p. 4.

¹⁵ Embora superficialmente não pareça haver uma conexão entre o segundo canto de Demódoco e o próprio Odisseu, como acontece nas outras duas canções, se observarmos cautelosamente, perceberemos a analogia estabelecida entre Odisseu

Demódoco é que ele mostra, por um lado, a sutil prolepse do retorno de Odisseu a Ítaca, e, por outro lado, estabelece uma rápida conexão com relação ao desentendimento com Euríalo, já que, na querela entre os deuses, Possêidon foi o apaziguador, do mesmo modo que Alcínoo, um descendente do deus (7.56-66), interfere no conflito com o hóspede

e Hefesto. Há uma conexão significativa entre o segundo canto de Demódoco — a canção de Ares e Afrodite — e a situação de Odisseu quando retorna a Ítaca, devido à semelhança estabelecida entre Hefesto e o herói no decorrer do poema. Ares dá presentes a Afrodite tal como o fazem os pretendentes a Penélope, no canto XVIII da *Odisseia*. Isso representa uma afronta ao marido e um desrespeito contra a relação estabelecida no matrimônio, já que explicita o intuito de sedução, o que, no final da obra, acabará por justificar e tornar lícita a matança de Odisseu. Tanto o problema sexual quanto a questão da fidelidade estão presentes no segundo canto de Demódoco como uma antecipação da chegada do herói a Ítaca, quando, então, depara-se com um conflito de ordem semelhante, e dele sai vitorioso, também a partir de uma armadilha, na qual mata todos os pretendentes. Cabe ainda ressaltar que a fidelidade tratada no segundo canto do aedo feácio se resume à fidelidade feminina, pois Odisseu se envolve com Circe e Calipso no decorrer dos anos passados após o fim da guerra de Troia, enquanto Penélope permanece fiel, esperando o esposo, suportando a afronta dos pretendentes que seriam destruídos com o retorno do herói, que, nesse aspecto, deve também ser viril para enfrentar os 116 adversários. Os pretendentes devastaram os palácios e os bens de Odisseu, dormiram com suas servas pela força e tentaram seduzir sua esposa (*Odisseia* XXII, 36-38). Em um cenário cultural no qual a mulher vivia reclusa, a entrada e a permanência dos pretendentes sem autorização poderiam ser consideradas uma agressão, uma violência contra Penélope — apesar do acordo feito com o marido antes que ele fosse para Troia, e apesar de ela mesma ter autorizado a presença dos hóspedes e tê-los enganado. Seria uma agressão punível com a morte. Para Foley (2009, p. 193), Penélope exige presentes dos pretendentes para recompor as riquezas do marido. Outra contraposição marcante se encontra no fato de que o casamento de Penélope e Odisseu é o exemplo de perfeição, ao contrário do que podemos ver entre Hefesto e Afrodite, uma vez que a primeira é a representação da mulher fiel e complacente, e a segunda, uma deusa, representa os extremos do amor, da paixão e do desejo sexual; embora não possamos excluir de Penélope as virtudes da beleza e do encanto feminino. Newton (1987, p. 141) observou que no canto XXIII, quando apresenta o encontro de Odisseu e Penélope, o poeta também convida um público para ver o casal, como um reflexo de Hefesto e Afrodite na canção. Por outro lado, existem, igualmente, diferenças. Ares, por exemplo, não é punido, e Hefesto aceita uma proposta de reparação por parte de Possêidon, enquanto Odisseu não aceita nada dos pretendentes; além disso, Penélope não trai Odisseu (como Afrodite) com nenhum pretendente.

na corte dos Feácios, segundo a observação de Olson,¹⁶ que completa dizendo que “há uma profunda ambiguidade moral e social em todos os cantos de Demódoco”. Podemos ter um vislumbre de como a audiência coletiva dos Feácios reage ou é, mas não sabemos o que, de fato, as canções significam para eles. Devemos, contrapondo o fascínio passivo dos Feácios ao envolvimento pessoal de Odisseu, nos questionar: poderiam os Feácios, que vivem em uma sociedade tão estrita, que não mantém conexão com a guerra de Troia, representar realmente um modelo de espectadores do canto, demonstrando puramente prazer? A partir disso, podemos entender que, para os anfitriões, o canto do aedo somente deveria trazer prazer e alegria, pois Alcínoo interrompe a canção quando percebe o choro do hóspede. Aquela não seria a reação esperada, já que o banquete era uma ocasião inadequada para o choro.

