

FRANCISCO de OLIVEIRA  
coordenador

# PENÉLOPE e ULISSSES



COIMBRA  
2 0 0 3



(Página deixada propositadamente em branco)

# PENÉLOPE E ULISSES



(Página deixada propositadamente em branco)

FRANCISCO DE OLIVEIRA  
Coordenador

# PENÉLOPE E ULISSES

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ESTUDOS CLÁSSICOS  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA  
2003



**Ficha Técnica:**

Penélope e Ulisses

Capa: Arranjo de Vítor Torres

© Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC  
Instituto de Estudos Clássicos  
3049-447 COIMBRA – PORTUGAL

Impressão: Imprensa de Coimbra, Lda

Tiragem: 750 exemplares

Depósito Legal 190548/03

ISBN 972-98142-1-x

ISBN Digital 978-989-26-1005-4

DOI <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1005-4>

Com especial apoio de:

Euroclassica  
Fundação Calouste Gulbenkian  
Fundação para a Ciência e Tecnologia

PENÉLOPE E ULISSÉS

PÉNÉLOPE ET ULYSSE

PENELOPE AND ODYSSEUS

FRANCISCO DE OLIVEIRA

Universidade de Coimbra

A realização do ‘Congresso Internacional Penélope e Ulisses’, sob os auspícios da Euroclassica, resulta da cooperação de três instituições e, para efeitos de concretização, da boa vontade de três responsáveis: a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos — APEC, presidida pela Doutora Maria de Fátima Silva; o Instituto de Estudos Clássicos, dirigido pelo Doutor José Ribeiro Ferreira; e a UID Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, coordenada pela Doutora Maria do Céu Fialho. Foram eles que permitiram a lenta gestação de um congresso multidisciplinar, destinado a tratar um mito de grande repercussão, Penélope e Ulisses, onde se cruzam temas como guerra, exílio, amor, fidelidade.

Escolhido um elenco de conferencistas que assegurasse a apresentação de aspectos essenciais, na linha de anteriores iniciativas, o Congresso foi aberto a todos os sócios da APEC e a todos os membros das instituições cooperantes que desejassem apresentar comunicações.

Verificada a forte adesão de conferencistas nacionais e estrangeiros, a todos agradeço na pessoa da Prof. Maria Helena da Rocha Pereira, esperando que, no futuro, a chama dos estudos clássicos continue a brilhar e floresça o intercâmbio científico entre a APEC e as associações europeias de estudos clássicos. Sensibilizou-nos particularmente o carinho sempre manifestado pelo Prof. Boardman, que só por graves razões de foro pessoal não esteve presente. A sua comunicação foi lida pelo Dr. James Neville.

Em consequência do elevado número de conferências, o programa acabou por se apresentar extremamente preenchido, como é



comprovado pelo presente volume, que reúne cerca de dois terços das comunicações.

Tanto o Congresso como a publicação dos resultados só foram possíveis graças ao alto patrocínio institucional que votaram a esta iniciativa o Magnífico Reitor da Universidade de Coimbra, Prof. Dr. Fernando Rebelo, o Senhor Presidente da Euroclassica, Prof. Dr. Hans-Joachim Glücklich, e o Senhor Presidente do Conselho Científico, Prof. Dr. António Joaquim de Sousa Ribeiro.

Os tempos de crise política e financeira que o país atravessa, tornam difícil uma aventura como a presente. Por isso, com mais razão se deve agradecer a todos os patrocinadores: Reitoria da Universidade de Coimbra, Conselho Directivo da Faculdade de Letras, Conselho Directivo da Faculdade de Direito, Governo Civil de Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, que foi extremamente generosa, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Fundação Eng. Aguiar Branco, Embaixada de Espanha, Museu Nacional Machado de Castro, Museu Monográfico de Conimbriga, Grupo de Teatro Thiasos, Caixa Geral de Depósitos, Caves São João, Livraria Minerva, Agência Abreu, Imprensa de Coimbra.

Toda a equipa que comigo trabalhou na organização do Congresso e do volume é credora da minha enorme gratidão. Não podendo a todos mencionar, a todos agradeço em três pessoas que foram esteios fundamentais: o Mestre Paulo Sérgio Margarido Ferreira, a Dr<sup>a</sup> Zélia de Sampaio Ventura e a minha secretária Manuela Ferreira Saraiva.

. . .

La réalisation du Congrès International 'Pénélope et Ulysse', sous les auspices de Euroclassica, résulte de la coopération de trois institutions et de la bonne volonté de trois responsables: l'Association Portugaise des Études Classiques — APEC, représentée par sa Présidente, Madame le Professeur Maria de Fátima Silva; l'Institut des Études Classiques, dirigé par Monsieur le Professeur José Ribeiro Ferreira; et le Centre de Recherche 'Études Classiques et Humanistes de l'Université de Coimbra', coordonné par Madame le Professeur Maria do Céu Fialho. C'est à eux que nous devons la préparation de longue haleine de ce Congrès multidisciplinaire, destiné à traiter un mythe aussi fécond que celui de Pénélope et Ulysse, où se croisent des thèmes comme la guerre, l'exil, l'amour, la fidélité.

Une fois choisi le noyau de conférenciers assurant la présentation d'aspects essentiels, le Congrès s'est ouvert à tous les associés

de l'APEC et à tous les membres des institutions coopérantes désireux de présenter des communications.

C'est avec une grande satisfaction que nous avons constaté la très large adhésion de conférenciers étrangers et nationaux. Je les salue dans la personne de Madame le Professeur Maria Helena da Rocha Pereira, en espérant que, à l'avenir, la flamme des études classiques continuera à briller et que s'épanouira l'échange scientifique entre l'APEC et les associations européennes d'études classiques. Nous avons été particulièrement sensibles aux aimables attentions du Professeur Boardman, qui n'a pu être présent pour de graves raisons personnelles. Sa communication a été lue par Monsieur James Neville.

En conséquence du nombre élevé de communications, le programme du Congrès n'aurait pu être plus dense. La plupart des communications présentées lors du Congrès sont réunies dans ce volume.

Je tiens à remercier Monsieur le Recteur de l'Université de Coimbra, Monsieur le Président de Euroclassica et Monsieur le Président du Conseil Scientifique de la Faculté des Lettres.

En effet, Messieurs Fernando Rebelo, Hans-Joachim Glücklich et António Joaquim de Sousa Ribeiro, ont bien voulu apporter leur soutien institutionnel à notre initiative et nous ont honoré de leur présence à la séance d'ouverture du Congrès.

. . .

The realization of the International Conference on Penelope and Odysseus, made possible under the auspices of Euroclassica, is the result of the cooperation and good will of three organizing bodies: the Portuguese Association for Classical Studies — APEC, presided over by Doctor Maria de Fátima Silva; the Institute of Classical Studies, directed by Doctor José Ribeiro Ferreira; and the Center of Classical and Humanistic Studies of the University of Coimbra, coordinated by Doctor Maria do Céu Fialho. They have allowed for the careful gestation of this multidisciplinary conference whose goal was to cover a myth of great repercussion, Penelope and Odysseus, wherein themes such as war, exile, love, and fidelity intersect.

In choosing a cast of speakers that would assure the presentation of essential aspects of research, in line with previous initiatives, the Conference was made open to all of the members from cooperating institutions that desired to present papers.



Noting a strong interest among both national and foreign speakers, I would like to thank everyone, in the name of Professor Maria Helena da Rocha Pereira, with the hope that, in the future, the flame of classical studies will continue to shine and allow academic exchange between the APEC and European associations of classical studies to flourish. Let me say as well that we are particularly moved by the concern consistently shown by Professor Boardman, who, for grave reasons of a personal nature, could not be present. His talk was read by Dr. James Neville.

As a consequence of the large number of talks, the program ended up by becoming extremely full, as is evidenced by the present volume, which brings together about two thirds of the addresses.

Neither the Conference nor the publication of its results would have been possible without the institutional sponsorship of those who supported this initiative, namely the Distinguished Rector of the University of Coimbra, Prof. Dr. Fernando Rebelo, the President of Euroclassica, Prof. Dr. Hans-Joachim Glücklich, and the President of the Academic Council of the Faculty of Humanities, Prof. Dr. António de Sousa Ribeiro.

The period of political and financial crisis in which the country currently finds itself has made an adventure like this one more difficult to achieve. It is, therefore, especially appropriate to thank all of the sponsors: the Rectory of the University of Coimbra, the Administrative Council of the Faculty of Humanities, the Administrative Council of the Faculty of Law, the Civil Governor of Coimbra, the Coimbra Town Hall, the Calouste Gulbenkian Foundation, which was extremely generous, the Foundation for Science and Technology, the Engineer Aguiar Branco Foundation, the Spanish Embassy, the Machado Castro National Museum, the Monographic Museum of Conimbriga, the Thiasos Theatre Group, the Caixa Geral de Depósitos, the São João Winery, the Minerva Book Store, the Abreu Travel Agency, and the Coimbra Press.

Everyone on the team that worked with me on the organization of the Conference and on the volume deserves my enormous gratitude. Not being able to mention all of them, I thank everyone in the names of three people who were fundamental pillars of support: Paulo Sérgio Margarido Ferreira (M.A), Dr. Zélia de Sampaio Ventura, and my secretary, Manuela Ferreira Saraiva.

## ALOCUÇÃO NO ENCERRAMENTO DO CONGRESSO

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO  
Universidade de Coimbra

As the President of the Scientific Board of the Faculty of Arts, I have been asked to deliver a few final words at this closing session of the International Congress "Penelope and Ulysses". For the sake of the foreign participants, I am going to do that in English. You may be assured, however, that it is not my intention to make undue use of my undeserved privilege. I understand it's been two days of hard work at the Congress, so I expect everybody will be happy if I exercise the rhetorical virtue of brevitas.

It is the pitiful fate of those like me who are currently overburdened with bureaucratic and administrative duties, that they are obliged to attend many formal sessions, including the opening and closing of a large number of scientific meetings, but are seldom able to actually participate in these meetings. In the case of the Congress that is now coming to an end, this is a circumstance I particularly regret. Indeed, there was very much in the programme to attract not just the specialists in classical studies but also the specialists in a number of other different fields. This is a clear sign of the present vitality of classical studies and of their ability to establish very rich cross-connections and to formulate problems that are susceptible of attracting widespread interest well across disciplinary boundaries.

The Faculty of Arts has been engaged for the past one and a half year in a large and complex process of redefinition of its curricula and of rethinking of its role within the University of Coimbra and the general panorama of university studies in Portugal. This process of redefinition will result, I hope, in a large reform that will eventually change the present shape of humanistic studies at the University of Coimbra in very fundamental ways.

The fears, however, that classical studies will be among the losers in this reform have, I can assure you, absolutely no foundation.

On the contrary: the Faculty of Arts would be renouncing an essential component of its self-definition and self-understanding if the opening up of new fields of research and teaching and the renewed attention to the demands of contemporaneity would mean paying less tribute to those fields that have traditionally been at the core of what we understand as the Humanities. Our efforts of renovation rest on the assumption that the current transitions in the field of knowledge, with, notably, the loud demand for a renewed anthropologization of knowledge, are placing the Humanities at a new central position; classical studies, under the condition, of course, that they also show themselves able to renew themselves and to engage increasingly in interdisciplinary dialogue will no doubt continue to have a fundamental role to play. Not surprisingly, this congress, if I may make judgments from my own unfortunate position as a non-participant, seems to me, I repeat, a clear sign in this direction.

Let me just add a few final words, which will necessarily be words of congratulation and thanks. Congratulation and thanks first of all to all participants and particularly to the numerous speakers who have offered their active contribution; thanks to all those persons and institutions that have helped; thanks to Euroclassica for what I am told has been a very active support; and, finally, congratulations and thanks also to all those who in different ways worked with the committee that under the direction of Prof. Francisco Oliveira carried out the complex task of organizing this meeting. I would like to think that all those involved will now be experiencing the feeling that their efforts have been richly rewarded.

## A TEIA DE PENÉLOPE

MARIA HELENA ROCHA PEREIRA

Universidade de Coimbra

Em meio das múltiplas e não raro contraditórias tendências que actualmente se cruzam na crítica homérica, e que envolvem aplicação da narratologia, do estudo das audiências, dos estudos feministas, da semiótica de Peirce, do dialogismo de Bakhtin<sup>1</sup>, a figura de Penélope, seu papel e actuação na *Odisseia*, tem sido tema preferencial de reexame e de discussão. Sobre ela se têm publicado, só nos últimos tempos, dezenas de artigos, além de nada menos de três livros inteiros, o de Marie-Madeleine Mactoux, o de Marylin A. Katz e o de Nancy Felson-Rubin<sup>2</sup>. Esta última autora vai mesmo ao extremo de supor que a importância do triunfo da rainha de Ítaca é análoga à do regresso de Ulisses<sup>3</sup>.

Propomo-nos aqui examinar algumas dessas teses, dentro de uma perspectiva unitária da composição da epopeia – hoje geralmente aceite – e tomando sempre como ponto de partida as principais cenas que envolvem a figura de Penélope.

Logo na primeira de todas ela aparece perfeitamente caracterizada (I. 325-344)<sup>4</sup>:

Τοῖσι δ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἳ δὲ σιωπῇ  
εἶατ' ἀκούοντες· ὃ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

---

<sup>1</sup> Veja-se, a título de exemplo, a colectânea de estudos organizada por J. M. Bremer, I. J. F. De Jong, and J. Kalfj, *Homer: Beyond Oral Poetry* (Amsterdam 1987).

<sup>2</sup> Respectivamente: *Pénélope. Légende et Mythe* (Besançon 1975); *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy* (Princeton 1991); *Regarding Penelope. From Character to Poetics* (University of Oklahoma Press 1994, paperback 1997). Não podemos deixar de mencionar também o capítulo dedicado a esta figura na introdução à edição comentada de R. B. Rutherford, *Homer. Odyssey. Books XIX and XX* (Cambridge 1992), pp. 27-38.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. IX.

<sup>4</sup> As citações da *Odisseia* serão feitas pela edição de Helmut van Thiel (Hildesheim 1991). As respectivas traduções são de nossa autoria.

τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδὴν  
 κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·  
 κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσατο οἶο δόμοιο,  
 οὐκ οἴη· ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.  
 ἦ δ' ὄτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,  
 στή ρα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,  
 ἅντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρηδεμνα·  
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.  
 δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν·  
 “Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,  
 ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί.  
 τῶν ἔν γε σφιν ἄειδε παρήμενος, οἷ δὲ σιωπῇ  
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς  
 λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ  
 τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.  
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ  
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.”

No meio cantava o ilustre aedo, e eles, em silêncio,  
 escutavam, sentados. Cantava o regresso funesto  
 dos Aqueus, que, de Tróia, lhes outorgara Palas Atena.  
 Do andar de cima, ouviu o canto inspirado  
 a filha de Icário, a sensata Penélope.  
 Desceu pela alta escadaria do seu palácio,  
 porém não sozinha: seguiam-na duas aias suas.  
 Quando a mais divina das mulheres se acercou  
 dos pretendentes, deteve-se junto ao pilar do tecto bem construído,  
 com os véus brilhantes sobre as faces. De cada lado assistia-a uma aia  
 dedicada.

Então dirigiu-se com lágrimas ao divino aedo:  
 "Fémio, muitos são os feitos de homens e deuses  
 que sabes, para deleite dos mortais, e que celebram os aedos.  
 Canta-lhes aqui um desses! E eles que bebam  
 em silêncio. Mas cessa esse canto doloroso,  
 que sempre me dilacera o coração no peito,  
 já que sobre mim desceu uma dor sem tréguas,  
 tais as saudades que tenho do homem que sempre me lembra,  
 e cuja glória é vasta na Hélade e no meio da Argólida."

É a primeira, como já tem sido notado, das quatro aparições da rainha ante os pretendentes<sup>5</sup>. Insuficientemente motivada a declarou

<sup>5</sup> As outras ocorrem em XVI. 409-451 (censura violenta aos pretendentes, e a Antínoo em especial, ao saber que eles tinham planeado a morte de Telémaco); em XVIII. 206-303 e em XXI. 63-99 (das quais falaremos adiante).

Wilamowitz, porquanto Penélope bem podia ter-se retirado para um aposento mais distante<sup>6</sup>. Em artigo recente, T. Krischer reencareceu a pouca probabilidade de o aedo poder ser ouvido no andar de cima (quando – objectamos nós – o poeta refere o silêncio dos ouvintes logo no início da cena, v. 325), mas aquele mesmo helenista reconhece, por outro lado, que o canto de Fémio preenche a função de ordenar o νόστος de Ulisses em meio do dos outros chefes aqueus<sup>7</sup>. Acrescenta-se que o que julgo ser o mais recente comentário da *Odisseia*, o de Irene De Jong (2001) considera que a segunda motivação do narrador (*narratorial motivation*) é precisamente a introdução de um tema que percorre todo o poema – o regresso dos heróis de Tróia<sup>8</sup>. Este é, com efeito, um dos pontos principais, aliás explicitado desde a proposição, onde a palavra νόστος surge logo no v. 5. Outro é a caracterização de Penélope, que manterá ao longo da epopeia o epíteto de περίφρων ('sensata'), ou, mais literalmente 'que pondera as coisas de todos os lados', na expressão de Felson-Rubin<sup>9</sup>, ou melhor ainda, 'circunspecta', como traduz De Jong, de acordo com a etimologia, sublinhando que este qualificativo é o único exemplo de caracterização do narrador (*narratorial characterization*) explícita da mulher de Ulisses em todo o poema<sup>10</sup>. Fundamental é a menção das lágrimas (δακρύσασα, v. 336), da "dor sem tréguas" (αἰὲν ... φίλον κῆρ / τείρει, 341-342) e das saudades (ποθέων, v. 343).

Desnecessário será recordar aqui a reacção de Telémaco (vv. 345-355), que é a primeira expressão, como tem sido observado, da independência que o jovem príncipe começa a manifestar, ao defender a liberdade de escolha do tema por parte do aedo, e ao mandar a mãe recolher aos seus domínios, visto que é a ele que compete dar ordens no palácio. Os vv. 356-359, onde se encontram estas afirmações, faltavam em manuscritos antigos e tinham sido atetizados por Aristarco, como repetição inadequada do final da despedida de Heitor e Andró-

---

<sup>6</sup> *Der Heimkehr des Odysseus* (Berlin 1927) 123-124, *apud* A. Heubeck *et alii*, *A Commentary on Homer's Odissey*. English ed., 3 vols. (Oxford 1988-1992). Daqui em diante citado só como *A Commentary*, precedido do nome do autor dessa parte. O passo referido é do vol. I, p. 117, onde se considera tal afirmação "hipercrítica".

<sup>7</sup> "Die Webelist der Penelope", *Hermes* 121 (1993) 3-11. A afirmação é da p. 8.

<sup>8</sup> *A Narratological Commentary on the Odyssey* (Cambridge 2001), p. 4. Daqui em diante citado só como *A Narratological Commentary*.

<sup>9</sup> N. Felson-Rubin, "Penelope's Perspective: Character from Plot" in Bremer, De Jong and Kalff, eds., *Homer: Beyond Oral Poetry*, traduz literalmente por "thinking all-around" (p. 64), expressão que justifica na nota 12 (p. 79).

<sup>10</sup> *A Narratological Commentary*, p. 36.

maca, na *Iliada* VI. 490-493, em que o príncipe troiano lembra à mulher que a ele competia defender a cidade e a ela os trabalhos do tear. Ora, se ao leitor moderno à procura de símbolos a alusão à tecelagem pode parecer um prenúncio do papel que a teia de Penélope irá desempenhar<sup>11</sup>, tal não sucederia entre os ouvintes da *Odisseia*, ao longo da qual a ocupação corrente das figuras femininas, quer mortais, como a rainha dos Feaces, quer imortais, como Calipso e Circe, é essa mesma. O que devemos reter, para além dos factos já especificados, é a “rudeza de adolescente” (para usar a apropriada expressão de A. Heubeck<sup>12</sup>) manifestada por Telémaco, que caminha para uma autoafirmação que representa ao mesmo tempo um marco temporal de relevo no desenvolver da acção.

Ao passo que acabamos de recordar segue-se aquilo a que, apesar da sua brevidade, poderemos chamar uma cena típica:

ἐς δ' ὑπερῶ' ἀναβᾶσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξὶ  
 κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα, φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνου  
 ἦδὺν ἐπὶ βλεφάροισι βάλῃ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

E ela, subindo aos seus aposentos com as aias,  
 ficou a chorar por Ulisses, seu esposo dilecto, até que Atena de olhos  
 garços  
 lhe derramou sobre os olhos a doçura do sono.

Os três versos figuram em I. 362-364 = 19. 602-604 = 21. 356-358 e, com uma pequena variante no primeiro, em 16. 449-451.

O motivo de ir chorar para o quarto, até adormecer, repete-se, portanto, em passos significativos do poema, aos quais teremos de voltar.

Mas, para já, atentemos em outro dado fundamental, logo no Canto II, que surge no decorrer da agitada assembleia dos Itacenses, convocada por Telémaco para verberar, perante o povo e perante os deuses, o procedimento dos pretendentes. É então que um deles, Antínoo, toma a palavra para acusar da situação indefinida em que tudo se encontra a própria mãe do jovem príncipe (II. 89-110):

ἤδη γὰρ τρίτον ἐστὶν ἔτος, τάχα δ' εἴσι τέταρτον,  
 ἐξ οὗ ἀτέμβει θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.  
 πάντας μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστω,  
 ἀγγελίας προῖεσα· νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ.

<sup>11</sup> De Jong sublinha o sentido metafórico que o verbo 'tecer' (ὑφαίνω) tem ao longo do poema (*A Narratological Commentary*, p. 50).

<sup>12</sup> Heubeck, *A Commentary*, I. p. 120, o qual, aliás, se inclina para a opinião de Aristarco.