Halliwell¹⁷ crê que é difícil evitar a inferência de que “Odisseu agora se sente mais como vítima que como vencedor da guerra”; entretanto, acreditamos que as lágrimas de Odisseu podem também representar o orgulho pela vitória e pelo fato de ser um vencedor da guerra e saber que seu κλέος tinha chegado ao amplo céu. Obviamente, conjecturar acerca dos sentimentos do herói não passa de especulação, o que nos obriga a deslizar sobre a fina superfície da dicotomia prazer e dor.

Ford¹⁸ diz que o modo como o poeta controla e dirige a relação entre um acontecimento antigo e a canção presente determina o quão vívida é a narração. A tenacidade do canto também estaria relacionada com o envolvimento profundo do ouvinte nos fatos narrados. No segundo canto de Demódoco, Odisseu se alegra e sorri. A ausência de uma palavra que demonstre claramente o contentamento não quer dizer que não haja também algum tipo de satisfação quando ele escuta a primeira canção, ou a terceira, já que todo um repertório anterior e posterior é capaz de descrever emoções em uma narrativa que busca aguçar os sentidos do leitor/ouvinte.

Na passagem do segundo para o terceiro canto de Demódoco, Odisseu engrandece o povo feácio como sendo o dos melhores dançarinos, recebe presentes de hospitalidade e louva o aedo oferecendo-lhe um pedaço gordo de lombo. Para Assunção, a oferta por parte de Odisseu indica o reconhecimento da competência do aedo, e esse dom parece se referir ao primeiro canto, uma vez que Odisseu o justifica, na saudação a Demódoco,

¹⁶ Cf. Olson, 1989, p. 139.

¹⁷ Cf. Halliwell, 2009, p. 12.

¹⁸ Cf. Ford, 1992, p. 127.

dizendo: “[P]ois cantas o destino dos Aqueus segundo a ordem”.¹⁹ Assunção pondera que podemos entender a dádiva do herói ao aedo como uma antecipação do “contra-dom que será o terceiro canto de Demódoco”.²⁰ Ele honra o aedo com um pedaço de lombo, parte que confere reconhecimento a quem recebe. Entendemos que o reconhecimento de Odisseu para com o aedo parece algo positivo, uma aprovação que poderia distanciar a aura de sofrimento. Então, tendo-se despojado do desejo de comida e bebida, e tendo aclamado o aedo, Odisseu pede:

Vamos! Muda o tema! Canta o arranjo do cavalo de madeira,
o que Epeu fabricou com ajuda de Atena,
a emboscada que um dia o brilhante Odisseu conduziu
à acrópole, lotando-a com os homens que arrasaram Troia.²¹

O encontro entre Odisseu e Demódoco traz um choque imediato, uma vivificação para ambos; condição esta necessária para que o herói passe pelo processo de recivilização. Nesse processo, ele descobria a glória que havia alcançado diante dos homens e, por outro lado, poderia também perceber, a partir de certo distanciamento, sua incrível trajetória até a chegada à corte dos Feácios. Ainda segundo Ford,²² é na corte dos Feácios que Odisseu se revê como um herói clássico *standard*, “revelando sua excelência de acordo com o padrão heroico clássico, sendo aquele que realiza obras e controla as palavras”, uma vez que é capaz de “mostrar sua capacidade atlética nos concursos e mostra saber falar com prudência em seu contratempo com Euríalo”.

Halliwell²³ comenta que o canto serve como intensificador e clarificador do que se ganha e do que se perde. Essa ideia corrobora nossa perspectiva de que o choro de Odisseu não demonstraria inequivocamente desgosto ou tristeza, embora essa reação não fosse esperada pelos anfitriões ou adequada para o momento do banquete.

¹⁹ *Odisseia* VIII, 489.

²⁰ Cf. Assunção (inédito). Comunicação em mesa-redonda (“Performance, recepção interna e textual em Homero”), apresentada no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos (promovido pela SBEC e pela UFRJ) – 17 a 21 de outubro de 2011. Rio de Janeiro (IFCS – UFRJ).

²¹ *Odisseia* VIII, 492-495.

²² Cf. Ford, 1992, p. 121.

²³ Cf. Halliwell, 1979, p. 13.

Somente Alcínoo atenta para as lágrimas derramadas por Odisseu, pois estava perto dele e o ouvia gemer gravemente. O soberano dos Feácios, então, conclama os “amantes do remo” a que saciem o ânimo com o bem distribuído banquete e com a cítara, que é a companheira do abundante festim.²⁴

Odisseu é um herói que almeja o regresso, que verte lágrimas quando ouve sua história sendo narrada, que supera os jovens no atletismo e, loquaz, alcança o prestígio e o reconhecimento de seu porte. Como mencionamos, na entrada da cena do terceiro canto, Odisseu pede que Demódoco cante a história do cavalo de madeira. Se o primeiro canto, no qual ele também estava presente, havia causado nele sofrimento, a ponto de fazê-lo chorar, por que o herói pede novamente que o aedo relate acontecimentos de Troia? Como já dissemos, segundo as afirmações de Halliwell,²⁵ o herói queria reviver as emoções sentidas no primeiro canto e desejava se expor a elas.

De Jong²⁶ crê que o canto deixa claro para Odisseu o contraste entre os sucessos heroicos vividos e sua miséria nos dez anos que se seguiram. Isso justificaria as lágrimas. Ainda assim, assumindo tal consideração, não podemos determinar, em absoluto, que tipo de sentimento o herói mantinha consigo quando chorava. Por outro lado, Hainsworth²⁷ afirma que “a ideia de heroísmo exorta o homem a sofrer por amor à glória” e as lágrimas não seriam sinal de covardia.

A fim de constatar a possibilidade de determinação das razões que levaram o herói às lágrimas, voltamos nossos questionamentos para uma análise filológica do texto, partindo do primeiro canto de Demódoco. Odisseu verte lágrimas sob as sobrancelhas (ὕπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων)²⁸ e é advertido por Alcínoo, que o ouvia gemer gravemente (βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν),²⁹ já que estava sentado perto dele.

Quando Telêmaco volta a Ítaca e vai ao encontro de Eumeu, do ancião caíram abundantes lágrimas (θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ)³⁰ e

²⁴ *Odisseia* VIII, 94-99.

²⁵ Cf. Halliwell, 2009, p. 8.

²⁶ Cf. De Jong, 2004, p. 197.

²⁷ Cf. Hainsworth, 1988, p. 352.

²⁸ *Odisseia* VIII, 86.

²⁹ *Odisseia* VIII, 95.

³⁰ *Odisseia* XVI, 16.