ἦ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε·  
στησαμένη μέγαν ἰστόν ἐνὶ μεγάροισιν ὕφαινε,  
λεπτὸν καὶ περίμετρον· ἄφαρ δ' ἡμῖν μετέειπε·  
'κοῦροι, ἐμοὶ μνηστῆρες, ἐπεὶ θάναε δῖος Ὀδυσσεύς,  
μίμνεντ' ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φάρος  
ἐκτελέσω, μή μοι μεταμώνια νήματ' ὀληται,  
Λαέρτη ἦρωι ταφήιον, εἰς ὅτε κέν μιν  
μοῖρ' ὀλοῆ καθέλῃσι ταιηλεγέος θανάτοιο·  
μή τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιιάδων νεμεσήσῃ,  
αἶ κεν ἄτερ σπείρου κεῖται πολλὰ κτεατίσσας.'  
ὥς ἔφαθ', ἡμῖν δ' αὖτ' ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγήνωρ.  
ἔνθα καὶ ἡματίη μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν,  
νύκτας δ' ἀλλύεσκεν, ἐπὴν δαΐδας παραθεῖτο.  
ὥς τρίετες μὲν ἔληθε δόλῳ καὶ ἔπειθεν Ἀχαιούς·  
ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὦραι,  
μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἥματα πόλλ' ἐτελέσθη,  
καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἦ σάφα ἤδη  
καὶ τὴν γ' ἀλλύουσαν ἐφεύρομεν ἀγλαδὸν ἰστόν.  
ὥς τὸ μὲν ἐξετέλεσσε καὶ οὐκ ἐθέλουσ', ὑπ' ἀνάγκης·

É que já passaram três anos, e em breve será o quarto,  
desde que ela ilude o coração dos Aqueus em seu peito.  
Esperanças, dá-as a todos, e a cada um faz promessas,  
mandando-lhe mensagens; mas outros são os planos do seu espírito.  
Eis que na sua cabeça ponderou um outro dolo:  
no seu quarto colocou um grande tear, e pôs-se a tecer  
uma teia fina e excelsa. E logo nos anunciou:  
"Jovens, meus pretendentes, já que morreu o divino Ulisses,  
apesar da pressa que tendes, dilatai os meus esponsais, para eu acabar  
esta teia, e não se me estragarem os fios leves como o vento,  
que são a mortalha para o herói Laertes, para quando o dominar  
a Moira funesta da morte que deita por terra.  
É para que nenhuma das mulheres aqueias me censure entre o povo,  
se viesse a fazer sem sudário quem possuía tantos bens.  
Assim falou; e o nosso espírito viril ficou persuadido.  
Então, durante o dia, estava a tecer no grande tear,  
e de noite punha archotes ao pé, e desfazia tudo.  
Deste modo, rodaram três anos insuspeitos, e persuadiu os Aqueus.  
Mas quando chegou o quarto e passaram as estações,  
à medida que feneciam os meses e muitos dias se cumpriam,  
então uma das criadas, que bem o sabia, revelou o ardil,  
e apanhámo-la a desfazer a trama esplendorosa.  
Desse modo teve de a acabar, não por vontade, mas forçada.

Estamos, portanto, perante o chamado dolo da teia, que é con-  
tado mais duas vezes, com pequenas variantes, explicáveis pela



mudança de narrador: pela própria Penélope, em XIX.138-156, perante o estranho que ela ainda não identificou, e por outro pretendente, Anfimedonte, no Hades, diante de Agamémnon (XXIV.128-146). Desnecessário será dizer que as diferenças entre os três relatos não têm passado despercebidas aos estudiosos<sup>13</sup>.

A história em si enquadra-se, como tem sido repetidamente observado, no motivo do conto popular, em que uma mulher ou noiva está em perigo de ser forçada a casar-se contra vontade e, no último momento, chega o salvador que a liberta dessa situação. É, pois, uma das narrativas tradicionais cuja presença W. J. Woodhouse detectou, num livro que fez época, *The Composition of Homer's Odyssey*, embora tenha demonstrado, desde logo, as alterações profundas sofridas na *Odisseia*, que, escreveu ele, “nunca existiu em nenhuma outra forma, ou em qualquer outra ordenação das suas partes que não fosse aquela na qual e com a qual a possuímos”<sup>14</sup>.

Tem-se entendido geralmente que a terceira versão, a de Anfimedonte, mantém um dado mais antigo da história, segundo o qual a chegada de Ulisses coincidiria com o terminar forçado da teia (XXIV.147-152). Mas também esta teoria tem atraído, ultimamente, não poucos contraditores<sup>15</sup>, à procura de uma solução para a ausência de efeito imediato da descoberta do logro na atitude de Penélope. Efectivamente, não fica claro quanto tempo se escoou desde esse acontecimento até à chegada de Ulisses desconhecido ao palácio e à narrativa que Penélope lhe faz. Atentemos, no entanto, nos versos em que a rainha descreve a sua presente situação (XIX. 157-161):

νῦν δ' οὐτ' ἐκφυγέειν δύναμαι γάμον οὔτε τιν' ἄλλην  
μητριν ἔθ' εὐρίσκω· μάλα δ' ὀτρύνουσι τοκήες  
γῆμασθ', ἀσχαλάα δὲ πάις βίοτον κατεδόντων,  
γινώσκων· ἤδη γὰρ ἀνὴρ οἶός τε μάλιστα  
οἴκου κήδεσθαι, τῶ τε Ζεὺς ὄλβον ὀπάζει.

---

<sup>13</sup> Entre os quais se destaca W. Kullmann, cuja exegese exemplifica o ponto de vista dos neo-analíticos (a observação é de M. Katz, *Penelope's Renown*, p. 14. A análise de W. Kullmann figura no seu artigo "Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung, *Wiener Studien* 15 (1981) 5-42. Pode ver-se mais bibliografia sobre o assunto em Heubeck, *A Commentary* I, p. 137-138. Porém o estudo mais importante sobre o tema é o já citado artigo de T. Krischer, "Die Webelist der Penelope".

<sup>14</sup> *The Composition of Homer's Odyssey* (Oxford 1930, repr. 1969). A frase citada é da p. 71.

<sup>15</sup> Vide Heubeck, *A Commentary*, III, pp. 376-377, com bibliografia.

Agora já não posso fugir ao casamento, nem descubro  
mais nenhum ardil. Os meus pais incitam-me  
a casar; o meu filho irrita-se, ao saber  
que lhe devoram os bens. Já é um homem,  
capaz de olhar pela casa, e a quem Zeus pode conceder riquezas.

É ocasião de lembrar que estamos no Canto tradicionalmente conhecido por Ὀδυσσεώς καὶ Πηνελόπτης ὁμιλία, e precisamente num dos episódios-chave da *Odisseia*. No anterior, já Penélope surgira em todo o esplendor da sua beleza ante os deslumbrados pretendentes, a quem solicitara que lhe manifestassem o seu apreço com dádivas; e já Ulisses, figura silenciosa que estava presente, disfarçado de mendigo, e então revia pela primeira vez a sua mulher, se regozijara no íntimo do coração com essa astúcia tão lucrativa (XVIII. 281-283). Para estas cenas, não nos parece de aceitar, nem a leitura feminista do texto (segundo a qual a rainha não atende aos sinais do regresso do marido), nem a interpretação de Katz, que vê nas observações de Ulisses, aqui e em XIX. 583-587, um “efeito recuperativo, que serve para mitigar a força dissonante das palavras e ações de Penélope”<sup>16</sup>. O que o texto faz, em nosso entender, é, depois de descrever a reacção do herói “que muito suportou” ( e é significativo o emprego desse epíteto distintivo de Ulisses – πολύτλας) aplicar a fórmula tantas vezes usada em contextos semelhantes: νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα (“o seu espírito, porém, mantinha outros desígnios”). É ainda no decurso desse episódio que Antínoo toma primeiro a palavra, para exprimir a sua intenção de aceder ao pedido, mas reafirma o propósito geral de que não sairão dali “antes de ela desposar aquele de entre os Aqueus que tenha maiores méritos” (XVIII. 288-289).

Voltando, porém, ao Canto XIX e à parte correspondente à ὁμιλία, é aí que, depois de feita a narrativa acerca da teia, e da insistência de Penélope em desvendar a origem do estrangeiro, ele lhe responde com a invenção de mais uma história cretense<sup>17</sup>, no decurso da qual declara ter hospedado Ulisses antes de ele partir para Tróia, e oferece como prova da veracidade das suas afirmações a descrição do manto e do alfinete de ouro e da túnica fina e brilhante que o herói vestia (XIX. 224-235). Sem nos determos a apreciar as tentativas de leitura simbólica da cena representada na fíbula de ouro, como a de

---

<sup>16</sup> *Penelope's Renown*, pp. 118-119.

<sup>17</sup> Já no Canto XIV. 199-242 declarara a Eumeu que a sua origem provinha de um nobre natural dessa ilha.

Felson-Rubin<sup>18</sup>, recordemos que é no meio da primeira e da segunda parte da narrativa de Ulisses que se encontra o justamente celebrado símile que exemplifica o efeito psicológico desta revelação (XIX. 203-212):

ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα·  
τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρῶς.  
ὡς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν,  
ἦν τ' εὖρος κατέτηξεν, ἐπὴν ζέφυρος καταχεύῃ,  
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες·  
ὡς τῆς τήκετο καλὰ παρήια δάκρυ χεούσης,  
κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
θυμῶ μὲν γοώωσαν ἔην ἐλέαιρε γυναῖκα,  
ὀφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἠὲ σίδηρος  
ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι· δόλω δ' ὁ γε δάκρυα κεῦθεν.

Dizia muitas fantasias semelhantes à realidade.

E ela, ao ouvi-lo, deixava correr as lágrimas, que lhe inundavam a face.

Tal como as neves que se derretem nas alturas das montanhas,

quando o Euro as funde e depois o Zéfiro as dispersa,

e, com a fusão, crescem as torrentes ribeirinhas,

assim o correr das lágrimas lhe inundava as belas faces,

enquanto chorava pelo marido, que estava na sua frente.

Ulisses, por sua vez, compadecia-se dos soluços da mulher.

Porém, como se fossem de chifre ou de ferro, nas suas pálpebras,

os olhos permaneciam imóveis; dolosamente, continha as lágrimas.

O herói do auto-domínio fica aqui retratado em corpo inteiro. E continuará a mostrar-se assim, mesmo quando, na segunda parte do Canto XIX, a νίπτρα, a sua velha ama, ao lavar-lhe os pés, num ritual abreviado de hospitalidade a custo consentido, descobre a cicatriz feita outrora numa caçada ao javali. Também então ele impede Euricleia de avisar Penélope, que está próxima, retardando assim o reconhecimento. É só depois de ultrapassado este incidente que os dois esposos retomam a *homilia*.

Esta vai seguir caminhos que mais uma vez dividem os intérpretes. Penélope conta um sonho em que viu os seus gansos mortos por uma águia, que tomava voz humana para profetizar a vitória do dono da casa sobre os pretendentes. Ulisses confirma o sentido da profecia. No entanto, Penélope limita-se a declarar o sonho falso (XIX. 525-569). Logo a seguir, anuncia o seu plano de propor a prova do arco,

---

<sup>18</sup> *Regarding Penelope*, p. 9.

exercício outrora favorito do marido, que a fará seguir como esposa aquele que for capaz de o desfechar, fazendo passar uma seta pelos buracos de doze machados em fila<sup>19</sup>. Ulisses aprova a ideia e garante que o filho de Laertes chegará a tempo (XIX. 570-587).

A grande dúvida, que atinge directamente a figura de Penélope, reside em saber se esta, ao planear a prova do arco, já reconheceu ou não o seu interlocutor. Que sim, e que só não o exprime porque é perigoso fazê-lo diante das servas infiéis, ali presentes, foi, por exemplo, a resposta de P.W. Harsh<sup>20</sup>. Não menos engenhosa é a interpretação psicológica de Anna Amory, que explica as hesitações da rainha como provenientes de um pensar intuitivo, mais do que racional, que, após uma tão longa e ansiosa espera, a leva a duvidar de todos os indícios que se lhe apresentem<sup>21</sup>. Seria ocioso mencionar a interminável série de teorias propostas por outros estudiosos, das quais se pode encontrar uma síntese no cap. IV do livro de Marilyn Katz, já várias vezes citado. Não nos parece, por outro lado, que se possa afirmar, como faz esta autora, que “existe uma dissonância no texto entre os níveis de significado denotativo e conotativo, ou entre o que é dito e o que é implícito”. “Esta indeterminação – continua – é específica da *Odisseia*, e está incorporada na sua estrutura narrativa como uma qualidade definidora”<sup>22</sup>. Julgamos antes que, sempre que as palavras não exprimem o verdadeiro pensamento ou projecto de actuação do narrador autodiegético, o facto é assinalado por uma fórmula como a que vimos há pouco (“o seu espírito, porém, mantinha outros desígnios”). Por outro lado, tem-se afirmado repetidamente, com bom fundamento, que também uma prova como a do arco é mais um motivo do conto popular<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Sobre as dificuldades em reconstituir a execução da prova, veja-se, entre muitos, Galiano, *A Commentary*, III, pp. 137-147 (com bibliografia e esquemas). Sobre o possível modelo egípcio da destreza que o seu exercício pressupõe, vide W. Burkert, “Von Amenophis II. zur Bogenprobe des Odysseus”, *Grazer Beiträge* 1 (1973) 69-78 = *Kleine Schriften, I, Homerica* (Göttingen 2001) 72-79.

<sup>20</sup> “Penelope and Odysseus in Odyssey XIX”, *American Journal of Philology*, 7 (1952) 1-21.

<sup>21</sup> “The Reunion of Odysseus and Penelope” in: Charles H. Taylor, Jr. (ed.), *Essays on the Odyssey* (Bloomington 1963) 100-121.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>23</sup> Uma interpretação a ter em conta é sem dúvida a de T. Krischer, “Die Bogenprobe”, *Hermes* 120 (1992), 19-25, segundo a qual a este modelo se sobrepôs um outro, o do mito pela competição pela mão de Íole, que Êurito, seu pai, só concederia ao arqueiro que o vencesse. Ora, em XXI. 13-33, conta-se precisamente que o arco de Ulisses era o de Êurito, que lhe fora oferecido pelo filho deste, Ífito, mais tarde morto por Hércules. Seria com base neste modelo que o instrumento de

Julgamos que, aceitando estas, como muitas outras tentativas de exegese, designadamente a que supõe a existência de uma primeira versão em que os esposos planeavam juntos a prova do arco ou a que atribui a Penélope um reconhecimento subconsciente do marido, “se despoja a história da sua força e do seu brilho” e que é “em cantos como este que vemos porque é que Homero foi chamado o pai da tragédia”. Estas palavras são do já referido comentário narratológico da *Odisseia*, por Irene De Jong<sup>24</sup>.

Entre a proposta da prova do arco e a sua realização decorre a cena nocturna em que Ulisses, deitado no vestíbulo, medita nas dificuldades que o esperam, e Penélope chora, sentada no seu leito, e dirige uma prece a Ártemis, para que apresse a sua morte, a fim de que possa reunir-se a Ulisses no Hades; por último, descreve-se o sonho cruel, porque ilusório, de que o marido dormia a seu lado. Ao raiar da aurora, a figura real ouve o choro de Penélope, parece-lhe que ela o reconheceu e que estava perto da sua cabeça (XX. 1-94).

Se destacamos este episódio, entre os muitos e agitados momentos que vão desenrolar-se no Canto XX, é porque encontramos nele a confirmação, claramente expressa, da constância dos sentimentos da rainha, por um lado, e da inquietação em que, por outro, o herói se conserva, embora lhe pareça na sua visão, como dissemos, que ela já o reconheceu. Esta situação é, como observa J. Russo, “característica do estado de transição entre o sono e o despertar”, pelo que a descrição de Homero é “perfeitamente fiel à realidade psicológica observada”<sup>25</sup>.

---

vingança sobre os pretendentes acabaria por ser entregue, como era indispensável aqui, nas mãos de Ulisses. O mesmo helenista estabelece um paralelo entre a prova do arco e a competição no país dos Feaces; no Canto VIII. Merece ainda ser lembrada a explicação de Agathe Thornton, *People and Themes in Homers Odyssey* (London 1970), p. 105, que justifica o procedimento da rainha pela necessidade de dar cumprimento à recomendação de Ulisses antes de partir para Tróia, de casar novamente, se ele não voltasse, quando o filho atingisse a idade adulta.

<sup>24</sup> *A Narratological Commentary*, p. 460, que cita os passos célebres de Platão, *República* 598d e 607a, e de Aristóteles, *Poética* 1462a 5-11.

<sup>25</sup> J. Russo, *A Commentary*, III, p. 114, identifica este estado de espírito com aquele a que os psicólogos chamam *hypnopompica*, ou seja, a transição entre o sono e o despertar, e conclui: “Não se poderia imaginar uma fantasia de cumprimento de um desejo que fosse mais perfeita”. O mesmo helenista analisou a cena em pormenor em “Interview and Aftermath: Dream, Fantasy and Intuition in *Odyssey* 19 and 20”, *American Journal of Philology* 103 (1982) 4-19. Felson Rubin, *Regarding Penelope*, p. 24 e p. 154, nota 24, usa, para todo este conjunto de atitudes, a expressão, a nosso ver pouco feliz, de “dança de fazer a corte”. Sobre a insegurança quanto ao reconhecimento, que domina a cena no Canto XX, veja-se a mesma obra, pp. 60-61.

Que Penélope vê com apreensão, para não dizer horror, a hipótese de ter de apressar o casamento com um dos pretendentes, ficara bem claro na prece a Ártemis (a deusa que causava a morte súbita), há pouco referida. O seu amor indefectível ao marido exterioriza-se novamente quando, no início da canto seguinte, chora, ao segurar nas mãos o arco de Ulisses, que vai apresentar aos pretendentes (XXI. 53-57). Ora é neste ponto que voltam a surgir algumas das maiores controvérsias entre os especialistas: porque é que ela anuncia a prova (XXI. 67-79), ante o desgosto dos servidores fiéis (XXI. 80-83) e o júbilo dos pretendentes (XXI. 84-100)? Poderá afirmar-se, como Felson-Rubin, que este anúncio é paralelo ao ardil da teia<sup>26</sup>, mas as condições e a sequência narrativa são totalmente diferentes. Com efeito, logo Telémaco se propõe concorrer ele mesmo, em primeiro lugar, para que a sua vitória evite a partida da mãe, "mulher – diz ele – como não existe agora outra em terras da Acaia, nem na sagrada Pilos, nem na de Argos ou Micenas, nem na própria Ítaca, nem na negra terra do continente" (XXI. 107-109).

Depois de o jovem príncipe ter colocado os machados em fila e experimentado três vezes o arco, é um olhar de Ulisses que o impede de continuar, o que permite que os pretendentes sucessivamente façam, em vão, a tentativa, a qual fica suspensa no momento em que já só falta Antínoo, que invoca o pretexto de ser o dia da festa de Apolo, o deus do arco (XXI. 256-269).

Passando adiante outros episódios, fixemo-nos apenas em três momentos distintos: aquele em que o herói dos mil artifícios (πολύμητις) – e repare-se no significado do uso deste epíteto distintivo em tal contexto – pede que o deixem experimentar o arco (XXI. 274-284); a intervenção da sensata (περίφρων) Penélope em seu favor, não obstante a veemência do protesto de Eurímaco (XXI. 311-342); a advertência de Telémaco, que ordena à mãe que se retire, reafirmando a sua autoridade (XXI. 343-358). Note-se que de novo reaparecem as fórmulas que vimos no Canto I, em que se menciona o tear e a roca como as ocupações femininas. E, logo a seguir, se lê outra cena típica bem conhecida: Penélope sobe para os seus aposentos, onde chora por Ulisses, até que Atena de olhos garços lhe derrama nos olhos o doce sono (XXI. 354-358).

O momento, que atrás referimos, da intervenção de Penélope, tem suscitado, também ele, larga discussão uma vez que ela reconhece,

---

<sup>26</sup> *Regarding Penelope*, p. 154, nota 25.

perante todos, que o hóspede desconhecido não está à altura de a desposar, mas, no entanto, insiste em que o deixem fazer a experiência. Muitos dos melhores especialistas têm tentado justificar esta atitude, supondo a existência de duas versões sobrepostas, ou atetizando alguns versos, mas a verdade é que, como sensatamente observou Galiano, “é difícil resolver as dificuldades de tudo isto com excisões parcelares”<sup>27</sup>. Por sua vez, Felson-Rubin deixa a questão em aberto, ao interrogar-se: “Será um gesto de boa educação, ou o estrangeiro intriga-a, ou suspeita que é Ulisses que chegou a casa? Saberá que é Ulisses, e disfarça-o perante os pretendentes? Não podemos estar certos”<sup>28</sup>.

A nova asserção de autoridade de Telémaco, por sua vez, tem sido vista como deslocada por muitos. Mas a verdade é que, como já tem sido frequentemente notado, é necessário que a rainha saia de cena antes do morticínio dos pretendentes, que está iminente. É a fala, um tanto rude, do jovem príncipe que motiva esse afastamento.

Esta sequência narrativa leva a que seja só no final do Canto XXII (a chamada *μνηστηροφονία*) que Ulisses dá ordem à sua velha e fiel ama de ir levar à senhora da casa as novas da vitória. Se há Canto sujeito às mais díspares interpretações, é precisamente o XXIII, aquele que começa com as palavras de Euricleia para despertar a rainha. As oscilações de Penélope entre a incredulidade total e a adesão à notícia por que ansiara durante vinte anos, traduzem uma tensão psicológica muito aguda, que vai permear todo o Canto, até à anagnórise final. Parecendo-lhe, ora reconhecer o esposo, ora estar a ser vítima de um perigoso embuste, Penélope só aceita a realidade depois de ela mesma ter posto à prova Ulisses. E com tal habilidade que este, pela primeira e única vez, perde o auto-domínio que o caracterizava<sup>29</sup>, ao ouvir a ordem da rainha para que o seu leito, que ele fabricara por suas próprias mãos sobre um tronco de oliveira, e que, por isso, era inamovível, seja colocado fora do quarto conjugal (XXIII. 173-180). Deste modo, é pela astúcia que se opera em definitivo o reconhecimento entre os dois. Só então Penélope lhe lança os braços ao pescoço, o beija na testa e principia com estas belas palavras a sua justificação (XXIII. 209-212):

“μή μοι, Ὀδυσσεῦ, σκύζευ, ἐπεὶ τά περ ἄλλα μάλιστα  
ἀνθρώπων πέπνυσο· θεοὶ δ’ ὄπαζον οἰζύν,

---

<sup>27</sup> Galiano, *A Commentary*, III, pp. 183-184, com enumeração crítica da bibliografia.

<sup>28</sup> *Regarding Penelope*, p. 61.

<sup>29</sup> A observação é de Anne Amory, "The Reunion of Odysseus and Penelope", p. 119.

οἱ νῶϊν ἀγάσαντο παρ' ἀλλήλοισι μένοντε  
ἦβης ταρπῆναι καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι.

Não te irrites comigo, Ulisses, tu que foste sempre em tudo  
o mais notável dos homens. Mas os deuses destinaram-nos o sofrimento,  
ao invejar-nos que permanecêssemos lado a lado,  
gozando a juventude, até atingirmos o limiar da velhice.

A continuação da fala de Penélope invoca um referente mitológico que poderia ter funcionado como advertência: o caso de Helena que nunca se teria deixado arrastar por Páris, se tivesse pressentido as consequências do seu acto. Estes versos (XXIII. 218-224), têm sido apontados desde Aristarco, ao que se supõe, como uma digressão inútil e inapropriada, e é impressionante a lista de nomes que adoptaram esta posição<sup>30</sup>. Mas, para um defensor da interpretação psicanalítica, como G. Devereux, eles exprimem “os mais íntimos pensamentos, tentações e desejos de Penélope”<sup>31</sup>. Para M. Katz, que cita este autor, esta e outras exegeses semelhantes, “embora convincentes sob o ponto de vista psicológico, remetem-nos para padrões de comportamento exteriores ao texto”<sup>32</sup>. Já Sheila Murnaghan apontara para o cuidado de Penélope em se distanciar dos dois modelos de comportamento feminino – o de Clitemnestra e o de Helena<sup>33</sup>. Por sua vez, M. Katz, há pouco referida, enquadra este procedimento na sua interpretação geral da epopeia, segundo a qual a história de Penélope se move entre um “díptico narrativo”: de um lado, a cumplicidade criminosa de Clitemnestra com Egisto, causa do desastroso νόστος de Agamémnon, repetidamente mencionado nos primeiros Cantos, e mais uma vez no último; de outro, a história de Helena, proeminente no Canto IV e agora de novo recordada. É certo que as três figuras são mencionadas em conjunto, como a autora observa, na descida ao Hades do Canto XI, no diálogo em que Ulisses associa os nomes das duas traidoras para as apontar como instrumento da perdição da Casa dos Atridas, e logo o fantasma de Agamémnon lhe responde com o elogio de Penélope (XI. 435-446). Por isso não nos parece aceitável reduzir a complexa questão, que analisámos atrás, ao que aquela autora chama “indetermina-

---

<sup>30</sup> Pode ver-se uma em Heubeck, *A Commentary*, III, pp. 336-337, e outra em M. Katz, *Penelope's Renown*, pp. 182-183.

<sup>31</sup> “Penelope's Character”, *Psychoanalytic Quarterly* 26 (1937), 372-386, *apud* Katz, *Penelope's Renown*, p.184.

<sup>32</sup> *Penelope's Renown*, p. 185.

<sup>33</sup> *Disguise and Recognition in the Odyssey* (Princeton 1987), pp. 142-144.



ção" da rainha entre "dois caminhos de actuação contraditórios – permanecer ao lado de Telémaco ou tornar-se disponível para casar novamente"<sup>34</sup>. Julgamos, pelo contrário, e tal como H. Eisenberger, que as alusões à mulher de Agamémnon e à de Menelau só servem para reforçar as diferenças em relação à sensata Penélope e que não se justifica falar de "indeterminação", pelo facto de ela anunciar publicamente a sua decisão de se casar de novo, a fim de proporcionar ao filho o domínio de palácio<sup>35</sup>.

De modo nenhum pretendemos, com esta breve discussão de algumas teorias ultimamente apresentadas, resolver em definitivo as múltiplas questões despertadas pela actuação e modo de ser desta figura na *Odisseia*. E sublinhamos na *Odisseia*. Porque, de outras lendas paralelas, que apresentam um carácter bem diferente, e até oposto, há vestígios claros no que nos resta do Ciclo Épico e continua depois a aparecer em autores de diferentes lugares, sobretudo a partir da época helenística<sup>36</sup>. Um estruturalista meteria, certamente, todos esses elementos numa grelha única. Mas aqui a explicação será outra: a incapacidade, para grande parte do género humano, de se rever em paradigmas sem mácula<sup>37</sup>. Apesar do muito que se tem discutido, se os desvios de vária ordem atribuídos ao comportamento da rainha de Ítaca nessas versões pertenciam ou não a uma tradição anterior à homérica, a questão permanece duvidosa, pois continuamos a não saber datar o Ciclo Épico. Mas podemos manter que a figura de Penélope que povoa o imaginário da cultura ocidental é a que ficou imortalizada pelos Poemas Homéricos e que encontra o seu mais alto símbolo no artifício da teia.

---

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 192 e *passim*.

<sup>35</sup> Veja-se a recensão deste especialista ao livro de M. Katz, *Gnomon* 66 (1994) 295-300, especialmente pp. 299-300.

<sup>36</sup> Um estudo sistemático destes dados é a tese de Marie-Madeleine Mactoux, *Pénélope. Légende et Mythe* (Besançon 1975).

<sup>37</sup> De um modo geral, aplicam-se aqui as palavras de R. B. Rutherford, *Homer's Odyssey. Books XIX and XX*, p. 37, a propósito do sonho de Penélope em XIX.535-569, de que há uma tendência da crítica "para partir do princípio de que qualquer coisa de mais desviado, ambíguo ou de má reputação tem de ser mais interessante e de produzir uma poesia melhor do que aquilo que é moral e poeticamente directo e simples".

## ODYSSEUS' TRAVELS: REAL AND MYTHICAL GEOGRAPHY

JOHN BOARDMAN  
Ashmolean Museum, Oxford

*Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage*

'Happy the man who like Ulysses has made a good voyage.' The notion of a '*beau voyage*' offered by the French poet, Joachim du Bellay, was one which resulted in a happy return to home and family, but in all other respects one must judge Odysseus' voyage far from '*beau*' — it was ten years of repeated shipwreck and diversions of a destructive character, both monstrous and feminine, with only one period of relative calm as the guest of the Phaeacians.

The voyage has little to do with Portugal, I fear, although Artemidoros in the second century BC wrote of a place called Odysseia where Odysseus built a temple to Athena and dedicated his shield and sternpost, and Solinus thought that Odysseia was Lisbon, founded by Odysseus. This was probably because Olisipo sounds like Ulyssipo.<sup>1</sup> But it is not easy to bring him beyond the Pillars of Hercules and on to the Atlantic coast, and Odysseia is better placed elsewhere.

I want to look at Odysseus and his alleged voyage with a critical but forgiving eye. It is necessary to be pragmatic about the story and the episodes, but at the same time to be totally credulous, to believe what Homer and the Greeks themselves appear to have believed about the stories, otherwise we shall never be able to see what they meant to the average Greek, and to understand how they were devised — as either pure myth-making or real life disguised. Odysseus emerges as a mortal who succeeds through cunning and fortitude, rather like a Herakles, but with a more restricted range and more closely tied to the nexus of stories about heroic Greece of the Trojan War generation.

I shall start pragmatically with what or whom I believe Odysseus to have been. I assume that in the Late Bronze Age there was a King

---

<sup>1</sup> In Strabo 157; Solinus 23 - *ibi oppidum Olisipone Ulixi conditum*.

Odysseus who lived on the island of Ithake, off the west coast of Greece. Geographically the island invites sea-going, both up and down the east coast of the Adriatic, and westward to the southern shores of Italy. The distribution of Late Mycenaean finds, often in quantity, in these areas reinforces what the geography suggests. That sea-going was an important element in the prosperity of Ithake seems highly probable and its kings might therefore acquire an appropriate reputation as sailors. How much of their activity was regular trade at that time is hard to judge — much might have been what we would call piracy, especially in the light of the reputation of those who dwelt on the Dalmatian coast to the north in later years. But it should not be surprising that a king of Ithake should attract stories of sea-going. It should not surprise us either that he had the reputation which emerges from the stories as remembered and recounted by Homer. He was short and stocky — a typical sailor's physique in contrast with the tall and more athletic mainland Greek kings and heroes. He was cunning and devious. This is not necessarily the character of any sailor, but it is certainly the character of any merchant or pirate, and this attitude to the devious nature of those who are or who pose as merchants is well apparent in Homer's poems, in the way his heroes treat all merchants, Phoenician or Greek. Odysseus emerges as much a type as an individual. When we see him in Greek art there are no signals that he is especially a sailor since there was no recognizable Greek sailor's dress or uniform; but Odysseus is certainly treated as a traveller, regularly with the traveller's *pilos* hat and staff.

The assumption that there was an Odysseus is based on the premise that the kingdoms and kings of the story of the Trojan War do reflect some degree of historicity in terms of names and places. This seems borne out by the map of Greece in the Late Bronze Age, if not also by the nature of the names of many of the heroes. This need not carry with it any belief that they joined together in an expedition against Troy, for whatever reason. That Troy itself contributed in some way to the development of the story is perfectly possible, but there is precedent enough in the history of epic literature for quite explicit narratives to be created out of minimal historical circumstances, and to depend very much on a desire to create heroic narrative for entertainment and instruction. Whether the real Odysseus ever went to Troy is irrelevant; what is important is that he was later thought to have gone there.

It was in the early Iron Age that the stories were developed, by a society still aware of the achievements of the Bronze Age. The relics and ruins of it lay around them, but they could not communicate with them in any real and historical way, since their only sources were memory, which

would have been totally valueless after a hundred years or so, and imagination. There were no historical texts, such as the Mesopotamians and Egyptians could turn to, and if there were any, the Greeks could not have read them. Their imagination worked upon a variety of local phenomena and events of which the most important military ones may have been a concerted attack on Thebes, and one overseas venture, for whatever reason, to Anatolia. We should perhaps not altogether rule out the possibility that stories of the voyage of a hero and adventures with demons of various sorts was more deeply embedded in the Greek Indo-European subconscious. Some telling parallels have been drawn with stories of Arjuna in the first book of the Mahabharata.<sup>2</sup>

Epic poetry is extremely unrealistic in its chronology. An epic war must last ten years, although all we are told of the Trojan War lasts only a few months; an epic voyage too must last ten years, but, although it is very eventful, up to seven of Odysseus' ten years are spent on an island holiday with Calypso.

Of the series of adventures on Odysseus' voyage home some were predicted for him by Circe, the rest recounted by him to the Phaeacians, with the final episodes, after leaving the Phaeacians, forming part of the main narrative. Do they form a significant pattern? I think not — they are too disparate in manner and origin. Did Homer make a pattern of them — this is a different matter and a recent attempt to systematize the adventures into just twelve (omitting thereby the first) probably goes too far in suggesting that the poet imposed a sophisticated structure on the story, which is certainly not apparent to any reader, however it may be presented in graphic form. In 1998 Alessandra Lukinovich argued a complex network of contrasts and correspondences in the whole narrative, which reveals, I think, the poet's craft rather than any deliberate planning; it might, I imagine, as readily be associated in some way with the zodiac, in the way that other scholars have, erroneously, I believe, explained Herakles' twelve labours.<sup>3</sup>

If we look at the stories, as Homer tells them, in terms of their probable origins, and where useful in the terms in which Greek writers and artists subsequently used them, we find that the principal motif is the demonstration of the power of human ingenuity and courage in the face of the otherworldly, an affirmation of human values. All this is due to the

---

<sup>2</sup> N.J. Allen, 'Les crocodiles qui se transforment en nymphes', *Ollodagos* 13.1 (1999) 151-167.

<sup>3</sup> A. Lukinovich, 'Le cercle des douze étapes du voyage d'Ulysse aux confins du monde', *Gaia* 3 (1998) 9-26.

vision of a poet, not to an imaginary or imaginative reconstruction of any voyage ever undertaken.

The first, a piratic raid on the Kikones of the Thracian coast, is simply an extension of the stories of the Greeks leaving Troy, indeed virtually part of the Troy story. It was followed by a gale sent by Zeus.

Thereafter Homer is clear that Odysseus passed Cape Malea and Kythera, and after a stormy nine-day detour reached the land of the Lotus-eaters. It certainly seems that North Africa is meant and this is encouraged by other ancient stories about the properties of herbs to be found there, but we cannot be absolutely sure. It is at any rate the only part of the voyage that takes him away from the shores of Greece and perhaps Italy. He is driven, it has been said, 'across the border separating the reality of the familiar Mediterranean world from the realm of folk-tale'. And indeed folk-tale world-wide is rich with stories of magic foods which will retain whoever tastes — just in Greece, we think of Persephone's pomegranate, and Circe's potion.

Next come the *Kyklopes*, and we might think that we have returned to a real voyage, but again folk-tale seems the main source; there we find the motif of blinding a giant by trickery, the story of escape by disguise as an animal, the concealment of identity by a false name - usually 'I myself' and in Odysseus' case 'No man'. What Homer adds is reflection on his hero's ingenuity, the pain of losing comrades and obligation to save the survivors, the just defeat of the *Kyklopes* as 'arrogant, lawless beings' who depend on natural resources supplied by Zeus and not on their own hard work, yet they 'care nothing for Zeus or the gods in heaven, being much stronger themselves'. There is a moral dimension here, as there was in the Lotus-eater story, and this moral dimension was for Homer of continuing importance, which the action episodes simply provided the occasion to explore.

Odysseus next encounters Aiolos and his bag of winds. This combines personification of the controller of the winds, with the hero's continuing struggle against divine will, and the common folk-tale motifs of floating islands, wind-magic and the folly of opening mysterious containers — one thinks of Pandora or *Pandrosos* in Greece, and much elsewhere. Floating islands are magic and not to be located, but Homer thinks of Aiolos in the west since it is the west wind that Odysseus needs.

Next come the cannibal giant *Laistrygonians* whose activities are very much the stuff of folk-tale, including the girl who leads the sailors to the palace (as will *Nausicaa* on *Phaeacia*). It seems placed impossibly far from any plausible route, in a northern latitude, in summer when night never comes, and in this feature may reflect tales of overland journeys

rather than sea voyages. But it is as easily explained as a description of an economy of both sheep and cattle, pasturing sheep by day, cattle by night, and perhaps borrowed from an early Argonautica, and so placed, if at all, neither to the north nor west.<sup>4</sup>

Next the witch Circe — a pure character of folk-tale, a seducer of men, able to turn them into animals, in a story of magic potions and magic remedies, but made something quite different by Homer who gives Circe a character and personality not shared by any witches of folk-tale. There is no indication here of a fixed location — it takes place in fairyland, though the pro-western tendency had Circe's cup dedicated in central Italy, but not on an island. We must be wary of facile identifications inspired by Greek colonial interest in claiming a part in the Trojan epic stories. They need not have been in Homer's mind, or anyone else's at the time the stories were devised.

A visit to the Underworld forms part of any epic hero's story. There were many alleged entrances to Hades in west Greece and an adventurer from Ithake might well be thought to know of them. In Homer the visit has a far stronger narrative and moral value, however, and is more than just the traditional folk-tale hazard that has to be endured. It enables him to interrogate dead heroes, which enhances the whole narrative of events, and it sets a pattern for such encounters, through Virgil to Dante. Like Orpheus he does not get beyond the threshold, though he can see beyond. Only the sons of gods, such as Herakles and Theseus, can actually enter the Underworld and return.

The maritime adventures that follow, with the Sirens, Skylla and Charybdis, might seem to bring Odysseus back into the real world of Mediterranean seafaring, but remain elusive. The Sirens are archetypal female demons of river or sea, on whom are blamed the misfortunes of sailors. It takes an Odyssean cunning to escape them, and since Homer does not describe them, it was up to later artists to devise a form for them, like birds rather than fish. Skylla and Charybdis personify the dangers of inshore islands and the resulting whirlpools and eddies that can catch a ship and wreck it. Skylla is given a monster form by Homer which artists later have to turn into something more plausible, while Hesiod also gives her a family; but Charybdis is shapeless, or no more than a mouth that swallows and spews forth. Geographically there is not much to the west that might inspire such stories, certainly not the broad Straits of Messina which were assigned in antiquity. The Dalmatian coast

---

<sup>4</sup> G. Huxley, 'Laistrygonian pasturage', *Hermathena* 168 (2000) 5-9.

north of Ithake looks more promising, but we should probably not look for a real setting at all — these are just part of the story hazards of a mariner's life and need find their homes only in folk-tale.

Odysseus' alternative route to Thrinakria, described by Circe, would have taken him past the Planktai, moving rocks. These are like the Symplegadai, which clash together and were on the Argonauts' itinerary, and were quite implausibly placed in antiquity at the Bosphorus, which is a broad and open strait, though quick-running. Thrinakria itself, which is not three-cornered Sicily, Trinakria, is the occasion for a ill-judged challenge to the gods which will sink Odysseus' ship and lose him his comrades. This takes him to Calypso, another seductress like Circe, who will occupy the rest of Odysseus' ten-year voyage, before he can set out again for Phaeacia and the final leg of the journey home to Ithake. Both Thrinakria and Calypso are folk-tale devices, no part of any real voyage.

Reflecting now on the major part of the voyage, it seems to make good sense in terms of poetic imagination and the subtle demonstration through myth and folk-tale of eternal and human truths — very much in the spirit in which the Attic tragedians used myth two centuries later. But the Greeks were also a hard-headed people; many of their writers and artists were ready to take the stories at their face value, to re-tell them, to illustrate them without any regard for issues beyond sheer story-telling. As a result the voyage of Odysseus became already in antiquity a challenge to geographers to place the events, an inspiration to local historians to claim locations or find relics. Strabo was the most enthusiastic Homeric geographer, but the exercise has continued into modern scholarship. Here I find the approaches of the scholars of literature and folk-tale, such as Alfred Heubeck in his *Commentary on the Odyssey*, more fruitful than much geographical speculation.<sup>5</sup> Yet this cannot be ignored if we are interested in what the Greeks thought about their past, rather than what a brilliant poet could make of it. We need to suspend disbelief, as did most Greeks, and join them in their attempt to re-create their myth-historical past in real terms of objects and places.

Some of the probable and improbable geographical aspects of Odysseus' voyage have been remarked. In antiquity Strabo was the champion of Homer as a geographer, but there were many others ready to find locations for his adventures. I shall not dwell on these any further, but briefly look at ancient Greek attempts to lend a degree of physical reality to our hero. I mentioned at the start of this lecture the possible

---

<sup>5</sup> In the Oxford *Commentary on Homer's Odyssey* II (1989), on Books IX-XII, where the folk-tale elements are well rehearsed.

attempt to bring him to Portugal with a temple to Athena, said to have been built by him and containing his sternpost and shield — this is a Hellenistic story at best and with no early text to support it. His chlamys cloak and corselet were shown in the Temple of Apollo at Sicyon, in Roman times at least.<sup>6</sup> Sparta had a statue of Athena said to have been set up by him for his success in the race with the Suitors, and Pheneus a bronze statue of Poseidon said to be dedicated by him.<sup>7</sup> His spear and helmet were shown in the temple of the Mother at Engyion.<sup>8</sup> He built a temple of Athena at Sorrento, and at Kirkaion near Antium his phiale is shown, presumably that of Circe.<sup>9</sup> And then of course his sternpost and shield in Iberia. He has as good a range of alleged relics as any hero from Troy, several, notably, in the west, reflecting the assumed area of his voyages.<sup>10</sup> Artists determined the appropriate iconography for a hero of his reputation and achievements, quite unlike that for other Homeric heroes.

Several modern scholars have also looked very closely at possible locations for his voyage, and however much of the story-telling may have been based on folk-tale it is important to remember that even folk-tale might require location, to satisfy narrators and listeners. The redoubtable Tim Severin, who followed the Argonauts also, tried to trace Odysseus' voyage. He came to the conclusion that, apart from the Lotus-eaters, it was confined to the west coast of Greece,<sup>11</sup> which makes good sense if it was in fact based on tales associated with a Late Bronze Age mariner living in Ithake. The evidence for Mycenaean Greek activity in the Adriatic tends to the same conclusion without lending any greater precision to details of Odysseus' voyage home.<sup>12</sup>

Severin locates other adventures far nearer home, with various candidates for stories of clashing rocks, more plausible than the straits of Messina. But I hope to have shown that there is no need to look too closely for the geography of the voyage as told by Homer. No doubt each Greek mariner had his own version, as does every modern one. Nor need we dwell here on the degree to which Homer's account depends upon any

---

<sup>6</sup> Ampelius, *Liber Memorialis* 8, 5.

<sup>7</sup> Pausanias 3, 11, 4; 8, 14, 5.

<sup>8</sup> Plutarch, *Marcellus* 20.

<sup>9</sup> Strabo 232, 247.

<sup>10</sup> I discuss such relics and their possible sources in *The Archaeology of Nostalgia* (2002).

<sup>11</sup> Tim Severin, *The Ulysses Voyage* (1987).

<sup>12</sup> Thus, L. Braccisi, et al., in *Archeo* 17 (8), 198 (2001) 44-51.



geographical tradition about the voyages of the Argonauts, which, in terms of myth-history, happened earlier than Troy.

Phaeacia is clearly not to be located anywhere, but is an ideal Greek city, which at best might owe something to what archaic Greeks thought a new Greek colony ought to resemble. It was the magic ships of the Phaeacians that took Odysseus home, and at last we have to deal with real geography.