chorando (ὄλοφυρόμενος)³¹ ele conversa com o jovem recém-chegado. Quando Odisseu se declarou para o filho, ele deixou que as lágrimas caíssem de suas faces por terra (παρειῶν δάκρυον ἤκε),³² e quando Telêmaco reconheceu o pai, ele soluçava, derramando lágrimas (ἐσθλὸν ὀδύρετο, δάκρυα λείβων),³³ e em ambos entrou o desejo do pranto e choravam sonoramente (ὕψ' ἕμερος ὤρτο γόοιο: κλαῖον δὲ λειγέως),³⁴ derramavam lágrimas dignas de compaixão sob as sobrancelhas (ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβον).³⁵ Também quando Penélope reencontrou Telêmaco, ela, chorando, estendeu os braços ao querido filho, beijou-lhe a cabeça e os dois belos olhos, e pranteando (ὄλοφυρονένη) demonstrou a alegria em revê-lo (παιδὶ φίλῳ βάλε πῆχχε δακρῦσασα./ κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλά/ καὶ ῥ' ὄλοφυρομένη).³⁶ E ainda, quando Odisseu reencontrou suas servas, o doce desejo de choro e gemido o tomou, pois em seu coração reconhecia todas elas (τὸν δὲ γλυκὺς ἕμερος ἤρει/ κλαυθμοῦ καὶ στοναχῆς, γέγνωσκε δ' ἄρα φρεσὶ πάσας).³⁷ Nessa cena de reconhecimento temos as palavras κλαυθμός e στοναχή. O “gemitivo” então é similar ao verbo apresentado no canto VIII (στενάχω), quando Alcínoo nota os gemidos de Odisseu, sons que, no canto XXII, manifestavam docemente o prazer do retorno e do reconhecimento. Em contrapartida, na própria *Odisseia*, o verbo se mostra como evidência de angústia, quando, por exemplo, Telêmaco, em conversa com Atena, diz: “Não choro e gemo somente por aquele [Odisseu], já que os deuses também me proporcionaram outros males.” (οὐδέ τι κείνον ὀδυρόμενους στεναχίζω/ οἶον, ἐπεὶ νῦ μοι ἄλλα θεοὶ κακὰ κήδε ἔτευξαν),³⁸ ou no canto V, no verso 420, quando, chegando à Feácia, em luta contra o mar e as pedras com o apoio de Atena, o herói, enquanto geme profundamente, diz temer que a tempestade o leve novamente ao mar rico em peixes (δεῖδω μὴ μ' ἐξαῦτις ἀναρπάξασα θύελλα πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα φέρη βαρέα στενάχοντα).³⁹

³¹ *Odisseia* XVI, 22.

³² *Odisseia* XVI, 190-191.

³³ *Odisseia* XVI, 214.

³⁴ *Odisseia* XVI, 215-216.

³⁵ *Odisseia* XVI, 219.

³⁶ *Odisseia* XVII, 38-40.

³⁷ *Odisseia* XXII, 500-501.

³⁸ *Odisseia* I, 243-244.

³⁹ *Odisseia* V, 419-420.

Tanto no reconhecimento de Odisseu pelo filho quanto no momento do canto de Demódoco, a mesma construção se mostra presente (ὕπ' ὀφρούσι δάκρυον) com verbos de nuances diferentes (λείβων e εἶβον). Embora ponderar as gradações dos verbos não nos traga qualquer luz com relação aos motivos que levaram Odisseu a chorar no primeiro canto do aedo feácio, consideremos que o significado de εἶβον é mais restrito que o de λείβων. Há na *Odisseia* sete ocorrências do verbo εἶβω⁴⁰ e uma de κατεἶβω⁴¹ e, em todas elas, o verbo está relacionado a δάκρυον. Na *Ilíada* há três ocorrências,⁴² também relacionadas ao mesmo objeto. O verbo (λείβω aparece na *Odisseia* relacionado a “verter uma libação aos deuses imortais” como no verso 432 do canto II, e embora aqui se refira aos deuses, também se relaciona, por outro lado, a verter lágrimas seis vezes⁴³ das onze em que o encontramos;⁴⁴ na *Ilíada*, ele se relaciona a οἶνος em praticamente todas as vezes, e somente tem como objeto δάκρυον em três situações —⁴⁵ uma das quais, inclusive, segue a mesma expressão ὕπ' ὀφρούσι δάκρυα —, das doze vezes em que ocorre.⁴⁶ Talvez isso nos indique uma amplitude maior com relação aos sentimentos — quando se usa λείβω — ou expresse alguma emoção na qual o envolvimento divino possa ter ou exercer alguma influência; questões que poderiam ser mais amplamente investigadas e discutidas; contudo, não são pontos que, de modo pertinente, poderiam ser abarcados com maior profundidade neste ensaio.