He was landed by them on Ithake, and he took refuge in a Cave of the Nymphs where he used to worship, placing there temporarily the bronze tripods which the Phaeacians had given him, before going on up to his old home. Homer's description of the approach to the cave and the cave itself makes it quite clear that he is referring to Marmarospilia, which is located in central Ithake. Schliemann, I think, made the first identification of it. However, there was another cave on Ithake, on Polis bay in the north west and close to the main concentration of Mycenaean sites. It was excavated in the 1930s and found to contain several bronze tripods of the 8th century, some later dedications to the Nymphs, and one to Odysseus himself. Bronze tripods are unusual dedications for the Nymphs, yet, if they were placed in the cave when they were made, it seems impossible to avoid the conclusion that Homer knew of them and used them to illustrate his story — though Odysseus' tripods were treasure to be taken home, not dedications. If this is so, the indications that he also gives of the location of the Cave of the Nymphs must have been taken from the tradition, which was in this respect accurate in its knowledge of Ithake, while the Cave of the Tripods was used to lend colour to the tale and resulted in it being regarded as Odysseus' cave by later Greeks, who would leave dedications there to him and to the nymphs. Strabo (59) says that the location of Homer's Cave of the Nymphs had been forgotten by his day, and the roof of the Cave of the Tripods had indeed collapsed in antiquity. So even when we think we have come upon a real location for Odysseus' adventures, and in his home island, we are baffled by one cave too many.<sup>13</sup>

The real excitement in the narrative of the *Odyssey* comes only when the hero returns to his palace and faces the suitors — this is real story-telling, not folk-tale, and as modern in its dramatic impact as it could be. By the end of the *Odyssey* there seems nothing more to narrate. The hero returns to his home, son and wife, he punishes the suitors, and

---

<sup>13</sup> I explore the cave problems, *op cit.*, Chapter 3; and see J. Neville's article in this volume.

restores the domestic *status quo* after ten years of war and ten years of travelling.

Teiresias had prophesied to him that he would die, old and safe, in his home, and ancient writers offered no serious alternative except for one or two of the latest period who invented episodes involving the son of Odysseus and Circe. These are unworthy additions to his biography, yet can we really credit that a man such as Odysseus could be thought to have settled to a life of domestic boredom, and died in his bed? Apparently antiquity thought so, or rather did not consider the matter at all, since Odysseus was nothing when not sailing or fighting or scheming, and offered nothing therefore for the mythographer to invent for the end of his life. It took an English poet to think more about the matter and come to a conclusion which at every point matches what Homer has led us to expect of such a hero, but which no Greek writer thought to explore. Myth has a sort of timeless reality of its own which we cannot ignore.

Alfred Lord Tennyson's poem, *The Lotus-eaters* explored the temptations of the quiet life far from home...

Oh rest ye, brother mariners, we will not wander more.

...and he notes the lethargy from which Odysseus had to arouse his men.

But another poem of Tennyson's, the *Ulysses*, looks deeper into the heart of a figure whose historical reality may well be doubtful, but whose mythical character had been well established by the greatest poet of them all.

It little profits that an idle king,  
By this still hearth, among these barren crags,  
Match'd with an aged wife, I mete and dole  
Unequal laws unto a savage race,  
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.  
I cannot rest from travel...

...he thinks then of his son, but also of his aging fellow mariners...

Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me —  
...Old age hath yet his honour and his toil;  
    ...Come my friends,  
'Tis not too late to seek a newer world  
    ...for my purpose holds

To sail beyond the sunset, and the baths  
Of all the western stars, until I die.  
It may be that the gulfs will wash us down;  
It may be we shall touch the Happy Isles,  
And see the great Achilles, whom we knew.  
Tho' much is taken, much abides; and tho'  
We are not now that strength which in old days  
Moved earth and heaven; that which we are, we are;  
One equal temper of heroic hearts,  
Made weak by time and fate, but strong in will  
To strive, to seek, to find, and not to yield.

For Tennyson Odysseus' final goal was to be a New World to the west. His shield and sternpost left in Portugal begin to seem to have some point, at least for those who prefer not to keep fact and fiction too far apart, and who can relish the thought of Odysseus discovering America.

## NOTAS SOBRE LA PENÉLOPE DE LA *ODISEA*<sup>1</sup>.

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

Univ. Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid

Penélope aparece mencionada ochenta y tres veces en la *Odisea*<sup>2</sup>. Revisaremos los pasajes más destacados, subrayando los detalles que puedan contribuir a esclarecer la figura de la heroína desde distintos puntos de vista.

1. Es importante señalar que la primera en mencionar a la reina de Ítaca es Atenea, la diosa que tanto protege a Odiseo y Telémaco, e, incluso a la propia heroína en varias ocasiones. Atenea, transformada en Mentos, caudillo de los tafios, le dice a Telémaco entre otras cosas:

“Mas no linaje anónimo, para después, los dioses  
te concedieron, pues a ti, tal te engendró Penélope”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Realizado dentro del BFF2001-0324 de la Dirección General de Investigación.

<sup>2</sup> Según el *TLG*. Hay que añadir los contextos en que aparece citada, simplemente, como “esposa”, “madre”, “reina”, etc. (Las traducciones son nuestras).

<sup>3</sup> *Od.* 1.222-223: οὐ μὲν τοι γενεῆν γε θεοὶ νόνημον ὀπίσω  
θῆκαν, ἐπεὶ σέ γε τοῖον ἐγείνατο Πηνελόπεια.

El nombre propio Penélope (Πηνελόπεια) corresponde al tipo de los nombres parlantes (Cf. Euriclea= “de amplia fama”). Se ha explicado como un derivado de “oca salvaje” (πηνέλοψ). A pesar de todo, la evolución semántica no está bien justificada. Otros, en fin, quieren ver una relación con πήνη “tejido” y λέπω, “pelar, cardar”. Cf. Δοπός “que pela, o se pela”. S. West (1988) ha señalado que el pato es monógamo a lo largo de toda su vida, tanto en su variante doméstica como en la salvaje. Ese hecho natural se refleja en las culturas china y rusa, según las cuales tal ave es el modelo de la fidelidad marital.

Precisamente, en el diálogo entre la diosa y Telémaco oímos algo que nos llama verdaderamente la atención: el joven sostiene, refiriéndose a Odiseo:

“Mi madre afirma que yo soy de ése, mas yo no lo sé. Que, en modo alguno, nadie por sí mismo su estirpe conoció...”<sup>4</sup>.

Puede deducirse, pues, que Penélope le recordaba a su hijo el nombre de su padre. En contexto próximo, Telémaco nos da algunas indicaciones importantes cuando se refiere a los poderosos pretendientes que desean casarse con su madre, y, entre tanto, arruinan su palacio<sup>5</sup>:

“Ésta, ni rehúsa la odiosa boda, ni fin puede poner; y éstos, comiéndoselo, arruinan mi hogar. Y, rápidamente, trozos me harán también a mí mismo”<sup>6</sup>.

Telémaco está muy preocupado por su palacio y hacienda, importándole mucho menos la boda de su madre. Atenea le aconseja al muchacho que les ordene a los pretendientes que se dispersen; asimismo, le da instrucciones acerca de Penélope:

“Y a tu madre, si el ánimo la impulsa a casarse, que se marche al gran palacio de su padre poderoso. Ellos boda prepararán y dispondrán dote muy mucha, cuanta es natural que acompañe a una querida hija”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> *Od.*1.215-216: μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε οὐκ οἶδ'· οὐ γάρ πώ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω.

<sup>5</sup> Según lo que se desprende de *Od.*2.89 y 19.152, los pretendientes le exigieron a Penélope que eligiera nuevo esposo unos cuatro años antes del retorno de Odiseo.

<sup>6</sup> *Od.*1.249-251: ἡ δ' οὐτ' ἀρνέϊται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτήν ποιῆσαι δύναται· τοὶ δὲ φθινύθουσιν ἔδοντες οἶκον ἑμόν· τάχα δὴ με διαρραίσουσι καὶ αὐτόν.

En *Od.*18.272 la propia reina insiste en el στυγερὸν γάμον .

<sup>7</sup> *Od.*1.275-278: μητέρα δ', εἴ οἱ θυμὸς ἐφορμᾶται γαμέεσθαι, ἄψ ἴτω ἐς μέγαρον πατρὸς μέγα δυναμένοιο· οἱ δὲ γάμον τεύξουσι καὶ ἀρτυνέουσιν ἔεδνα πολλὰ μάλ', ὅσα ἔοικε φίλης ἐπὶ παιδὸς ἔπεσθαι.

El padre de Penélope es Icarío, hermano de Tindáreo (padre verdadero de Clitemnestra y de Cástor, y, putativo, de Helena y Polideuces). Esta parte del discurso de Mentés (Atenea) resulta extraño. Aunque el texto homérico, en este pasaje, indica que “ellos”, los parientes de la novia se encargarán de preparar la dote de la novia, era costumbre, en cambio, según los estudiosos, que los pretendientes (o el novio) presentaran tal dote a la novia o a sus parientes.

Podríamos extendernos en algunos puntos importantes: Telémaco ya tiene edad suficiente<sup>8</sup> para tomar decisiones por su cuenta; el palacio y las posesiones correspondían a Telémaco, no a su madre; son los familiares de Penélope, concretamente su padre, los que tienen que preparar el nuevo matrimonio y asegurar la dote para la novia, aunque se trata aquí de la esposa de un rey casada con él desde hacía más de veinte años.

Pues bien, la diosa le aconseja a Telémaco ir a Pilo y Esparta e informarse, a partir de Néstor y Menelao, respectivamente, de si su padre vivía: si era así, debería esperar un año más su vuelta, pero, si había muerto, convenía que le dedicara una tumba y preparara las exequias; y, por otro lado, había de entregar su madre a un varón<sup>9</sup>.

Penélope, con su nombre propio, es mencionada por primera vez cuando el aedo Femio estaba cantando el funesto regreso de los aqueos desde Troya:

“De éste, en la planta superior, el inspirado canto en sus mientes  
puso  
la hija de Icarío, prudente Penélope.  
Y la elevada escalera de su palacio descendió;  
no sola: junto a ésta dos servidoras seguían.  
Y ella, cuando llegó a los pretendientes, divina entre las mujeres,  
se detuvo junto al pilar del techo bien labrado,  
ante sus mejillas llevando grueso velo.  
Y una servidora fiel a cada lado se puso.  
Y llorando, dijo, luego, al divino aedo...”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> En *Od.*11.445-446 Agamenón, dialogando con Odiseo en el Hades, afirma que, cuando partieron hacia Troya, Penélope, la joven esposa del rey de Ítaca, tenía un niño en su pecho (ἐπὶ μαζῶ), es decir, amamantaba a Telémaco. El joven, por tanto, tendría algo más de veinte años en estos momentos (si contamos los diez años de la guerra más los otros diez que Odiseo erró por el mar antes de llegar a su patria).

<sup>9</sup> *Od.*1.292: καὶ ἀνέρι μητέρα δοῦναι. Nos extraña que las divinidades, que tan bien conocen el pasado, presente y futuro, se muestren tan poco informadas en casos como éste.

<sup>10</sup> *Od.*1.328-336: τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν αἰοιδὴν  
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·  
κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσето οἶο δόμοιο,  
οὐκ οἶη, ἄμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.  
ἢ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,  
στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,  
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμια·  
ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.  
δακρύσασα δ' ἔπειτα προσμῦδα θεῖον αἰοιδόν·

La fórmula περίφρων Πηνελόπεια la tenemos en la *Odisea* en las siguientes secuencias: 1.329; 4.787, 808, 830; 5.216; 11.446; 14.373; 16.409, 435; 17.36, 100,

Hemos de fijarnos, en primer lugar, en la fórmula περιφρων Πηνελόπεια, repetida una y otra vez, con algunas variantes, a lo largo de la *Odisea*. Nótese el intensivo περι-, seguido de un elemento –φρων que hallamos en términos como φρήν y σωφροσύνη. El epíteto alude, pues, a la “muy sensata” Penélope, es decir, a alguien que tiene la cordura y sensatez en alto grado y por ellas destaca de modo especial. Por otra parte, señalemos que la reina, mientras los pretendientes están en la gran sala (el mégaron), pasaba la vida en la planta superior; además, cuando se presenta ante ellos lo hace acompañada de servidoras y llevando un grueso velo ante los ojos. En esta ocasión, Penélope interviene ante todos, porque estaba molesta con el canto del aedo; a éste le pide que entone otra canción, y que los pretendientes beban en silencio:

“...Y deja ese canto  
triste, que, siempre, en el pecho, mi corazón  
aflige, pues muchísimo me llegó sufrimiento inolvidable.  
Pues a tal persona añoro, acordándome siempre  
de un varón, cuya fama es amplia por la Hélade y en medio de  
Argos”<sup>11</sup>.

---

162, 492, 498, 528, 553, 585; 18.177, 245, 250, 285; 19.53, 59, 89, 103, 123, 308, 349, 375, 508, 559, 588 (obsérvese: once veces. Es decir, es el canto con más apariciones, y sólo en nominativo); 20.388; 21.311, 321, 330; 23.10, 58, 80, 104, 173, 256, 285; 24.404. En dativo la vemos en 15.41, 314; 16.329; 17.562; 18.159; 21.2. Además, referido a Penélope como reina, en 11.345 (En el adjetivo περιφρων debemos entender el elemento prepositivo (περι-) como un intensivo: “muy”, “en gran manera”. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1968, p.886). En Homero merecen tal adjetivo Egialea, la hija de Adrasto (*Il.* 5.412) y Euriclea (*Od.* 19.357, 491; 20.134; 21.381). El adjetivo fue poco usado en el griego posterior. Desde el siglo VIII hasta finales del IV a.C. lo tenemos en *Himnos homéricos* (1), Hesíodo (4), Esquilo (2), Demócrito (1), Corina (1), Minias (1), Teócrito (1), Crantor (1), Timón (1). Otra fórmula para mencionar a la heroína es: ἐχέφρων Πηνελόπεια: 4.111; 17.390; 24.294; en dativo: 16.130, 458; 24.198; en acusativo: 13.406. De las nueve veces que ἐχέφρων está registrado en los poemas homéricos, tan sólo Penélope lo merece como calificativo. Hasta el siglo IVa.C. sólo Hesíodo lo recoge una vez. Y, por último, otra fórmula: ἀμύμων Πηνελοπείη: 24.194. De las ciento quince veces registradas en los poemas homéricos del adjetivo ἀμύμων, tan sólo tres hacen referencia a representantes del sexo femenino: Énope, una Náyade (*Il.* 14.444), la hija de Menelao (*Od.* 4.4) y Penélope.

<sup>11</sup> *Od.* 1. 340-344: ... ταύτης δ' ἀποπαύε' αἰοιδῆς  
λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι θίλον κῆρ  
τεῖρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθικετο πένθος ἄλαστον.  
τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ  
ἀνδρὸς, τοῦ κλέος εὐρὸ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.

La nota más relevante de este pasaje es la añoranza sentida por el esposo<sup>12</sup>.

Telémaco manifiesta su enfado por la intervención de su madre; la manda a su habitación, a la parte de arriba, a ocuparse del telar y la rueca<sup>13</sup>, y a que les ordene a las sirvientas hacer sus tareas. El joven, añade:

...“ La palabra preocupará a los varones  
todos, y especialmente a mí, de quien es el poder en la  
[mansión]”<sup>14</sup>.

Estos dos versos nos indican con claridad la separación tajante entre la esfera de actuación de los varones y la propia de la mujer. La palabra, el relato vivo, el μῦθος, corresponde a los varones.

Penélope subió a su habitación y se puso a llorar por su esposo, hasta que Atenea derramó dulce sueño sobre sus párpados<sup>15</sup>.

Ante las palabras de Telémaco, nos dice el aedo, los pretendientes armaron alboroto y todos deseaban acostarse en el lecho junto a Penélope<sup>16</sup>.

2. En el canto segundo, por boca de Antínoo (*Od.*2.85 ss.), nos informamos de que Penélope era astuta, pues se acercaba ya el cuarto año desde que a todos los pretendientes les daba esperanzas y hacía promesas, enviándoles recados, mientras en su mente maquinaba otra cosa. Tramando un engaño (δόλον), había levantado un gran telar en palacio, preparando un sudario para Laertes; pero, de día tejía, mientras por la noche destejía lo hecho; una de las esclavas reveló lo

---

<sup>12</sup> “Hélade” no significa todavía el espacio geográfico conocido después como “Hélade”, “Grecia”, sino que corresponde más bien al norte de tal país, en general. Argos, por su lado, es sinónimo de Peloponeso. Cf. S. West (1988).

<sup>13</sup> S. West (1988) ha señalado que hilar y tejer es la ocupación femenina por excelencia en los poemas homéricos, sin excluir ninguna categoría social ni económica (llegado el momento, Circe, Calipso, Helena, Andrómaca, Arete, Penélope, etc. practican esas labores). La habilidad en la producción textil es un don de Atenea, muy importante para la economía familiar.

<sup>14</sup> *Od.*1.358-359: ... μῦθος δ' ἄνδρεσσι μελήσει

πάσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

La juvenil y ruda intervención de Telémaco no se compeadece con la situación de la mujer en la *Odisea*. Piénsese en Helena (*Od.*4.121 ss) y Arete (*Od.*7.141 ss), que participan activamente en la conversación surgida tras la cena.

<sup>15</sup> Conviene señalar que Penélope tenía serios problemas con el sueño; además, le sobrevenían malos ensueños; afirmará en 23.18-19 que no había dormido bien desde el día en que su esposo había partido hacia Troya.

<sup>16</sup> *Od.*1.366: πάντες δ' ἤρθησαντο παραί λεχέεσσι κλιθῆναι.



que ocurría; descubierto todo, la reina había tenido que acabar el sudario a la fuerza. Antínoo le pide a Telémaco que ordene a su madre casarse con quien su padre le aconsejara y a ella misma le agradara<sup>17</sup>; afirma, además, que Atenea le ha concedido a Penélope ciertas cualidades en exceso: ser entendida en trabajos femeninos muy bellos y tener pensamientos agudos; ninguna de las aqueas reúne tales condiciones, ni tampoco ninguna de entre las antiguas<sup>18</sup>.

Telémaco contesta que no puede echar del palacio a su madre contra su voluntad, cuando su padre (Odiseo), vivo o muerto, está ausente; no quiere mandar a su madre a casa de su abuelo (Icario), pues sufriría el castigo de Odiseo, de las divinidades<sup>19</sup> y de los propios hombres.

Otro detalle significativo nos lo aporta Telémaco, cuando, decidido a ir a Pilo y Esparta, le encarga a Euriclea que no le diga nada de ello a su madre, para que ésta no desgarrara su hermosa piel. Es decir, temía que, llena de ira y rabia, ensangrentara sus mejillas arañándose con las uñas (*Od.2.376*).

3. En el canto cuarto, a Penélope le flaquean las rodillas y el corazón, y los ojos se le llenaron de lágrimas, cuando supo que los pretendientes querían matar a su hijo<sup>20</sup>; da muestras de un carácter firme y severo; si hubiera estado despierta, Telémaco no se habría ido en la nave, a no ser que la hubiera dejado muerta en palacio (*Od.4.730*); suplica a Atenea que salve a su hijo y aleje a los pretendientes (*Od.4.762 ss.*). El aedo nos dice que la reina lanzó un grito ritual (*Od.4.767 ὀλόλυξε*); yacía en el piso superior, sin tomar comida ni bebida, y le sobrevino dulce sueño mientras meditaba sobre

---

<sup>17</sup> *Od.2. 113-114: μητέρα σὴν ἀπόπεμψον, ἄνωχθι δέ μιν γαμέεσθαι  
τῷ ὅτεώ τε πατήρ κέλεται καὶ ἀνδάνει αὐτῇ.*

Puede pensarse que se habla aquí de dos tipos distintos de matrimonio: el impuesto por el padre (o los parientes) y el casarse con quien a la mujer le guste. En *Od.2.194 ss.*, Eurímaco, otro de los pretendientes, le aconseja a Telémaco que ordene a su madre regresar al palacio de su padre; ellos le prepararán la boda y le darán ricos regalos (en *Od.2.196-197* se repiten los mismos versos que hemos visto en *1.277-278*. Cf. nota 7. Es decir, tenemos de nuevo los consejos que Mentos (Atenea) daba a Telémaco).

<sup>18</sup> Menciona a Tiro (fue madre de Esón y Feres, entre otros; unida a Posidón engendró a Pelias y Neleo), Alcmena (esposa de Heracles) y Mícena (heroína epónimo de Micenas).

<sup>19</sup> Concretamente, las Erinis, divinidades vengadoras de los crímenes de sangre familiares.

<sup>20</sup> *Od.4.703 ss.* Es increíble que la reina no hubiera advertido la ausencia de su hijo: es una convención poética.

los peligros que acechaban a su hijo. Atenea le envió, mientras dormía, la imagen de Iftima, su hermana, para decirle que a Telémaco no le pasaría nada; en sueños, Penélope le preguntó por Odiseo — si vivía o había muerto —, pero a eso no contestó la visión.

4. Interesante, sin duda, es lo que leemos en el canto quinto, cuando Calipso — que, tras salvar a Odiseo, lo ha tenido como amado compañero de lecho (*Od.*5.120: φίλον...ἀκοίτην) durante siete años — nos indica que el héroe deseaba a su esposa todos los días<sup>21</sup>.

5. Avanzado el poema, en el canto undécimo, Odiseo, una vez llegado a Hades, le pregunta a su madre (Anticlea) por Penélope: si permanecía junto al niño y lo conservaba todo a salvo, o si la había desposado el mejor de los aqueos (*Od.*11.177-179). La madre le contesta (*Od.*11.181-183) que Penélope permanecía todavía en el palacio con el ánimo afligido, pues las noches se le consumían entre dolores, y los días, en medio de lágrimas. Es la primera vez que el héroe pregunta por su esposa. Conviene subrayar el interés de Odiseo por conocer si Penélope seguía en la mansión sin haberse casado con ningún aqueo, y, además, si lo conservaba todo: la importancia dada a la conservación del patrimonio es relevante tanto aquí como en otros lugares del poema homérico.

Pero más importante, dentro de este canto, es el diálogo del héroe fecundo en recursos con el rey de hombres, Agamenón. Éste le dice que ha muerto a manos de Egisto y Clitemnestra; y le da el siguiente consejo:

“Por tanto, ya, jamás con tu mujer seas bondadoso,  
ni le cuentes todo el relato que tú sepas bien.  
Mas, una parte dila; y la otra, esté oculta”<sup>22</sup>.

Es decir, no conviene decírselo todo a la esposa, sino mantener siempre oculta una parte de la verdad. El rey de hombres, con todo, le advierte que no morirá por culpa de su mujer, la prudente Penélope, a la que, cuando marcharon a la guerra, dejaron cual joven esposa

---

<sup>21</sup> *Od.*5.210: τῆς τ' αἰὲν ἐέλδαι ἤματα μάντα.

<sup>22</sup> *Od.*11.441-443: τῶ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἧπιος εἶναι  
μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' ἐὺ εἰδῆς,  
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμένον εἶναι.

(*Od.11.477*: νόμφην γε νέην), con un niño pequeño en su pecho<sup>23</sup>. Por otro lado, le da otro consejo a Odiseo:

“A ocultas, no a las claras, hacia la patria tierra,  
dirige la nave. Ya no hay confianza en las esposas”<sup>24</sup>.

6. En el canto 13, ya en Ítaca, Palas Atenea se aparece en verdadera epifanía, cual verdadera diosa, al héroe; lo hace al cabo de diez años. El propio Odiseo afirma que no la ha visto como tal diosa desde Troya<sup>25</sup>. Atenea, ahora, lo envuelve en una nube para hacerlo irreconocible, no fuera que su esposa, los pretendientes y amigos lo reconocieran antes que los pretendientes pagaran sus excesos (*Od.11.189-193*)<sup>26</sup>. La propia divinidad nos transmite los sentimientos del héroe, afirmando que otro cualquiera habría marchado hacia su palacio para ver a su mujer e hijo:

“Mas para ti, en modo alguno, es grato saber ni informarte,  
hasta que hayas probado a tu esposa, que, en verdad,  
sentada está en palacio y lamentables para ella siempre  
se consumen las noches; de día, lágrimas derramando”<sup>27</sup>.

Atenea le insta a castigar a los pretendientes que llevaban ya tres años mandando en palacio y molestando a su esposa y dándole regalos de boda, aunque ella permanece gimiendo siempre por el regreso de Odiseo, dándoles a todos esperanzas y promesas y enviándoles recados, mas proyectando otras cosas en su interior. El héroe se lo agradece, afirmando que ha estado a punto de morir como Agamenón. Entonces, la divinidad lo transforma para que pareciera indigno a todos: pretendientes, esposa e hijo (*Od.13.402*), recomendándole que visite, en primer lugar, a Eumeo, el porquerizo.

---

<sup>23</sup> *Od.11.448*: πᾶς δέ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶ. Es decir, dándole el pecho a Telémaco.

<sup>24</sup> *Od.11.455-456*: κρύβδην, μηδ' ἀναφανδὰ, φίλην ἐς πατρίδα γαῖνα  
νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.  
Como veremos, en *Od.24.192-202*, Agamenón subraya la fidelidad de Penélope, contraponiéndola a la terrible acción de Clitemnestra.

<sup>25</sup> La diosa, transformada en niña, lo guió al palacio de Alcínoo: *Od.7.20* ss.

<sup>26</sup> *Od.11.189-193*.

<sup>27</sup> *Od.13.335-338*: σοὶ δ' οὐ πῶ φίλον ἐστὶ δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι,  
πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσῃσαι, ἢ πέ τοι αὐτῶς  
ἦσται ἐνὶ μεγάροισιν, οἷζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ  
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέματα δάκρυ χεούσῃ.

Como veremos, la intención de “probar” al cónyuge la tiene también Penélope.

7. En el canto decimocuarto, Eumeo (el primer ser humano con quien el héroe de Ítaca habla tras haber llegado a su patria) sostiene ante el anciano (Odiseo, en realidad) que ningún vagabundo que llegara a Ítaca contando mentiras persuadiría a Penélope ni a su hijo<sup>28</sup>. Eumeo añade que la prudente Penélope le llamaba de vez en cuando a la ciudad cuando llegaba alguna noticia.

8. En el canto decimoquinto, Atenea le dice a Telémaco (dormido en el palacio de Menelao) que es ya el momento de regresar, pues el padre y hermanos de Penélope la empujaban a casarse con Eurímaco, que a todos aventajaba en hacer regalos y aumentar la dote; además, le advierte que tenga cuidado para que su madre no se lleve nada del palacio, pues la mujer gusta de acrecentar el hogar de aquel con quien se casa, olvidándose de sus primeros hijos y su fallecido esposo (*Od.15.10-23*).

Llegado el momento oportuno, Telémaco, mientras habla con el adivino Teoclímeno, afirma de su madre lo siguiente:

“De ningún modo, con frecuencia, a los pretendientes, en palacio se muestra, mas, lejos de éstos, en la planta superior teje su telar”<sup>29</sup>.

Además, le aconseja al adivino que vaya a casa de Eurímaco, a quien los itacenses contemplan como un dios:

“Pues es, con mucho, óptimo varón y ansía muchísimo casarse con mi madre y tener la dignidad de Odiseo...”<sup>30</sup>.

9. En el canto decimosexto, Telémaco, por consejo de Atenea, visita a Eumeo, para informarse de lo que sucedía en palacio:

“...Por ti aquí he llegado,  
para verte con mis ojos y oír tu relato:  
si, en palacio, mi madre permanece o ya algún  
otro de los varones la tomó por esposa, y el lecho de Odiseo,  
por falta de ropas, teniendo malas telarañas está”<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> *Od.14.122 ss.* En cambio, el propio Odiseo cuenta mentiras incesantes, sucesivamente, a Atenea, Eumeo y Penélope.

<sup>29</sup> *Od.15.516-517*: ... οὐ μὲν γάρ τι θαμὰ μνηστήρσ' ἐνὶ οἴκῳ φαίνεται, ἀλλ' ἀπὸ τῶν ὑπερωῖω ἰστὸν ὑφαίνει.

<sup>30</sup> *Od.15.521-522*: καὶ γὰρ πολλὸν ἄριστος ἀνὴρ μέμονέν πε μάλιστα μητέρ' ἐμὴν γαμείν καὶ Ὀδυσσηὸς γέρας ἔξειν.

<sup>31</sup> *Od.16.31-35* : ... σέθεν δ' ἔνεκ' Ἐνθάδ' ἰκάνω,  
ὄφρα σέ τ' ὀφθαλμοῖσιν ἴδω καὶ μῦθον ἀκούσω,

Algo después, Telémaco le cuenta a Eumeo las dudas que embargan a su madre:

“Y, a mi madre, su ánimo en sus mientes vacila:  
si allí mismo, conmigo, permanece y cuida el palacio,  
el lecho de su esposo respetando pudorosa y el rumor del pueblo,  
o si seguirá de entre los aqueos al mejor  
varón que la pretenda en palacio y le aporte muchísimas cosas”<sup>32</sup>.

Telémaco, que todavía no sabe que está hablando con su padre, le cuenta al mendigo extranjero la situación del palacio: pretenden a Penélope cuantos nobles dominan en las islas cercanas y en Ítaca. Después, cuando ya ha tenido lugar el reconocimiento, le da datos precisos: ciento ocho pretendientes, más diez auxiliares. Sería inútil enfrentarse a todos ellos juntos. Odiseo le pide a su hijo que no le cuente a nadie quién es realmente: ni a Laertes, ni al porquerizo, ni a ninguno de los sirvientes, ni a la propia Penélope (*Od.*16.303: μήτε τις οἰκίμων μήτ' αὐτῇ Πηνελόπεια).

No todos los pretendientes tenían la misma actitud hacia Penélope. Antínoo, si es que han de marcharse de Ítaca, recomienda, lo siguiente:

“Desde su palacio cada uno  
preténdala persiguiéndola con regalos. Y ésta, luego,  
quizá se casaría con quien le traiga muchísimo y esté  
destinado”<sup>33</sup>.

---

ἢ μοι ἔτ' ἐν μεγάροις μήτηρ μένει, ἢέ τις ἦδη  
ἀνδρῶν ἄλλος ἐγήμεν, Ὀδυσσῆος δέ που εὐνή  
χῆται ἐνευναίων κάκ' ἀράχνια κείται ἔχουσα.

<sup>32</sup> *Od.* 16. 73-77: μητρὶ δ' ἐμῇ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει,  
ἢ αὐτοῦ παρ' ἐμοί τε μένη καὶ δῶμα κομίζη,  
εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆσιν,  
ἢ ἦδη ἄμ' ἔπηται, Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος  
μνάται ἐνὶ μεγάροισιν ἀνὴρ καὶ πλείστα πόρησιν.

Penélope no sabe si respetar la ausencia de su esposo (la cama, dice el texto) y, asimismo, el rumor de las gentes o seguir a un aqueo que reúna varias condiciones: ha de ser el mejor entre los pretendientes que había en palacio y, además, traerle muchísimos regalos.

<sup>33</sup> *Od.*16.390-392: ... ἀλλ' ἐκ μεγάροιο ἕκαστος  
μνάσθω ἐέδνοισιν διζήμενον· ἢ δέ κ' ἔπειτα  
γῆμαιθ' ὅς κε πλείστα πόροι καὶ μόρσομος ἔλθοι.

En cambio, el aedo mismo, hablando de Anfínomo, soberano Aretiada, nos suministra una información preciosa:

“ ... y muchísimo a Penélope  
ayudaba con sus palabras, pues de buenas mentes estaba  
[dotado]<sup>34</sup> .

Advertimos, pues, un detalle de gran valor: son las palabras, los relatos de Anfínomo los que eran atractivos a ojos de Penélope; es decir, no era nada material lo que atraía a la heroína, sino la palabra humana. No volvemos a encontrar nada parecido en toda la *Odisea*.

Por otro lado, las buenas intenciones de Eurímaco no eran tales. Si supo consolar a la reina cuando ésta se había enfrentado a Antínoo, decidido partidario de matar a Telémaco, en el fondo deseaba también la muerte del joven (*Od.*16.435-448).

10. En el canto decimoséptimo, cuando Telémaco llega al palacio, la prudente Penélope salía de su habitación:

“Y, en torno a su hijo, echó sus brazos llorando,  
y besóle la cabeza y ambos luceros hermosos...”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Od.*16.397-398: ... μάλιστα δὲ Πηνελοπείη  
ἦνδανε μύθοισι· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσιν·

<sup>35</sup> *Od.*17. 8-39: ἀμφὶ δὲ παιδὶ φίλω βάλε πῆχρεε δακρύσασα,  
κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλά...,

El aoristo de *κύνεω* (*κύσσε*) nos va a permitir extraer algunas conclusiones sobre los afectos familiares de los héroes homéricos. Es el verbo usado para la idea de “besar”, como señal de respeto o cariño. La *Iliada* sólo lo presenta tres veces (6.474: Héctor a su hijo; 8.371: Tetis a Zeus le besa las rodillas; 24.478: Príamo a Aquiles le besa las manos). La *Odisea* lo ofrece en catorce textos (5.463: Odiseo besa la fértil tierra; 13.354: la misma situación; 1.279: Odiseo, en la ficción, besa las rodillas del rey de Egipto; 16.15: Eumeo le besa la cabeza a Telémaco; 16.21: Eumeo besa a Telémaco, sin más detalles; 16.190: Odiseo besa a su hijo; 17.39: es el pasaje ofrecido, en el que por primera vez se habla de un beso dado por Penélope; 19.417: Anfíteia, abuela materna de Odiseo, le besa a su nieto la cabeza y los dos hermosos luceros (ojos); 21.225: Odiseo les besa a Eumeo y Filetio, fieles servidores, la cabeza y las manos (en el verso anterior, ambos le habían abrazado: ἀσπαζόμενοι); 23.87: Penélope piensa sí, poniéndose a su lado, le besaría la cabeza a su esposo, y le cogería las manos (ἦ παρστᾶσα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβοῦσα); 23.208, es el pasaje más explícito acerca de la reacción emocional de la heroína hacia su esposo:

(“Y, llorando, luego corrió en línea recta, y en torno puso sus brazos,  
en el cuello, a Odiseo, y le besó la cabeza y dijo”:

δακρύσασα δ' ἔπερτ' ἰθὺς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας

δειρῆ βάλλ' Ὀδυσῆι, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσῆδα.)

Advertimos que se repiten varias acciones aparecidas en 17.38-39: llorar, de emoción, sin duda; echar los brazos en torno (allí se decía πῆχρεε, aquí χεῖρε. Hemos de

El joven le cuenta a su madre cómo se marchó a Pilo ocultamente y sin decirle nada. Después, le manda bañarse, ponerse ropa limpia, subir al piso superior con sus criadas y prometerles hecatombes a los dioses por si Zeus quería ejecutar obras de castigo.

La madre obedece: subirá al piso superior a acostarse en el lecho que le resulta rico en gemidos, siempre lleno de lágrimas, desde que Odiseo se marchó a Ilio en unión de los Atridas (*Od.17.101-106*).

El adivino Teoclímeno le dice a la reina que Odiseo ya ha regresado, conoce las malas acciones y va sembrando la muerte para los pretendientes. Penélope le agradeció tales palabras y le prometió recompensas en caso de resultar verdaderas (*Od.17.151-165*).

Posteriormente, el mendigo (Odiseo) llega al palacio en compañía de Eumeo. Antínoo, uno de los principales pretendientes, le recrimina a Eumeo por haberlo traído; cuando el mendigo solicitaba algo para comer, Antínoo le arrojó un escabel, dándole en la espalda. Penélope estaba en la planta superior, sentada en su dormitorio; no había visto al mendigo, mas, cuando oyó los golpes dados al forastero (*Od.17.492*), maldijo a Antínoo y deseó que Apolo le alcanzara de la misma forma. La reina llama a Eumeo y le pide que le ordene al mendigo subir y contarle si ha oído hablar de Odiseo o lo había visto, pues parecía que había andado errante mucho tiempo; afirma que no hay un hombre como Odiseo para apartar a los pretendientes de su hogar.

En tal momento, Telémaco estornudó fuertemente y todo el palacio resonó de modo terrible. Penélope, entonces, supo que se llevaría a cabo la muerte de los pretendientes y rióse<sup>36</sup>. El astuto héroe le replica a Eumeo que es mejor evitar la violencia de los pretendientes

---

entender en contextos como éste que χείρ no es simplemente “mano”, sino “brazo”, es decir, toda la extremidad superior; allí se menciona la cabeza (κεφαλή), aquí el sustantivo κάρη puede aludir a la cabeza, en general, y al rostro, en particular; en el caso del hijo, Penélope le besa, además, los ojos, algo que no aparece cuando se trata de Odiseo); 24.236: Odiseo vacila en besar y abrazar (κύσσαι καὶ περιφῶναι) a su padre; 24.320: Odiseo besó a su padre abrazándolo (κύσσε δέ μιν περιφύς); 24.398: Dolio besó a Odiseo en el brazo, junto a la muñeca.

<sup>36</sup> *Od.17.542: γέλασσε δὲ Πηνελόπεια*. Es la primera vez que la reina se ríe en la *Odisea*. De la segunda y última risa de la reina se nos precisa que fue sin motivo (18.163). Aparte de Penélope, el único que se ríe es el corazón de Odiseo (9.413). Por su lado, en la *Iliada* se ríen Zeus (21.389), Hera (15.101), Atenea (21.408), la tierra (19.362), y Héctor-Andrómaca (6.471). El estornudo era considerado un presagio en toda la antigüedad clásica.

y esperar a que se ponga el sol; entonces, sentada junto al fuego, Penélope podría preguntarle por su esposo<sup>37</sup>.

11. En el canto decimoctavo esperaríamos el diálogo de los esposos, pero, en virtud de una retardación poética, tal canto es de transición. Por un lado, Odiseo, recibe de Anfinomo dos panes y vino en copa de oro; el héroe le recomendó que se marchara; sólo a éste se lo dijo, pues, como vimos anteriormente, era el predilecto de la reina. De otra parte, este canto nos aporta dos noticias de alto valor con respecto a Penélope. La diosa Atenea<sup>38</sup> le puso en la mente mostrarse ante los pretendientes para ensancharles muchísimo el deseo y ser, por su esposo e hijo, mucho más respetada que antes lo era. Atenea le infundió sueño y le otorgó dones: le limpió el rostro y la hizo más alta, más fuerte y más blanca que el marfil. Penélope, acompañada de sus servidoras, se presentó ante los pretendientes con un grueso velo ante las mejillas:

“De éstos, allí mismo, las rodillas se soltaron, y, con deseo,  
[entonces, su ánimo hechizó,  
y todos desearon, junto a ella, en su lecho acostarse”<sup>39</sup>.

Además, a Eurímaco que la elogiaba por su forma, estatura y sano juicio, la reina le replicó con lo que Odiseo, al partir hacia la guerra, le dijera:

“Cuando veas ya que al hijo le sale barba,  
cásate con quien quieras, dejando tu palacio”<sup>40</sup>.

Añade la astuta Penélope que su “odioso matrimonio está cerca”, recriminándoles a los pretendientes que no llevaran vacas y rico

---

<sup>37</sup> La *Odisea* no indica la estación del año en que suceden estos hechos, pero debemos suponer que fuera un tiempo invernal, o frío al menos, pues el hecho de sentarse junto al fuego al caer el sol parece apuntar en esa dirección.

<sup>38</sup> *Od.* 18.158 ss.

<sup>39</sup> *Od.* 18. 212-213: τῶν δ' αὐτοῦ λῦτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθειλχθεν,  
πάντες δ' ἠρήσαντο παραὶ λεχέεσσι κλιθῆναι.  
J. Russo (1992) ha señalado que es el único pasaje homérico en que se habla de la flojedad de las rodillas por causa del deseo erótico.

<sup>40</sup> *Od.* 18. 269-270: αὐτὰρ ἐπὴν δὴ παῖδα γενειήσαντα ἴδῃαι,  
γῆμασθ' ὧ κ' ἐθέλησθα, τεὸν κατὰ δῶμα λιποῦσα.  
Es probable que Penélope se inventara tales palabras de su esposo, como una treta más para diferir su matrimonio. En todo caso, a Telémaco le habría salido barba antes de los veinte años que, al menos, tendría entonces.



ganado para que lo celebraran los amigos de la novia, ni a ésta, ricos regalos, en vez de comerse sin pagar una hacienda ajena.

El aedo nos informa de que cada uno de los pretendientes envió un heraldo para que le enviaran regalos (*Od.*18-291).

12. En el canto decimonoveno tiene lugar el primer diálogo de Penélope con el mendigo (Odiseo). Es de noche; la reina, sentada junto al hogar, pide una silla para el forastero y le pregunta quién es y de dónde viene. Aquél le contesta que puede preguntarle cualquier cosa menos eso.

Penélope, en cuarenta versos (*Od.*19.124-163), abre su corazón ante el desconocido; afirma que los inmortales aniquilaron su *areté* (figura y cuerpo) cuando los argivos se embarcaron hacia Ilio; los pretendientes están arruinando su hogar; con la nostalgia de Odiseo se le está consumiendo el corazón; el engaño del sudario — que le vino por inspiración divina — duró tres años, pero finalmente las esclavas la delataron; ahora no puede demorar más la boda; sus padres la impulsan a casarse; su hijo se irrita porque los pretendientes están devorando sus víveres. Así, pues, le pide de nuevo al mendigo que le diga cuál es su linaje.

El mendigo, por su lado, en treinta y ocho versos (*Od.*19.165-202), sostiene que es un cretense llamado Etón<sup>41</sup>; había visto a Odiseo en Cnoso, adonde éste había llegado arrastrado por los vientos desde el cabo Malea; le ofreció víveres; al cabo de trece días el de Ítaca partió hacia Troya con los suyos.

Penélope lloraba mientras lo escuchaba (*Od.*19.204); él, entre tanto, ocultaba sus propias lágrimas con engaño. La reina quiere probar<sup>42</sup> si dice la verdad: le pregunta cómo eran las ropas que llevaba Odiseo y cómo era él mismo. El mendigo da indicaciones precisas (manto, broche, bordado, túnica). La reina asiente en todo; les ordena a las sirvientas que lo laven, pero el extranjero no lo acepta, a no ser que una anciana se encargue de lavarle los pies; no quiere descansar en ningún lecho, sino que prefiera dormir en el suelo.

Penélope le ordena a la anciana Euriclea que le lave los pies<sup>43</sup>. Precisamente, cuando ésta se dirige hacia el mendigo, afirma que a

---

<sup>41</sup> *Od.*19.183: Ἄθων, “el ardiente, inflamado”. Sólo aquí aparece tal nombre propio. En la *Iliada* (8.185) sirve para denominar a uno de los caballos de Héctor.

<sup>42</sup> *Od.*19.215: πειρήσασθαι. La idea de prueba (πειρά) es esencial en el reconocimiento mutuo de los esposos.

<sup>43</sup> Es un momento clave para el reconocimiento del héroe. Efectivamente, Euriclea será la primera persona que, poco después, reconozca a Odiseo por la cicatriz

nadie jamás había visto tan parecido a Odiseo en cuerpo, voz y pies (*Od.*19.380-381). Cuando la anciana nodriza reconoció la cicatriz que un día le hiciera un jabalí a su señor, inmediatamente supo que estaba lavando a Odiseo; mas éste le ordenó que no dijera nada.

La reina le expone sus dudas al extranjero (*Od.*19.509-553): padece un pena inmensa, pues, atendiendo a sus obligaciones durante el día, por la noche no logra conciliar el sueño; como la hija de Pandáreo, el amarillo Aedón<sup>44</sup>, no sabe si permanecer allí por vergüenza al lecho conyugal y a las habladurías o irse con el mejor de los aqueos, pues Telémaco, que ya es mayor, desea que su madre se marche del palacio, indignado por los bienes que devoran los pretendientes. Le pide al mendigo que le interprete un sueño: veinte gansos muertos por un águila que le dijo: “los gansos son los pretendientes y yo ... he regresado como esposo tuyo”.