No terceiro canto de Demódoco, enquanto o aedo cantava, Odisseu se derretia, e as lágrimas sob as pálpebras molhavam suas faces (Ὀδυσσεύς/ τήκεο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς).⁴⁷ Eumeu diz de Penélope, no canto XIV, que suas lágrimas deslizavam sob as pálpebras, chorando como é próprio de mulher que perdeu o marido em terra estranha (καί οἱ ὀδυρομένη βλεφάρων ἄπο δάκρυα πίπτει/ ἢ θέμις ἐστὶ γυναικός, ἐπὴν πόσις ἄλλοθ' ὄληται).⁴⁸ No verso 208 do canto XIX, as belas bochechas de Penélope se derretiam vertendo lágrimas, chorando

⁴⁰ *Odisseia* IV – 153; VIII – 531; XI – 391; XVI – 219, 332; XXIV – 234, 280.

⁴¹ *Odisseia* XXI, 86.

⁴² *Ilíada* XVI – 11; XIX – 323; XXIV – 11.

⁴³ *Odisseia* V – 84, 158; VIII – 86, 93, 532; XVI – 214.

⁴⁴ Além dos versos citados: *Odisseia* III – 460; IV – 602; XII – 362; XV – 149.

⁴⁵ *Ilíada* XIII – 88, 558; XVIII – 32.

⁴⁶ Além das citadas: *Ilíada* I – 463; VI – 266; VII – 481; X – 579; XIII – 620; XV – 136; XVI – 231; XXIV – 235, 306.

⁴⁷ *Odisseia* VIII, 521-522.

⁴⁸ *Odisseia* XIV, 129-130.

pelo homem que estava ao seu lado (ὡς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης,/ κλαιούσης ἔὸν ἄνδρα παρήμενον),⁴⁹ e no verso 603, Penélope chora pelo marido (κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα).⁵⁰ Quando recebeu de Euricleia a notícia do retorno de Odisseu, a filha de Icário e Peribeia, tendo-se alegrado e saltado do leito, abraçou a anciã e derramou lágrimas desde as pálpebras (ἦ δ' ἐχάρη καὶ ἀπὸ λέκτροιο θοροῦσα/ γρηῖ περιπλέχθη, βλεφάρων δ' ἀπὸ δάκρυον ἦκεν).⁵¹

Após Odisseu passar pela prova de Penélope, nos versos 231-232 do canto XXIII, se levantou nele, ainda mais, o desejo de prantear, e chorou abraçado à sua desejada e fiel esposa (τῷ δ' ἔτι μᾶλλον ὑφ' ἴμερον ὤρσε γόοιο:/ κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυίαν).⁵²

Em contrapartida, em clara manifestação de dor e angústia, o brilhante Odisseu, nos versos 232-234 do canto XXIV, ao ver o pai oprimido pela velhice, sentindo grande pena em seu íntimo, se pôs de pé sob uma alta pereira, e vertia lágrimas (τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς/ γήραϊ τειρόμενον, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἔχοντα,/ στὰς ἄρ' ὑπὸ βλωθρὴν ὄγχην κατὰ δάκρυον εἶβε.). Durante a conversa, numa demonstração de sofrimento diante da lembrança do ente querido, o pai conversa com o herói, vertendo lágrimas (δάκρυον εἶβων),⁵³ e diz ao desconhecido que se revelará mais tarde seu filho que nem sua mãe nem seu pai, os que o engendraram, puderam pranteá-lo depois dos ritos funerários, e tampouco sua esposa de abundante dote, a prudente Penélope, pôde chorar na cama pelo marido.⁵⁴ Do mesmo modo, Eupites, sentindo em seu íntimo inapagável pena por seu filho Antínoo, o primeiro a quem o brilhante Odisseu havia matado, derrama lágrimas.⁵⁵

Com relação a chorar o morto, Anfimedonte, no Hades, relatando a Agamêmnon a chacina, diz que os corpos dos pretendentes permaneciam descuidados no palácio de Odisseu, pois seus parentes, os que lhes lavariam

⁴⁹ *Odisseia* XIX, 208-209.

⁵⁰ *Odisseia* XIX, 603.

⁵¹ *Odisseia* XXIII, 32-33.

⁵² *Odisseia* XXIII, 231-232.

⁵³ *Odisseia* XXIV, 280.