Penélope le contó también que les preparaba a los pretendientes el certamen del arco y las hachas. Añade que, si el extranjero, sentado junto a ella en la sala, quisiera deleitarla, el sueño no se le vertería sobre los párpados; pero, dado que no es posible que los hombres estén sin dormir, la reina se dispone a subir al piso de arriba para acostarse en el funesto lecho, siempre regado con sus lágrimas desde que Odiseo partiera hacia la innumerable Ilio.

Nos sorprende, en efecto, la familiaridad con que la reina Penélope habla con el extranjero, un desconocido de quien casi lo único que ella sabía era que había visto a Odiseo: contarle sus sueños, sus intimidades, sus propósitos matrimoniales y sus dudas, el certamen que preparaba, etc. Es muy difícil admitir que la reina abra tanto su pecho de no estar segura de que quien la escucha es de toda confianza.

13. En el canto vigésimo, Penélope se despierta y, tras cansarse de llorar, le pide a Ártemis que le quite la vida con una flecha, o que la arrebate un huracán y la arroje en la desembocadura del Océano, como

---

de su pie. El héroe le pide que guarde silencio. (Antes, cuando el mendigo entraba en el palacio, lo reconoció el viejo perro Argos, lleno de pulgas, que enderezó cabeza y orejas al ver cerca a su amo, y, moviendo la cola, dejó caer las orejas para morir poco después. Cf. *Od.*17.290-304).

<sup>44</sup> Penélope menciona el mito de Aedón, la hija de Pandáreo, la cual dio muerte, por equivocación, a su hijo Ítilo. Aedón fue transformada en “ruiseñor”. Ninguna otra fuente antigua nos habla de este mito. Quizá hay cierta confusión entre Pandáreo y Pandión (el padre de Procne y Filomela), y de Ítilo con Itis (hijo de Tereo y Procne). Si Aedón, sin quererlo, acabó con la vida de Ítilo cuando pretendía matar al hijo de su hermana, Penélope no quisiera causar la muerte de Telémaco a manos de los pretendientes. De ahí su vacilación entre seguir como hasta entonces y casarse de nuevo.

cuando los huracanes se llevaron a las hijas de Pandáreo<sup>45</sup>; desea hundirse en la odiosa tierra y ver a Odiseo, sin tener que satisfacer los deseos de un hombre inferior a aquél. Por otro lado, ha tenido un mal sueño: que dormía a su lado un hombre tal como era su esposo al partir hacia Troya<sup>46</sup>.

Agelao, uno de los pretendientes (*Od.20.320 ss.*), le aconseja a Telémaco que le pida a su madre casarse con el mejor y que le haga más regalos, para que él pudiera poseer los bienes de su padre, mientras su madre cuidaba la mansión de otro. Mas Telémaco replicó que no retrasaba la boda de su madre, sino que la exhortaba a casarse y le daba regalos; no obstante, le daba vergüenza expulsarla del palacio contra su voluntad.

14. El canto vigésimo primero nos cuenta que Atenea le había inspirado a la prudente Penélope el dispositivo del arco y el hierro. Ella misma les llevó a los pretendientes tales instrumentos, presentándose ante ellos con un grueso manto ante las mejillas. Telémaco habla de los propósitos de su madre:

“Mi madre, afirma, aun siendo prudente,  
que seguirá a otro, abandonando esta mansión”<sup>47</sup>.

El joven, tras hacer un elogio de su madre<sup>48</sup>, se ofrece a participar en la prueba: si gana, Penélope se quedará en el palacio.

Pues bien, mientras los pretendientes van fracasando con el arco, la reina les pide que no le censuren al mendigo querer tenderlo y le dice a Eurímaco algo que nos llama poderosamente la atención:

“¿Esperas que, si el extranjero el gran arco de Odiseo  
tendiera, en sus manos y fuerza confiado,  
a su casa me llevaría y su esposa me haría?”<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Od.20.61-90*. No hay otras fuentes que nos hablen de las hijas de Pandáreo. Los especialistas no están de acuerdo ni en el número ni en los nombres de las mismas. Una, desde luego, es Aedón, mencionada en la nota precedente. Nos cuenta Homero que, muertos sus padres, las huérfanas, muy protegidas por Hera, Ártemis y Afrodita, fueron arrebatadas por las Harpías y entregadas a las Erinis para que fueran sus sirvientas.

<sup>46</sup> Si Euriclea, nada más ver al mendigo, afirmó que nadie había tan parecido a Odiseo, eso mismo debió de pensar la reina, hasta el punto de verlo en sus sueños nocturnos.

<sup>47</sup> *Od.21.103-104*: μήτηρ μὲν μοί φησι φίλη, πινυτή περ ἑοῦσα,  
ἄλλω ἄμ' ἔψεσθαι νοσφισσαμένη τόδε δῶμα·

<sup>48</sup> *Od. 21.102 ss.* Ni en Pilo, Argos, Micenas ni Ítaca existe mujer tal como ella.

<sup>49</sup> *Od.21. 314-316*: ἔλπεαι, αἶ χ' ὁ ξείνος Ὀδυσσῆος μέγα τόξον  
ἐντανύση χερσίν τε βίηφί τε ἦφι πιθήσας,  
οἴκαδέ μ' ἄξεσθαι καὶ ἐὴν θήσεσθαι ἄκοιτιν;

Penélope sostiene que, si el extranjero lo lograra, le daría personalmente algunos regalos: manto y túnica, entre ellos.

Telémaco interviene de modo tajante: le ordenó a su madre retirarse a sus habitaciones y atender el telar y la rueca, pues el arco había de ser asunto de los varones. La reina subió a su aposento, donde lloró por Odiseo y se quedó dormida.

15. En el canto vigésimo segundo, Odiseo que, tras dar muerte a Antínoo, se ha dado a conocer a los demás pretendientes, les recrimina que, estando él vivo, intentaran seducir a su esposa<sup>50</sup>. Acabada la matanza de los pretendientes, Telémaco no es partidario de despertar a su madre (*Od.22.431*), pero Odiseo, una vez ahorcadas las doce sirvientas — entre cincuenta — que no le habían sido fieles a Penélope, le ordenó a Euriclea que la reina se presentara en el mégaron con las demás servidoras (*Od.22.482*).

16. En el canto vigésimo tercero Euriclea sube y despierta a Penélope, diciéndole que Odiseo había venido y dado muerte a los pretendientes. La reina la toma por loca, afirmando que los dioses le habían dañado la mente. Sostiene que nunca había dormido de tal manera desde que su esposo se hubo marchado a Ilio (*Od.23.18-19*). Euriclea insiste: Telémaco sabía desde hacía tiempo que su padre estaba en palacio. Penélope salta del lecho y abraza a la anciana, preguntándole por lo sucedido. La anciana nodriza sostiene que las mujeres no han visto nada, pues estaban en sus habitaciones mientras los varones permanecían en el mégaron. La reina duda otra vez:

“No es verdadero este relato, como lo cuentas,  
mas uno de los inmortales mató a los ilustres pretendientes...”<sup>51</sup>.

La reina, en efecto, sostiene que Odiseo había perdido su regreso lejos de Acaya y él mismo había perecido. Euriclea, enfadada, le replica entre otras cosas:

“...Tu ánimo siempre es desconfiado.  
Mas, ¡jea!: otra señal evidente he de decirte...”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Od.22.38*: αὐτοῦ τε ζώντος ὑπεμνάσθε γυναῖκα. Nótese que los pretendientes no sabían, en realidad, que el héroe de Ítaca estuviera con vida.

<sup>51</sup> *Od.23.62-63*: ἀλλ' οὐκ ἔσθ' ὄδε μῦθος ἐτήτυμος, ὡς ἀγορεύεις,  
ἀλλὰ τις ἀθανάτων κτεῖνε μνηστῆρας ἀγαυούς...

<sup>52</sup> *Od.23.72-73*: ...θυμὸς δέ τοι αἰὲν ἄπιστος.  
ἀλλ' ἄγε τοι καὶ σῆμα ἀριφραδὲς ἄλλο τι εἶπω.

Dos elementos de singular relevancia nos aparecen en estos dos versos: de una parte el carácter desconfiado<sup>53</sup> de la reina; de otra, la señal<sup>54</sup> visible, palpable: la cicatriz que la anciana reconoció al lavarle los pies a Odiseo, aunque se vio obligada a guardar silencio. Euriclea afirma que, si miente, Penélope puede matarla.

El aedo, a manera de experto psicólogo, nos comunica los pensamientos de Penélope, cuyo corazón estaba indeciso, ya que no sabía si interrogar a su esposo (*Od.23.86*) desde lejos o colocarse a su lado, tomarle las manos y besarle la cabeza. Es decir, para Homero, la reina ya sabe que el mendigo es Odiseo.

Penélope, en cambio, entró y se sentó junto a la pared situada al otro lado de donde estaba Odiseo; éste, sentado, con la cabeza baja, esperaba que su fuerte esposa (*Od.23.93*) le dijera algo. Pero ella estuvo en silencio mucho tiempo: unas veces lo miraba fijamente al rostro, y, otras, no reconocía a quien llevaba ropas indignas sobre su cuerpo. Telémaco no puede contenerse más:

“¡Madre mía! ¡Mala madre! Manteniendo ánimo obstinado,  
¿por qué estás tan alejada de mi padre, y no, junto a él  
sentada, con palabras le preguntas e interrogas?  
Ninguna otra mujer, de este modo, con ánimo firme  
de su marido se apartaría; el cual, tras sufrir muchos males,  
llegara en el vigésimo año a su patria tierra.  
¡Mas siempre tu corazón más duro es que una piedra!”<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> *Od.23.72*: ἀπιστος. Seis veces encontramos el adjetivo en los poemas homéricos. En la *Iliada* tiene el sentido de “indigno de confianza, pérfido” (3.106: los hijos de Príamo; 24.63: Hera se lo atribuye a Apolo; 24.207: Hécula lo afirma respecto a Aquiles). En la *Odisea* acompaña siempre a θυμός, con el valor de “incrédulo”, “desconfiado” (Odiseo lo afirma de Eumeo (14.150; 391) a quien no consigue convencer ni siquiera mediante juramento; y, en la secuencia que estudiamos, es Euriclea la que no logra persuadir a Penélope, ni dándole la “gran prueba” ni siquiera ofreciéndose a morir, si mentía.

<sup>54</sup> El sustantivo σῆμα, “señal, indicio”, tendrá singular relevancia en el reconocimiento mutuo de los esposos, como veremos.

<sup>55</sup> *Od.23.97-103*: μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα, τίφθ' οὕτω πατρὸς νοσφίξεαι, οὐδὲ παρ' αὐτὸν ἐζομένη μῦθοισί ἀνείρρει οὐδὲ μεταλλάξ; οὐ μὲν κ' ἄλλη γ' ὦδε γυνή τετληότι θυμῷ ἀνδρὸτ ἀποσταίη, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογήσας ἔλθοι ἕικοστῷ ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν· σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερεωτέρη ἐσπὶ λίθοιο.

En el mismo contexto, pues, dos indicaciones sobre el modo de ser, el carácter de Penélope: obstinación, (ἀπηνής, adjetivo del que hablaremos en la nota siguiente) y corazón duro. Más abajo (23.172), Odiseo dirá que la reina tiene un corazón de hierro. De las cincuenta y seis veces que κραδίη aparece en los poemas homéricos es la

En verdad, el adjetivo “obstinado, terco”<sup>56</sup> es relevante, pues es el primero que emplea su propio hijo para calificar el ánimo de la reina, y será el último que ella misma utilice cuando hable de sí misma (*Od.23.230*).

Penélope se excusa ante su hijo: tiene el ánimo asombrado dentro del pecho y no puede decir ni una palabra, ni interrogar al mendigo, ni siquiera mirarlo a la cara. Y añade:

“...Si, de verdad, ya  
es Odiseo y a su mansión ha llegado, en realidad nosotros dos  
nos reconoceremos mutuamente, incluso mejor. Pues tenemos  
señales que, ocultas a los demás, nosotros dos conocemos”<sup>57</sup>.

Hallamos aquí una información esencial acerca de cómo era la relación de los esposos antes que Odiseo partiera hacia la guerra. Ambos tenían “señales”, indicios reveladores; sólo ellos dos las conocen, no los demás.

El joven Telémaco busca el acercamiento mutuo de sus padres, pero la postura de su madre es demasiado firme. Odiseo entiende lo

---

única ocasión en que se compara la dureza del mismo con una piedra (en *Od.4.293* Telémaco dice de su padre que tenía “corazón de hierro”: καρδίη σιδηρέη) (Por su lado, καρδίη está registrado tres veces, y, otras dos, un derivado: θρασσυκάρδιος). En *Od.19.494* Euriclea afirma que se mantendrá “cual dura piedra o hierro” (ὡς στερεῇ λίθος ἢ ἐ σίδηρος).

[Homero conoce el hierro (σίδηρος lo hallamos citado en treinta y una secuencias; además, tenemos derivados en otros diecisiete textos), que aparece después de la guerra de Troya: los héroes épicos, en cambio, utilizan normalmente armas de bronce (el hierro lo tenemos, con frecuencia, en comparaciones o excursos; pero, incluso referido al mundo de los héroes, se habla de la punta de hierro de una lanza (*Il.4.23*); un cuchillo férreo (*Il.18.34*); Penélope trae, aparte del arco, el “grisáceo hierro” a los pretendientes en 21.81; véanse, además, 21.97; 114; 127; 24. 168; etc.).

<sup>56</sup> *Od.23.97*: ἀπηγέα. Cf. 23.230. Compuesto de ἀπο- y \*ἦνος, “rostro, cara”, es decir, “que aparta (o vuelve) la cara, intratable, distante, frío”. La *Iliada* lo presenta seis veces; cinco la *Odisea* (aparte de los dos usos referidos al modo de ser de la reina, ésta lo emplea dos veces en el mismo verso, con carácter general en 19.329; y, además, Odiseo se lo atribuye a Eurímaco: 18.381). En los dos pasajes en que alude a Penélope, el adjetivo concuerda con θυμόν. Son las únicas secuencias homéricas en que hallamos esta distribución].

<sup>57</sup> *Od.23.107-110*:  
... εἰ δ' ἔτεδ' ὃν δὴ  
ἔστ' Ὀδυσσεὺς καὶ οἶκον ἰκάνεται, ἦ μάλα νῶϊ  
γνωσόμεθ' ἀλλήλω καὶ νῶϊον· ἔστι γὰρ ἡμῖν  
σήμαθ', ἃ δὴ καὶ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων.

Penélope se muestra tranquila: los esposos se reconocerán “incluso mejor” (καὶ λῶϊον), sin necesidad de que ella le pregunte ni interroge, como Telémaco había propuesto. Por otra parte, es muy significativo el sustantivo (σήματα) del verso 110.

que está sucediendo: le pide a su hijo que deje a su madre que lo ponga a prueba (*Od.*23.114: *πειράζειν ἐμέθεν*), pues, al verlo vestido de andrajos, no lo honra (*Od.*23.116: *ἀτιμάζει*), y, además, afirma que no es él. A continuación, por orden de Odiseo, todos se lavaron y se pusieron las túnicas. Mas el aedo añade una precisión respecto al héroe de Ítaca: Odiseo, una vez lavado por Eurínome, inicia el diálogo diciéndole a Penélope que quienes poseen las mansiones olímpicas le pusieron un corazón inflexible<sup>58</sup>; además, le pide a la nodriza Euriclea que le extienda<sup>59</sup> el lecho para descansar, pues Penélope tiene en sus mientes férreo corazón<sup>60</sup>.

Penélope, queriendo probar a su esposo, contesta de este modo:  
 “¡Ser demonial! Ni en mucho me tengo, ni me minusvaloro,  
 ni en demasía me admiro; muy bien sé cómo eras  
 yendo, desde Ítaca, sobre nave de largos remos.  
 Mas, ¡jea!, extiéndele el sólido lecho, Euriclea,  
 fuera del bien construido tálamo, que él mismo hacía;  
 allí, tras prepararle fuera el sólido lecho, poned encima ropas:  
 pieles, mantas y sábanas resplandecientes”<sup>61</sup>.

La reina utiliza palabras muy seleccionadas, apropiadas para un momento esencial. Sin pretender extendernos en el comentario de este pasaje, incidiremos simplemente en aquellos datos lingüísticos que

<sup>58</sup> *Od.*23.167: *κῆρ ἀτέραμνον*. Los poemas homéricos registran cincuenta y nueve veces el sustantivo *κῆρ*, “corazón” (treinta apariciones en la *Iliada* y veintinueve en la *Odisea*). Por su lado, el adjetivo *ἀτέραμνον* es un hápax en Homero. Aparece posteriormente en Esquilo (*Pr.*190, 1062; en ambos casos referido a sustantivos no materiales), *Tratados hipocráticos* (aludiendo a las aguas: “dura”, “cruda”), Aristóteles (en una secuencia) y Teofrasto (dos ejemplos).

<sup>59</sup> *Od.*23.171: *στόρεσον λέχος*. Seguramente, al mencionar el lecho, el héroe le está dando una oportunidad a su esposa para que reconsidere su actitud y se convenza de la realidad. Pero la reina no acepta las pruebas que le están dando los demás; quiere poner a prueba a su esposo. Zeitlin – cf. B. Cohen, (ed.) – se ha ocupado de diversos aspectos referentes a la decisiva prueba del lecho matrimonial.

<sup>60</sup> *Od.*23.172: *ἦ γὰρ τῆ γε σιδήρεον ἐν φρεσὶν ἦτορ*. Si *κραδίη* (*καρδίη*) – *κῆρ* señalan el corazón como órgano anatómico, *ἦτορ*, en cambio, no figura en las descripciones de heridas, pero es considerado el asiento de la vida y los sentimientos.

<sup>61</sup> *Od.*23.174-180: *δαιμόνι', οὐ γὰρ τι μεγαλίζομαι οὐδ' ἀθερίζω  
 οὐδὲ λίην ἄγαμαι, μάλα δ' εὐ οἶδ' οἶος ἔησθα  
 ἐξ Ἰθάκης ἐπὶ νηὸς ἰὼν δολιχηρέτμοιο.  
 ἀλλ' ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια,  
 ἐκτὸς εὐσταθέος θαλάμου, τὸν ῥ' αὐτὸς ἐποίη:  
 ἔνθα οἱ ἐκθειῆσαι πυκινὸν λέχος ἐμβάλετ' εὐνήν,  
 κώεα καὶ χλαίνας καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα.*

contribuyen a conocer mejor a nuestro personaje. El vocativo δαιμόνιε del verso 174 corresponde al utilizado por Odiseo en 166: es el adjetivo relacionado con δαίμων, “divinidad”, pero también sirve para denominar a algún ser caracterizado por la extrañeza o admiración que produce en los demás, es decir, alguien que está por encima de los límites humanos y que, en cierto modo, roza el rango de la divinidad<sup>62</sup>. Penélope se coloca en el mismo campo de juego que ha utilizado el mendigo extranjero, poniendo de manifiesto que no es menos extraña o admirable, por su comportamiento, que él. Por otra parte tres verbos en primera persona del presente de indicativo subrayan el modo de ser de la reina, aunque están utilizados en su expresión negativa, es decir, negando la idea expresada por cada una de las formas verbales.

Los tres verbos corresponden a acciones o estados que sirven de réplica a la forma verbal (ἀτιμάζει usada por Odiseo algo más arriba. Allí, el fecundo en recursos funda tal falta de aprecio y honor (τιμή) en el hecho de ir vestido de harapos, pobres ropas que indicarían su baja condición social. Es cierto que ese verbo lo pronuncia el héroe antes de que Eurínome lo hubiera lavado y vestido con túnica y manto. El verbo μεγαλίζομαι sólo lo tenemos dos veces en los poemas homéricos<sup>63</sup>: formado sobre μέγας, indica “actuar haciéndose el grande, el importante”, es decir, con orgullo. La etimología de ἀθερίζω es discutida<sup>64</sup>; los especialistas lo interpretan como “minusvalorar”, “no dar importancia a algo”. Naturalmente, si el primer verbo alude al comportamiento de la reina, el segundo apunta a la consideración que le merece el extranjero (Odiseo).

Algo antes (*Od.*23.156-163), el aedo nos dice que, una vez bañado el héroe, Atenea derramó sobre él abundante gracia para que pareciera más alto, más ancho y con los cabellos ensortijados, saliendo del baño semejante a los inmortales.

---

<sup>62</sup> Heubeck en su excelente comentario traduce el imperativo por “you strange creature”. En griego posterior, el imperativo equivale a una exclamación. Desde luego, Odiseo es algo más que un simple mortal, pues desde el comienzo de la *Odisea* tiene a su favor a los dioses, especialmente a Atenea. También Zeus le manda, en varias ocasiones, ciertas señales favorables de asentimiento. Un ser humano que tiene tal trato con la divinidad bien merece el calificativo de δαιμόνιος. En la *Iliada* hallamos trece veces el adjetivo; en la *Odisea*, nueve. Tres veces se lo aplica Odiseo a Penélope (19.71; 23.166, 264), una, Penélope a Odiseo (23.17), los compañeros a Odiseo (10.472), Eumeo a Odiseo (14.443), Odiseo a Iro (18.15), Antínoo a los demás pretendientes (4.774), Telémaco a los pretendientes (18.406).

<sup>63</sup> La otra aparición la leemos en *Il.*10.69.

<sup>64</sup> Está formado quizá sobre ἀθήρ, “raspa de la espiga”. El verbo sólo consta tres veces en Homero.



Precisamente, Penélope, con el tercer verbo que emplea (ἄγαμαι), también en forma negativa, subraya que no se extraña en demasía, por una razón que puede darnos nueva luz para interpretar el pasaje: “pues muy bien sé como eras...”, expresión en la que el verbo está en segunda persona (ἔησθα) del imperfecto; es decir, ese “eras” indica que la reina reconoce que está hablando con su esposo, pues recuerda bien cómo era cuando partió hacia Troya.

Podría darse un paso más en una línea que nos daría nuevas claves sobre el modo de ser de Penélope. Ella ha visto al extranjero antes y después de la divina transformación proporcionada por Atenea; no se maravilla en exceso de ello. Lo justifica aludiendo al momento en que el héroe salió hacia Troya; es decir, contraponen una situación artificial, creada por la divinidad, a un hecho natural, la juventud del héroe en todo su esplendor cuando dejó su hogar para dirigirse a la funesta Ilio.