⁵⁴ οὐδέ ἐ μήτηρ κλαῦσε περιστείλασα πατῆρ θ', οἳ μιν τεκόμεσθα:/ οὐδ' ἄλοχος πολύδωρος, ἐχέφρων Πηνελόπεια,/ κώκυς' ἐν λεχέεσσιν ἔὸν πόσιν (*Odisseia* XXIV, 292-295).

⁵⁵ παιδὸς γάρ οἱ ἄλαστον ἐνὶ φρεσὶ πένθος ἔκειτο,/ Ἄντινόου, τὸν πρῶτον ἐνήρατο δῖος Ὀδυσσεύς:/ τοῦ ὅ γε δάκρυ χέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν: (*Odisseia* XXIV, 423-425).

o sangue negro das feridas e os pranteariam, de nada sabiam ainda.⁵⁶

Ou seja, a seleção lexical é indistinta tanto para demonstrar alegria como para representar a dor e o sofrimento; o que nos faz pensar que o texto, em si, não dá indicação alguma com relação à expressão de sentimentos do herói nos momentos em que este ouve o aedo feácio cantando e chora.

Poderíamos ainda, pelo bloco narrativo do canto VIII, aceitar que as lágrimas do herói sejam uma manifestação de dor, devido ao símile que segue a terceira canção do aedo:

Estas coisas, então, cantava o cantor muito famoso, mas Odisseu se derretia, e as lágrimas sob as pálpebras molhavam as bochechas. Tal como uma mulher chora ao cair perto do próprio marido, o qual tenha caído diante da sua comunidade e do povo, defendendo a cidade e as crianças do impiedoso dia; e ela, ao vê-lo morrendo e expirando, derrama-se em torno dele e grita agudo; e os que estão atrás dela, golpeando com lanças tanto as costas quanto os ombros, levam-na para suportar o trabalho e o pesar na escravidão, e dela, as bochechas são consumidas pela angústia mais digna de compaixão; assim Odisseu vertia lágrimas sob as sobrancelhas.⁵⁷

Neste símile, o herói é comparado a uma mulher. Aqui, porém, a narrativa nos remete às cativas de guerra, e aos sofrimentos experimentados — a perda de companheiros, a distância da família, ferimentos, etc. Embora Odisseu, no fim da guerra, estivesse na posição dos que “levam [prisioneiras] pra sofrer o trabalho e o pesar na escravidão” e não na posição desta mulher ou na de seu marido, o que se expõe, no texto, de forma quiasmática, é que ele chorava na situação do canto de Demódoco como se fosse a própria cativa e não o escravizador, pois vertia lágrimas dignas de compaixão. Poderíamos, a partir disso, aceitar que Odisseu estivesse sofrendo, como uma reminiscência dos horrores que somente aqueles que passaram por isso seriam capazes de sentir. Uma guerra não é aprazível nem para quem a perde nem para o vencedor. Muitas

⁵⁶ σώματ' ἀκηδέα κείται ἐνὶ μεγάροις Ὀδυσῆος; / οὐ γὰρ πω ἴσασι φίλοι κατὰ δώμαθ' ἑκάστου, / οἷ κ' ἀπονίψαντες μέλανα βρότον ἐξ ὠτειλέων / κατθέμενοι γοοοίεν (*Odisseia* XXIV, 187-190).

⁵⁷ *Odisseia* VIII, 521-534.

vidas são ceifadas, há privações, feridas. Lendo somente o canto VIII, ou pensando somente nele, é lógico entender o choro de Odisseu como uma manifestação de dor por causa do símile que acompanha a terceira canção de Demódoco. Entretanto, se expandirmos a apreciação e reconhecermos a riqueza dos símiles utilizados por Homero, eliminamos as questões de ordem sentimental e fugimos das especulações em torno das emoções de Odisseu especificamente no canto VIII. Como afirmou Foley,⁵⁸ os símiles que evocam uma inversão social com certa equivalência no foco parecem sugerir “um sentimento de identidade entre pessoas em diferentes papéis sociais e sexuais e uma perda de estabilidade, uma inversão do normal”. Um exemplo disso nos parece ser o símile usado no encontro do herói com o filho, no canto XVI, 215-219:

Levantou-se em ambos o desejo do pranto
e choraram agudo, mais agitadamente do que pássaros,
águias marinhas ou abutres de garras curvas, a quem
os campesinos tiraram os filhotes antes de se tornarem alados.
Assim eles vertiam, sob as sobranceiras, lágrimas dignas de
compaixão.