El texto no da otras indicaciones, pero esos tres verbos están cargados de contenido semántico especial, pues sirven para replicar punto por punto lo manifestado o sugerido por Odiseo. Los dos primeros verbos apuntan al plano humano, y con ellos Penélope refuta adecuadamente la acusación que le hace el héroe de menospreciarlo por causa de sus pobres ropas; el tercero va más lejos, quizá, aludiendo a la súbita transformación experimentada por el extranjero.

Podríamos esperar que el reconocimiento fuera inminente. Se abre, en cambio, un paréntesis, una retardación, un suspense. La astuta y prudente Penélope resultará ahora tan “fecunda en recursos”, como el héroe de Ítaca. En efecto, si el extranjero ha mencionado el lecho, ella aprovecha al vuelo la ocasión para probar y provocar a su esposo. Está recogiendo lo avanzado en las “señales” (*Od.* 23.110) que sólo la pareja conoce. A la frase “extiende el lecho” (*Od.* 23.171: στόρεσον λέχος) de Odiseo, replica Penélope con “extiéndele el lecho... fuera de la habitación” (*Od.* 23.177-178). El ligero cambio en la expresión de la acción verbal será definitivo en el reconocimiento, pues el héroe se irritó sobremanera al oír tal orden en boca de su esposa. Nadie, salvo los esposos, saben a qué se está refiriendo la reina. Es cuando empieza, de verdad, la prueba<sup>65</sup> que Penélope impone al extranjero. Por si fuera poco, la heroína subraya de nuevo la acción verbal de “poner fuera el

---

<sup>65</sup> En realidad, πείρα es mencionada en 23.114 y 181.

lecho”, entiéndase de la habitación matrimonial, y apunta a las ropas de cama<sup>66</sup> con que las sirvientas deben cubrirlo.

El aedo nos confirma que Penélope está probando (*Od.23.181*: ὧς ἄρ' ἔφη πόσιος πειρωμένη) a su esposo, que le va a contestar irritado (*Od.23.182*: ὀχθήσας). El héroe se lamenta profundamente por lo que ha insinuado la reina y pregunta inmediatamente qué varón le ha puesto el lecho en otra parte, pues se siente profundamente herido en su amor propio; ofrece minuciosos detalles sobre cómo hizo la habitación y el lecho, que, por todo lo que el héroe expone, es inamovible. No se da cuenta de que su mujer le ha tendido una astuta trampa, en la que, el de Ítaca, ha caído de lleno. La cuidada y escrupulosa exposición de todos los elementos de que están compuestos tanto la habitación como el lecho matrimoniales no es uno más entre los numerosos catálogos homéricos, sino que ofrece datos muy precisos acerca de los sucesivos momentos de su construcción y, asimismo, de la astucia empleada por el héroe para que nadie (fuera de la pareja) lo supiera. Efectivamente, cuando la habitación estuvo terminada, Odiseo construyó en torno un techo, de suerte que nadie pudo ver cómo hacía el lecho, ni, por supuesto, cómo funcionaba. Con un complicado ejercicio de taladro lo había construido en torno a un tronco de olivo. Por eso, herido en su legítimo orgullo, afirma que ni siquiera un joven en plenitud de sus fuerzas podría haber movido esa cama. Al final de su exposición, le dirá a su esposa que ésa es la “señal”<sup>67</sup> que puede darle.

Penélope, tras oír la rigurosa y completa explicación ofrecida por el extranjero, no pudo resistir más. El aedo nos dice que reconoció las señales que le había ofrecido Odiseo, y, entonces, llorando corrió hacia él en línea recta, le echó los brazos al cuello y le besó la cabeza.

Por su considerable extensión, no podemos detenernos por extenso en los versos (*Od.23.209-230*) que recogen esos momentos tan importantes para los dos esposos, pero diremos algo sobre algunos detalles significativos que ayudan a conocer mejor el temperamento y modo de ser de nuestra heroína, que utiliza tres imperativos con la intención de rebajar el gran enfado de su esposo y ganarse su confianza. En esquema, la réplica de la reina tiene siete partes, y

---

<sup>66</sup> Con tal valor debe interpretarse εὐνή en 23.179. Los tres sustantivos siguientes son aposición de “ropas de cama”.

<sup>67</sup> *Od.23.202*: τῶδε σήμα. Es la réplica a lo manifestado por la reina en 23.110; si allí se habla de “señales”, “contraseñas”, en plural, aquí se ofrece el singular, como “señal” definitiva.

muestra cierta complejidad en su elaboración: 1) súplica (“no te irrites”)<sup>68</sup>; 2) echar la culpa de lo ocurrido a los dioses<sup>69</sup>; 3) otra súplica, ahora doble (“no te enfades; no te enfurezcas” ( *Od.*23.213); 4) justificación personal de la actitud mantenida<sup>70</sup>; 5) ejemplo mítico (el de Helena), algo confuso<sup>71</sup>; 6) reconocer que Odiseo ha presentado bien las “señales”<sup>72</sup>; 7) afirmar que el héroe ha convencido su ánimo, aunque era muy obstinado<sup>73</sup>.

Odiseo lloraba mientras abrazaba a su deseada y fiel esposa<sup>74</sup>. Ella lo contemplaba con gusto y no soltaba los brazos de en torno a su

<sup>68</sup> *Od.*23.209: μὴ σκύζεο. El verbo σκύζομαι sólo es utilizado dos veces en Homero. Posteriormente lo emplean Teócrito y Quinto de Esmirna, entre otros. Hesiquio lo interpreta como emitir un sonido pequeño, como los perros, es decir, equivaldría a “gruñir por lo bajo”.

<sup>69</sup> *Od.*23. 210-212. Aparece el tema, tan importante en la literatura posterior, de la envidia divina respecto a la felicidad del matrimonio. Tal envidia surge, ante todo, de comprobar que ambos cónyuges disfrutan de la juventud y de prever que lleguen juntos hasta la vejez.

<sup>70</sup> *Od.*23.215-217. La reina intenta justificarse por el hecho de no haber saludado con amor a su esposo nada más verlo (214), pues siempre tenía el temor de que algún mortal la engañara con sus palabras. Además, en 217 ofrece una consideración general: “pues muchos maquinan ganancias perversas”. Alusión quizá a los que habían llegado a Ítaca afirmando haber visto a Odiseo, y reclamando una recompensa.

En v.214 leemos la forma ἀγάπησα, aoristo sigmático de ἀγαπάω. Este verbo sólo aparece dos veces en Homero, concretamente en *Odisea* 21.289 y aquí. El verbo normal en los poemas homéricos es ἀγαπάζω. El sentido de ambos verbos es “acoger con afecto”. Son más expresivos que φιλέω.

<sup>71</sup> *Od.*23.218-224. “Helena, nacida de Zeus” (Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα), no se habría unido a un extranjero, con su amor y en un lecho, de haber sabido que los aqueos la llevarían de nuevo a su hogar y su patria; un dios la impulsó a cometer una acción vergonzosa; le puso en su mente una ofuscación lamentable, a consecuencia de la cual les (*sc.* a Penélope y Odiseo) llegó el sufrimiento.

De las cincuenta y nueve apariciones de Helena en los poemas homéricos leemos cinco veces la misma expresión formularia que hemos visto más arriba (*Il.*3.199; 418; *Od.*4.184; 219; 23.218). En otra ocasión (*Il.*3.426) hay una variante en que se expresa la misma idea.

<sup>72</sup> *Od.*23.225-229. Añade un punto esencial: ningún otro mortal había contemplado el lecho matrimonial, salvo ellos dos y la sirvienta que guardaba las puertas de la habitación.

<sup>73</sup> *Od.*23.230: πείθεις δὴ μευ θυμόν, ἀπηνέα περ μάλ' ἔοντα.

<sup>74</sup> *Od.*23.232: κλαίει δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν. En Homero sólo vemos dos veces la fórmula ἄλοχον θυμαρέα, aquí y en *Il.*9.336, referida allí a Briseida, y pronunciada por Aquiles: “compañera de lecho que alegra el espíritu”; la tercera ocasión en que está registrado, el adjetivo θυμαρῆς califica a un bastón que Eumeo ofrece a Odiseo (*Od.*23.232). De las dieciséis veces que encontramos en los poemas homéricos formas derivadas del adjetivo κεδνός (“serio, cuidadoso, sabio”), hallamos cinco ejemplos de la fórmula κεδνὰ ἰδυῖαν, presente sólo en la *Odisea*. Dos de ellas (*Od.*1.428; 19. 346), referidas a Euriclea; tres (20.57; 23.182; 232), que

cuello<sup>75</sup>. Si el héroe, aun afirmando que le quedan todavía pruebas que superar, quiere irse a la cama, su esposa desea saber antes qué prueba es la que ha de realizar (*Od.*23.257-262). Conviene subrayar esta actitud de la prudente Penélope, quien, ante todo, está interesada por conocer qué empresas aguardan a Odiseo.

Conducidos por la anciana Eurínome, los esposos llegaron a su cámara matrimonial. Primero, disfrutaron del amor placentero<sup>76</sup>, y, luego, se contaron mutuamente lo que habían hecho y sufrido durante tantos años. Mucho más extenso es lo que relata Odiseo, pero una nota importante del aedo nos dice que Penélope lo escuchó hasta el final sin que el sueño cayera sobre sus párpados (*Od.*23.308-309).

Nos sorprende que a la mañana siguiente el héroe se despida de Penélope a la que le encarga cuidar las riquezas de palacio y permanecer dentro de él sin mirar ni preguntar a nadie cuando se extienda la noticia de la muerte de los pretendientes. Odiseo, en compañía de Telémaco y sus fieles servidores, partió a ver a su anciano padre Laertes.

17. En el canto vigésimo cuarto, el alma de Anfimedonte, que, junto a las de los otros pretendientes, ha llegado hasta Hades conducida por Hermes, le cuenta a Agamenón lo sucedido: cómo la reina ni se negaba al matrimonio ni lo aceptaba; menciona el engaño de Penélope (los tres años que estuvo tejiendo y destejiendo, hasta que la descubrieron en el cuarto año tras haberlo confesado una de sus sirvientes (*Od.*24.125-145); cuando el manto-sudario ya estaba acabado llegó Odisea (entre otros detalles relata que fue el propio

---

califican a Penélope. Creemos relevante que sólo esos dos personajes, esenciales en el curso de la acción épica, merezcan tal epíteto formulario.

<sup>75</sup> *Od.*23.239-240. Hay que entender que Penélope, que echó los brazos en torno al cuello de su esposo en los versos 207-208, ha pronunciado sus palabras (209-230) abrazada a Odiseo sin cesar.

<sup>76</sup> *Od.*23.300: φιλόττος ἐταρπήτην ἐρατεινῆς. En Homero, φιλόττος está registrada cincuenta y seis veces; el sentido general es “amistad, prueba de amistad, ternura”, pero, en numerosos pasajes equivale a “acto sexual”. Con este valor la leemos en *Il.*2.232;3.445; 6.25, 161 (“oculto”), 165;13.636 (se habla de la hartura del mismo); 14.163, 198, 207, 209, 216, 237, 295, 306, 314, 331, 353 (Zeus está “domado” por tal acto), 360 (desde 14.163 hasta este último ejemplo se refiere a la “unión” de Zeus y Hera); 15.32; 24.130 (Tetis se lo recomienda a su hijo, el mejor de los aqueos); *Od.*5.126; 8.267, 271, 288, 313 (los cuatro últimos ejemplos aluden a la “relación” de Afrodita y Ares); 10.335; 11.248; 15.421; 19.266; 23.219; 23.300. El adjetivo ἐρατεινός aparece en veintidós secuencias en Homero; de ellas, sólo seis en la *Odisea*; solamente en el pasaje estudiado lo hallamos calificando a la “unión sexual”.

héroe quien le mandó a Penélope que entregara a los pretendientes el arco y el hierro<sup>77</sup>).

Tras estas palabras, Agamenón elogió, desde Hades, a Odiseo, contraponiendo la figura de Penélope a la de Clitemnestra:

“¡Dichoso hijo de Laertes, muy hábil Odiseo!  
Realmente, con gran valor, has conquistado a tu esposa.  
¡Qué buenas intenciones tenía la irreprochable Penélope,  
hija de Icarío! ¡Qué bien se acordó de Odiseo,  
esposo legítimo! Por ello, la fama jamás perecerá  
de su virtud, y, para los que están sobre la tierra, prepararán  
agradable canto  
los inmortales en honor de la sensata Penélope;  
no, como la hija de Tindáreo, meditó malas obras,  
matando a su conyugal esposo, ni odioso canto  
habrá entre los hombres, ni terrible rumor regalará  
a las femeniles mujeres, incluso para la que sea de buen obrar”<sup>78</sup>.

La oposición polar entre Penélope y Clitemnestra queda perfectamente constituida y definida<sup>79</sup>. Realmente, no es la primera vez

---

<sup>77</sup> *Od.*24.145-190. Véanse, concretamente, los versos 167-171. Heubeck (1992) señala que la interpretación de Anfimedonte no está de acuerdo con la *Odisea* que nos ha llegado. Con todo, no es preciso pensar, como ha hecho algún estudioso, en una versión distinta donde se hablara de una colaboración de los esposos en la muerte de los pretendientes. Por otro lado, el hierro alude a las asas de las hachas por las que tenía que pasar la flecha sabiamente disparada.

<sup>78</sup> *Od.*24.192-202: ὄλβιε Λαέρταο παῖ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἧ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν·  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,  
κούρη Ἰκαρίου, ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἀνδρὸς κουριδίου. Τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται  
ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν αἰοιδὴν  
ἄθάνατοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' αἰοιδῆ  
ἔσσετ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἧ κ' εὐεργὸς ἔησιν.

En el caso de Penélope, es importantísima la mención de la “fama”, “gloria” (v.196: κλέος); por conseguirla, luchan denodadamente los héroes homéricos.

<sup>79</sup> La primera tendrá “fama” imperecedera mediante el “canto grato”; la segunda, “canto odioso” y “terrible rumor”. Nótese la disposición quiástica; relevante es la oposición κλέος/φῆμις, que merecería un comentario especial. Por otra parte, debemos subrayar la idea de que sean los dioses quienes preparen el canto en honor de Penélope. Señalemos, asimismo, la doble presencia de κουρίδιος, “legal, legítimo”: en Homero lo leemos dieciocho veces, acompañando, casi siempre, a “esposo” o “esposa”.

que Agamenón afirma la infamia que Clitemnestra ha derramado sobre las mujeres venideras<sup>80</sup>.

Más tarde, cuando Odiseo se presenta a su padre afirmando que, hacía tiempo, había dado hospitalidad a uno de Ítaca que se decía hijo de Laertes, el anciano, derramando lágrimas, quiere saber la verdad, pues a su hijo no lo había llorado su madre tras amortajarlo, ni tampoco su esposa:

“ni su esposa de rica dote, sensata Penélope,  
lamentó, junto al lecho, a su esposo, como es adecuado,  
tras cerrarle los ojos. Pues éste es el honor de los que han  
muerto”<sup>81</sup>.

Digno de subrayar es el adjetivo πολύδωρος, pues, en los poemas homéricos, aparte de Penélope, sólo Andrómaca merece el título de “rica en dote”<sup>82</sup>.

La última mención de Penélope en la *Odisea* corre a cargo de Dolio, el esclavo de la reina que le había sido entregado por su padre cuando marchó a vivir en el palacio de Odiseo<sup>83</sup>. Dolio, tras besar la mano del héroe le preguntó si la prudente Penélope estaba ya enterada de su regreso o había que enviarle un mensajero (*Od.*24.404).

---

<sup>80</sup> Véase *Od.*11.427-434.

<sup>81</sup> *Od.*24.294-296: οὐδ’ ἄλοχος πολύδωρος, ἐχέφρων Πηνελόπεια,  
κῶκυς’ ἐν λεχέεσσιν ἐὼν πόσιν, ὡς ἐπεώκει,  
ὀφθαλμοὺς καθελούσα· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

De las once veces en que está registrado en Homero el verbo κῶκύω (“dar un grito agudo”, “gemir”), es el único pasaje en que se construye con acusativo. La secuencia es relevante para conocer las obligaciones propias de una esposa tras la muerte del marido.

<sup>82</sup> *Il.*6.394. Propiamente, “que ha costado muchos regalos”, por la dote que el novio (Odiseo, en este caso) tuvo que depositar en manos de los padres de su futura esposa; algunos interpretan el adjetivo como “que ha aportado muchos regalos”, es decir, que llevó al matrimonio rica dote. (En *Od.*1.277-278 (cf. nota 7) se habla de que los padres le prepararán dote “muy mucha” como es natural que acompañe a una hija querida). Hasta el siglo IV a.C. sólo tenemos un uso del citado adjetivo en Píndaro (*Fr.*52b60, aplicado, en el poeta, a la tierra).

Dos nombres propios constituidos sobre el adjetivo encontramos en la *Ilíada*: Polidora(hija de Peleo- el que luego sería padre de Aquiles- y Antígona, hija de Euritión) y Polidoro (es el más joven de los hijos de Príamo y Hécuba. La *Hécuba* de Eurípides nos da muchos datos sobre cómo lo mató el huésped que lo tenía a su cargo, Poliméstor).

<sup>83</sup> *Od.*4.735. Dolio trabajaba en el huerto de la reina y se ocupaba de los abundantes árboles. En el canto vigésimo cuarto labora en la mansión de Laertes, en la ciudad, en compañía de sus hijos, ocupándose de las faenas del campo.

## Bibliografía auxiliar

- A. Amory, "The reunion of Odysseus and Penelope", en C. H. (Jr.) Taylor (ed.), *Essays on the Odyssey*, Bloomington, 1963, 100-121.
- A commentary on Homer's Odyssey*, Oxford 1988-1992 (I: books 1-8, A. Heubeck — S. West — J. B. Hainsworth, 1988; II: books 9-16, A. Heubeck — A. Hoekstra, 1989; III: books 17-24, J. Russo — M. Fernández-Galiano — A. Heubeck, 1992) (La obra fue publicada primero en italiano).
- B. Cohen(ed), *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*, Nueva York — Oxford 1995 (Destacan las aportaciones de H. P. Foley, "Penelope as moral agent", 93-115; y F. I. Zeitlin, "Figuring fidelity in Homer's *Odyssey*", 117-152)
- N. Felson-Rubin, *Regarding Penelope: from character to poetics*, Princeton 1993.
- M. A. Katz, *Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the Odyssey*, Princeton 1991.
- M. M. Mactoux, *Pénélope: légende et mythe*, París 1975.
- S. Murnaghan, *Disguise and recognition in the Odyssey*, Princeton 1987.
- J. J. Winkler, *Constraints of desire: the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, Nueva York 1990.

## UNUSUAL TYPICAL SCENES: THE LOVE AFFAIRS OF ULYSSES

DIETER LOHMAN  
Universidade de Tübingen

### Introduction

One of the best known passages of the *Odyssey* is the first day on Ogygia, Kalypso's island, in the fifth book, a very remarkable day, which starts with the appearance of Eos, goddess of the sunrise, in book 5, verse 1 and ends with the sunset in v. 225.

This scene is the decisive point of issue for the epic plot: The hero appears on the stage for the first time, yearning for his native land Ithaca and full of desire for his wife Penelope.

At the same time this scene must be considered as the turning point of the whole narrative concept, it separates the Odyssean adventure stories at sea from the hero's actual homecoming to Ithaca.

There are not many other homeric scenes, whose thematical construction and composition is so complete in itself. Local unity is given by the island situation in the "navel of the sea, omphalós thalásses", unity of time is given by sunrise and sunset, and right in the center of the narrative plot there is the emancipation of the hero by Kalypso.

There are two important decisions, framing the whole scene: In the morning the Olympic gods decide to set Ulysses free, in the evening, just before sunset, the hero himself makes the decisive choice of his life: he rejects eternal youth, immortality as offered by Kalypso, and the promised life with the never aging nymph, thus accepting the "condition humaine" of human existence and a life together with his aging wife Penelope. Divine guidance in the morning and the demonstration of human free will in the evening frame a series of narrative highlights: Hermes flies hastily like a sea gull over the sea to



Ogygia, like a furtive voyeur he observes Kalypso working and singing; the famous description of the "locus amoenus"; Hermes and Kalypso conversing at Kalypso's welcoming table, her rebellion against Olympic repression. Then Ulysses on the beach, his release by the nymph, and again a dinner for two, served by Kalypso, who tries once more — in vain — to keep Ulysses on her island.

The reader, having finished his way through this text, will at the end probably be puzzled by an unexpected discovery. The events of that day are by no means over after sunset; there follows a very short epilogue comprising a mere four verses, by which the story of the day — according to the poet's plan — is brought to a close: to quote verses 225-228.

ᾠς ἔφατ', ἠέλιος δ' ἄρ' ἔδου καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθεν·  
ἐλθόντες δ' ἄρα τῷ γε μυχῶ σπείους γλαφυροῖο  
τερπέσθην φιλότῃτι, παρ' ἀλλήλοισι μένοντες.  
Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως.....,

Thus the chronological frame of the scene is not shaped by sunrise and sunset, but by two sunrises, both in the early morning, for the erotic event is — like a "Coda" or a "Satyr Play" — unseparably connected with the story of the first day on Ogygia.

Pupils at school will probably be more puzzled by these verses, all the more so, as in former times there would not have been very many opportunities for them to learn about the pleasures of love so easily from school book texts. And I think that many of our former colleagues, when teaching Homer, adhered to their pedagogical and moral duties and left out those ominous verses.

But apart from this aspect it would be a pity to leave these verses out, as there are not many occasions to demonstrate so plausibly the three most characteristic features of formulaic poetry as in these four hexametres:

- 1) Milman Parry's noun-epithet formula at the verse ending, e.g. σπείους γλαφυροῖο.
- 2) Repetitions of verse, the so-called "iterata", for example the framing formulas for sunset (225) and sunrise (228). The standard formula of "rose-fingered Eos" is moreover the most famous repeated verse that is to be found twenty times in the Odyssey.
- 3) The so-called "typical scenes", a most characteristic indication of the epical formal language, as Walter Arend has pointed out

in his important study "Die typischen Szenen bei Homer",  
Problemata 7, Berlin 1933.