Como podemos perceber, encontramos também nesse símile uma situação de dor e de angústia, acompanhada de “lamentos altos”, que expressam não a intensidade do sentir de Odisseu e Telêmaco, mas o volume do choro.

Do mesmo modo, poderíamos ver o símile da cativa como a demonstração da atitude e do som, não exclusivamente da dor, e teríamos que considerar as antíteses expressas em ambos os símiles. Por um lado o pai que chega e se encontra com o filho, em oposição às aves que se veem apartadas das crias; e por outro lado o herói vitorioso e escravizador — o destruidor de cidades — em oposição àquelas que se tornaram escravas e perderam a guerra. Ao explorarmos essa visão antitética, poderíamos imaginar que o choro de Odisseu fosse uma demonstração de alegria e de prazer, em analogia com o símile das aves. Contudo, disso não poderíamos ainda estar absolutamente seguros.

Enfim, analisando diversas situações em que se manifestam o choro, o pranto, o gemer, o derramar lágrimas, o lamento, etc., encontramos um vasto vocabulário que pode se relacionar tanto a momentos de alegria quanto aos de dor; apesar de que, por exemplo, o verbo κλαίω — que

⁵⁸ Cf. Foley, 1984, p. 60.

ocorre inúmeras vezes na *Iliada* e na *Odisseia* — não sói remeter a uma ocasião de júbilo. Uma investigação mais detalhada e ampla das ocasiões de choro na *Odisseia* como uma tentativa de estabelecer seus diferentes tipos a partir da análise do uso sistematizado do vocabulário escolhido pelo poeta, adotando uma interpretação articulada, menos evidente e consagrada, a partir do conjunto do texto, se mostraria, por conseguinte, plausível e poderia, de fato, trazer à luz as explicações necessárias sobre as reações do herói diante dos cantos de Demódoco, e assim fugiríamos das interpretações puramente psicológicas.

Referências

- ASSUNÇÃO, T. R. Um pedaço gordo de lombo para Demódoco como signo de recepção positiva do canto (“*Odisseia*” VIII, 474-498). (inédito) Comunicação em mesa-redonda (“Performance, recepção interna e textual em Homero”), apresentada no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos (promovido pela SBEC e pela UFRJ) - 17 a 21 de outubro de 2011. Rio de Janeiro (IFCS – UFRJ).
- DE JONG, I. J. F. *A narratological commentary on the “Odyssey”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- FOLEY, H. P. Reverse similes and sex roles in “Odyssey”. In: PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J. P. (org.). *Women in ancient world: the Arethusa papers*. New York: State University of New York Press, 1984, p. 59-78.
- FORD, A. The poet. In: FORD, A. (org.). *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, p. 90-130.
- HALLIWELL, S. Odysseus’s request and the need for song. *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 1-14, 2009.
- HAINSWORTH, J. B. Books V-VIII. In: HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer’s “Odyssey”: volume I — introduction and books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 247-385.
- HOMER. *Odyssey*. Translation by A. T. Murray. Cambridge: Mass./ London: Harvard University Press/William Heinemann, 1919 (disponível em <http://www.perseus.tuf ts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>).
- HOMER. *Iliad: Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920. (disponível em < [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:-text:1999.01.01 33](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:-text:1999.01.01 33>)>).
- MAEHLER, H. The singer in the “Odyssey”. In: DE JONG, I. (org.). *Homer: critical assessments: vol. IV, Homer’s art*. London: Routledge, 1999, p. 6-20.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- NEWTON, R. M. Odysseus and Hephaestus in the “Odyssey”. *The classical journal*, [S.L.], vol. 83, n° 1, p. 12-20, out.-nov. 1987.
- OLSON, S. D. “Odyssey” 8: guile, force and the subversive poetics of desire. *Arethusa*, Baltimore, vol. 22, n. 2, p. 135-146, 1989.