It can surely not be concealed, that the description of the erotic situation in Kalypso's cave is only the first and shortest item of five comparable episodes, in which the hero mounts a woman's bed with the same ease — finally the bed of his own wife. Therefore the four verses in book 5 fulfil all conditions of a "typical scene", as one should conclude. That will be the focal point of my research into Ulysses' five erotic meetings. It is evident, that equal and homogeneous epical episodes follow fixed patterns with stereotyped repetitions. Since ancient times scholars have worked on this phenomenon and many theories concerning the origin and structure of the homeric Epics have been developed on the basis of this. Nearly all agree on the typical features: The same events are narrated with the same formulaic expressions, the poetical efficiency is not achieved by individual creative variations, but by non-individual traditional formulas and repetitions. Walter Arend has demonstrated this in his book by giving many examples of scenes dealing with arrivals (Ankunftsszenen), sacrifice, dressing, putting on armour (Rüstungsszenen), and so on. And this non-individual formulaic character of the typical scenes, as nearly all experts believe, is due to the oral genesis of the text with its ex-tempore improvisations. But there are reasons to doubt the general validity of this view on the typical scenes.

Ulysses' erotic encounters with Calypso, Circe and Penelope

There are five love scenes between Ulysses and a woman:

- 1.) in 5.225-228: Calypso
- 2.) 10.333-347: Circe
- 3.) 10.478-541: Circe
- 4.) 12.31-142: Circe
- 5.) 23.241-348: Penelope

One should expect that these 5 scenes, which obviously cannot be considered as "untypical" in human life, and undoubtedly display a fixed pattern of behaviour, would follow the rules of "oral poetry", and would of course be accepted in Arend's list of typical scenes — like arrival scenes or navigations. But the Odyssean love affairs as a coherent sequence are not even mentioned in Arend's book. Perhaps he

found this theme indecent, or he did not recognize their typical structure, or, as I believe, he omitted them, because they did not verify his theories about typical scenes.

Nevertheless the very first example, the night in Calypso's cave, may help us to define the typical structure of erotic scenes. It is easy, to determine by Arend's methods the typical scenario, whose essential elements are to be found not only in the *Odyssey*, but — *mutatis mutandis* — throughout literature, from the cave, where Dido and Aeneas found shelter in the famous storm up until Madame Bovary's horse cab in Rouen. We can distinguish the following five steps of the typical structure:

- 1.) The chronological frame: In this case the onset of the night.
- 2.) Initiative: The two lovers go — in mutual consent — to the place of lovemaking.
- 3.) The setting: Usually a "chambre séparée, in this case Calypso's cave.
- 4.) The actual erotic proceeding: It is significant in narratives of this kind — with certain exceptions of course — that the proceeding itself is not related, but left to the reader's imagination by paraphrasing ("They enjoyed love") or suggestive omissions or by symbolic allusions like the thunderstorm in Virgil or the erratic horsecab ride in Flaubert's *Madame Bovary*.
- 5.) The chronological frame: The rising of the sun.

Another important aspect is the framework of the whole situation, in which the erotic event is embedded. In this regard a fixed typical structure can be found, whose elements are demonstrated in Arend's research about "sleeping". Prior to the typical sleeping scene there is normally a description of a *meal* or a *bath*. After sleeping the hero either gets dressed or he puts on his armour. The love scene with Calypso follows exactly this pattern: 5.196: the meal at Calypso's table before the love episode, after it Ulysses putting on his clothes (verses 229-232). In general this framework also fits the other four scenes, but with interesting untypical variations and changes of order, which we will consider at a later stage. In accordance with Arend's theory about typical scenes with their inevitable recurrences of repeated formulas we should expect this scenario to be repeated five times by means of iterations and recurrent formulas. We should assume for instance, that the chronological setting given by sunset and sunrise, should be found five times, framing the five love episodes in the same way. But the

reader is deceived by these expectations. Eos is indeed mentioned five times, but each time expressed in a different way and — what is more striking — in a most untypical order. I will come back to this point. It is not difficult to recognize the basic pattern in all these episodes, but the details and the narrative form demonstrate a striking variability, and in every respect these scenes do not so much prove the ideas of formulaic poetry with typical repetitions, but more the judgement of the ancient scholar, that Homer was "ἀεὶ θηρώμενος τὸ ποικίλον", that means "Homer was always hunting for changes". Each scene surprises the reader with new and unexpected ideas and it would be fascinating to show all the aspects of this poetical creativity — but we have to limit ourselves to the following few examples:

### (1) The erotic vocabulary

Comparing the vocabulary that is used to announce or describe the actual erotic event we find a surprisingly great number of synonyms and creative combinations of words — all circumscribing one and the same procedure. In nearly each situation the poet alters his language, and even when he is using the same expression — for example in the second and third scene with the repeated use of the phrase "ἐπιβήμεναι εὖνην" — mounting the woman's bed — on nearly every occasion he alters the syntactical structure and the way it is embedded in the verse. The same happens with the phrase "φιλότῃτι τέρπεσθαι" — enjoying love. None of these verses is repeated verbatim.

Here the essential variants in chronological order:

Book 5: 227: enjoying love (τερπέσθην φιλότῃτι); lying side by side (παρ' ἀλλήλοισι μένοντες).

Book 10: 334, 340, 342, 347: mounting her bed (εὖνης ἐπιβήμεναι); joining in love (μιγέντε); mutual trust in bed and in love (εὖνῃ καὶ φιλότῃτι πεποιθόμεν ἀλλήλοισιν); to be gentle to each other (ἥπιον εἶναι); to pass into her chamber and mount her bed (εἰς θάλαμον ἰέναι καὶ ἐπιβήμεναι εὖνης). The phrase "to mount the bed" is repeated several times in changing contexts.

Book 12: Especially moving is the last scene with Circe: verse 33: she took me by the hand ... and lay down by my side (ἡ δὲ ἐμὲ χειρὸς ἐλοῦσα ...προσέλεκτο.)

Book 23: We went to bed (λεκτρὸνδ' ἴομεν); to enjoy sweet sleep and love (ὑπνω ὑπο γλυκερῶ ταρπώμεθα κοιμηθέντε).

## (2) Changing of subject matter

All this of course is due to the situative variability of these five episodes. Compared with the short Kalypso scene, that doesn't present any more than the bare facts, the first love scene with Circe is a striking example of narrative variability, a mixture of erotic impatience on Circe's part and the diplomatic patience of Ulysses, who wants to free his comrades. This episode reverses all theories about typical scenes. There are only eight verses which contain all the questions concerning name and person, the sudden recognition (anagnorisis) and Circe's almost shocking offer to mount her bed — quite untypically in broad daylight. But the execution is delayed until verse 347 by Ulysses' tenacious bargaining, as he wants to free his comrades. The frame of this scene is most untypical. Indeed, all elements of Arend's sleeping scenes are found in detail: there is the dressing scene (372ff.), there is the typical meal, untypically interrupted and delayed by the distrustful hero and his protracted negotiations about the release of his comrades. And the hero's most luxurious bath with the assistance of four maidens, that takes up more than 30 verses (348ff.), is described at great length — not *before* the whole scene, but *after it*. It is the most complete and the richest collection of typical elements, and one almost has the impression that the poet has read Arend's list and used all this in a most extensive and extraordinary way by putting all of these elements in the wrong setting: the erotic scene not *during the night*, but *in broad daylight*, not between sunset and sunrise, but vice versa, the meal not *before* mounting the bed, but *after* it, and — what is more shocking — the hero's cleansing from dust and sweat, the careful application of balsam, oils and perfume doesn't take place prior to the erotic meeting — which would be more logical — but after it (10.348ff.). The correct arrangement — first the bath, and then sex — we will find later in full length in the last scene with Penelope. This odd arrangement would be absurd in another context, but here it is easily explained by the situation. It underlines Circe's sexual haste and the necessity to free Ulysses' comrades from their distasteful bewitchment. But it demonstrates as well that the poet is not at all constrained to follow the strict rules of formulaic poetry and typical scenes.

At first sight the next two erotic episodes on Circe's island (10.478-541; 12.31-142) which are interrupted by Ulysses' long journey to the underworld, could be seen as two typical parallel scenes. In both cases the same stereotyped formulas about sunset and sunrise frame the two events. But apart from this, both scenes are entirely untypical of any erotic events: not a word is mentioned about the pleasures of love, instead the two lovers spend the night together talking at great length about the hero's future adventures. And the poet has done everything to avoid stereotyped repetitions: in 10.479 it is Ulysses who is taking the initiative: "But I mounted Circe's fair bed...", whereas in 12.33f it is Circe, who opens the encounter: "She took my hand and lay down by my side." After this night, spent merely in conversation, she just goes away and he wakes his companions (12.143). We miss the typical dressing scene. No wonder: on their last night together, the lovers are at the beach, obviously they sleep in their clothes and there is no bed that could be mounted.

### (3) The Eos-Motif

But the most significant example of creativity and deviations from the strict rule of typical scenes is given by the repeated appearance of the sunrise. Analyzing the first short scene in Kalypso's cave we have postulated something like a conventional chronological frame: the beginning and ending of the erotic encounter should be given by sunset and sunrise, as it actually happens in the fifth book. Reviewing the five love scenes we find a surprisingly different constellation: the expected frame of sunset and sunrise occurs only three times — in the first, third and fourth scenes. Nevertheless Eos, the goddess of the dawn appears five times in the framing of the scenes. On the other hand sunset is mentioned only three times. This sounds mysterious, but it is due to the poet's quite arbitrary way of distributing the celestial phenomena throughout the five episodes. Straight away the first encounter with Circe, that is the second scene, breaks the typical chronological cliché, since the expected constellation cannot take place, as we have already seen, because the impatient Circe doesn't want to wait until night time, to attract the new lover to her bed. It is true, scenes number three and four fit the conventional chronology, but in the last scene this creative game about sunset and sunrise acquires an almost burlesque touch. The poet does not frame Ulysses' final encounter in book 23 by sunset and sunrise, but by mentioning the rising of the sun twice. This is indeed an

unconventional and surprising idea, which the poet uses to give special prominence to Ulysses' last erotic episode with his wife Penelope. This breaking of convention is most interesting from the narratological point of view. The night of love is belated. There is not sufficient time during the course of the narration. This means: the long day was too full, the revenge on the suitors, the protracted events in the evening, the hero's bathing, Penelope's distrustful behaviour and the belated recognition (anagnorisis) with lots of tears — this sheer quantity of related events seems to have disturbed the poet's narratological economy, so that there is no time for the final matrimonial meeting. This is the impression the poet gives to the listener or reader. The poet's way of rearranging the disjointed chronology does not lack humorous or comical elements. It reminds us of the euripidean method of the "deus ex machina". Athene, Ulysses' divine friend, delays the too early onset of dawn by means of her divine omnipotence, and by these untypical methods she saves not only the matrimonial encounter but — of course — also the typical scene. To quote from Palmer's translation (23.241 ff.):

And rosyfingred dawn had found them weeping,  
but a different plan the goddess formed, clear-eyed Athene.  
She checked the long night in its passage, and at the Ocean stream  
she stayed the gold-throned dawn ....

And it sounds equally unconventional when — a hundred verses later — Athene resets the chronological order in its right place (23.344ff.):

Now a new plan the goddess formed, clear-eyed Athene,  
when in her mind she judged Odysseus had enough of love and  
sleep.  
Straightway from out the Ocean-stream she roused  
the gold-throned dawn to bring the light to men.

We have to confine ourselves to a few aspects. I hope it has become clear that a careful comparison of these five scenes can give prolific impulses to better understanding Homer's art of narration, his composition of theme, his very individual creativity and — last but not least — his sense of humour. These five episodes are to be considered as a narrative unit, as far apart from each other they may be. They are worked out, as I believe, in mutual regard, one throwing

light upon the other. All of these episodes doubtless have typical elements, and it is first and foremost this formulaic background that makes the unconventional and creative inventions of a very individual poet visible and recognizable to the reader. To understand and interpret Homer's poetry it is of decisive importance not to stop here on the level of typical scenes or formulaic poetry, but to look beyond all formulas at the poetical creativity of this poet.

And I think that this is the essential point, when we read Homer at school.



(Página deixada propositadamente em branco)

**ASTÚCIA *VERSUS* VIRTUDE:  
ULISSES E ÁJAX E AS ARMAS DE AQUILES**

MARIA LEONOR SANTA BÁRBARA  
Universidade Nova de Lisboa

“Eis-me, a desafortunada Virtude, sentada junto do túmulo de Ájax, os cabelos cortados, o coração acabrunhado pela dor, se é verdade que entre os Aqueus a astuciosa Fraude tem mais poder do que eu” (*Antologia Palatina*, VII. 145).

Este epigrama de Asclepiades de Samos, no século III a. C., remete-nos para uma questão bem antiga – a disputa entre Ulisses e Ájax pelas armas de Aquiles. Diversos autores lhe fazem referência, nem sempre a abordando do mesmo modo, mas aqui, claramente há uma crítica ao dolo de que Ulisses se serviu para conseguir a posse das referidas armas. Esta atitude não é única e o epigrama que se lhe segue na *Antologia Palatina*, de Antípatro de Sídón, foca exactamente a mesma questão com a mesma disposição crítica. Julgo, porém, que uma abordagem cronológica do problema tornará mais perceptível a razão destes dois epigramas.

Na *Odisseia*, ao contar ao rei dos Feaces a sua descida ao Hades, Ulisses refere o seu encontro com a sombra de Ájax (XI.541-567). Enquanto todas as outras sombras se dirigiam a Ulisses, questionando-o sobre os seus familiares (ou qualquer outro assunto que as pudesse preocupar), a de Ájax manteve-se afastada, agastada, ainda, com o facto de Ulisses ter saído vitorioso na disputa pelas armas de Aquiles. Esta atitude leva o filho de Laertes a reflectir sobre a situação: a morte de Ájax fora consequência dessa disputa; ele era, sem dúvida, a seguir a Aquiles, o mais valoroso, o mais belo guerreiro grego, aquele, entre os Gregos, que mais feitos realizou! Como Ulisses desejaria não ter

sido o vencedor em tal questão! Ainda lhe dirigiu a palavra, mas a sombra de Ajax afastou-se. Ao dirigir-se a Ajax, Ulisses culpa os deuses, mais precisamente Zeus e o seu ódio ao exército grego, pela decisão tomada: estes provocam o sofrimento dos Gregos, que sentem a falta de um herói tão corajoso.

Nas palavras de Ulisses está bem patente o sentimento que o anima, a tristeza por ter alcançado, a par da glória, o ódio de um dos melhores heróis gregos. Não há qualquer referência ao dolo. Apenas a afirmação de que a decisão foi tomada pelos Troianos e pela deusa Atena. A sinceridade de Ulisses não é posta em causa. Muito embora ao longo do poema estejam patentes inúmeras das suas qualidades — o engenho, a astúcia, a capacidade de persuadir os outros —, este não parece ser o caso. Ulisses serve-se das suas qualidades sobretudo para resolver problemas, para fugir das situações difíceis e inesperadas que tem de enfrentar, dos perigos que lhe surgem a todo o instante, numa tentativa de preservar a sua vida, e a dos companheiros, e de chegar a Ítaca. Não é essa, de todo, a situação aqui. Ulisses reconhece que o seu antigo rival lhe era superior, num momento em que já nada pode ser alterado. Mostra-se solidário com ele e lamenta um resultado tão funesto, consciente de já não o poder evitar.

O episódio das armas de Aquiles volta a ser referido mais tarde, por Píndaro que, nas *Odes Nemeias*, critica a vitória de Ulisses sobre Ajax, salientando que essa mesma vitória se deve ao dolo, à astúcia, e não às qualidades guerreiras do vencedor. O carácter de Ulisses começa a ser posto em causa. As suas capacidades enquanto guerreiro são preteridas, sendo realçada a sua astúcia, já não como sinónimo de inteligência, mas sim de manha, de artifício de que o herói se serve para atingir os seus fins, a qualquer preço.

Esta mesma forma de encarar o carácter de Ulisses está patente num dos discursos de Górgias, *Defesa de Palamedes*. Aqui realçam-se as qualidades de Palamedes, vítima de Ulisses, segundo a lenda, bem como se apontam as razões pelas quais as acusações que lhe são feitas não têm fundamento. A título de curiosidade refira-se que também Sócrates, na *Apologia* (41b) alude a Palamedes e a Ajax. Como lhe seria apazível, afirma, conversar no Hades com figuras como as deles, ou qualquer outra de tempos antigos, que tenha morrido vítima de uma decisão injusta. Há aqui um claro paralelismo entre a situação de Sócrates, injustamente acusado, e a de Ajax e Palamedes. Mais uma vez é visível como estes heróis são encarados positivamente, por oposição a Ulisses, de quem são vítimas, muito embora não lhe seja feita, a este, qualquer alusão objectivamente negativa. Na verdade, qualquer

crítica directa de Sócrates a Ulisses não deixaria de ser irónica: se ele foi acusado, entre outras coisas, de corromper a juventude, também o Ulisses do *Filoctetes*, nos surge como a personagem que tenta corromper Neoptólemo, instigando-o a servir-se de ardis para conseguir o arco de Filoctetes.

Regressemos, contudo, ao episódio das armas de Aquiles e das suas consequências. Sófocles também trata o tema, embora de uma perspectiva diferente. No seu *Ájax*, vemos como o herói, possuído por Atena, mata o rebanho dos Gregos, julgando estar a matar os seus chefes. Ao tomar consciência do seu acto, suicida-se, considerando que não há outra atitude honrosa possível. Mas aqui quem está contra Ájax é Atena, não Ulisses. Este intercede até, junto de Agamémnon, para que Ájax tenha funerais dignos de quem tão valorosamente se distinguiu em vida.

Na realidade, esta atitude do filho de Laertes está de acordo com a sua reflexão na *Odisseia*. Reconhece o valor de Ájax, compreende a sua atitude. Se não participa nos funerais como gostaria, é porque Teucro lho impede, o que ele também compreende e aceita. Nesta tragédia de Sófocles, o humanismo de Ulisses, a sua paixão por um companheiro que se tornou seu inimigo, adquire um maior brilho por oposição à vingança quase selvagem de Atena ou ao pessimismo desesperado de Ájax. Está bem patente na tragédia o empenho da deusa em levar o herói à loucura, a cometer um acto desonroso, de que mais tarde se viria a arrepender e que o deixaria sem alternativa.

Anos mais tarde, quando voltou a inserir a personagem de Ulisses numa das suas tragédias, o *Filoctetes*, Sófocles tratou-o de forma diversa. Trata-se de mais um episódio da guerra de Tróia. Só o arco de Hércules, dado por este a Filoctetes, pode ajudar os Gregos a vencer os Troianos. Mas Filoctetes fora abandonado em Lemnos, devido ao cheiro nauseabundo provocado pela ferida de uma mordedura de serpente. Era necessário ir buscá-lo; Ulisses e Neoptólemo são os escolhidos. Mas o filho de Laertes sabe bem que Filoctetes não confia nele e, por isso, convence Neoptólemo a que seja ele a falar com Filoctetes, conquistando a sua confiança para se apoderar do seu arco. E Neoptólemo deixa-se convencer. Mas, no momento final, arrepende-se e devolve o arco a Filoctetes, provocando a ira de Ulisses. O que está aqui patente são os piores traços do carácter do herói. A sua astúcia não nos é apresentada como sinal da sua inteligência, como sucede na *Odisseia*, por exemplo. Ulisses é agora o homem dos mil artifícios, é verdade, mas para iludir, para enganar os outros, e assim alcançar os seus objectivos.

Obviamente que no *Filoctetes* os objectivos de Ulisses coincidem com os do restante exército grego. Podemos mesmo dizer que ele se serve da sua astúcia no interesse de todos os Gregos. Mas isso não altera o facto de a sua caracterização assumir já traços claramente negativos. O mesmo irá suceder nas tragédias de Eurípidés em que ele nos aparece ou é referido. As funções que lhe cabem não são as mais agradáveis. Na *Hécuba* é ele quem vai buscar Políxena para que esta seja sacrificada junto do túmulo de Aquiles. Poder-se-ia dizer que tal tarefa lhe fora imposta. Mas a sua atitude para com a velha rainha é significativa: Ulisses mostra-se insensível aos seus argumentos para que a vida da sua filha seja poupada. Quando Hécuba, recordando que lhe poupou a vida, no dia em que o encontrara em Tróia como espião e não o denunciara, e que ele se comprometera a retribuir o gesto quando esta necessitasse, lhe pede que seja agora que ele lhe retribua o favor que lhe deve, Ulisses friamente responde que o que lhe dissera mais não era do que aquilo que diria qualquer um que se encontrasse numa situação de perigo. Não era para tomar a sério; não tinha intenção de cumprir. Além do mais, a sombra de Aquiles reclamava o sacrifício de Políxena. A ele só lhe cabia mostrar o seu respeito pelo morto.

Do mesmo modo nas *Troianas* as referências a Ulisses são de carácter negativo, sendo ele que se encarrega da morte do pequeno Astíanax. E na *Ifigénia em Aulis* os dois Atridas receiam que, caso a jovem não seja sacrificada, Ulisses volte contra eles o exército grego.

Constata-se, pois, que o modo como Ulisses é encarado varia consoante as épocas, consoante o modo como é visto pelos diversos autores. Nos poemas homéricos, o homem dos mil artifícios, astucioso, inteligente, cujas qualidades não o servem apenas a si, mas ainda aos que o acompanham; mais tarde, todavia, alterando-se a visão dos poetas, transforma-se em alguém capaz de tudo, que não olha a meios para alcançar os fins. Mas saliente-se que não é por acaso que Ulisses não é o herói da *Iliada*, mas sim da *Odisseia*. É neste poema que as suas qualidades são úteis ao serviço dos outros, quando, perdidos no mar, os homens entram em contacto com perigos desconhecidos: a coragem e o vigor não eram suficientes para fazer face a Polifemo, aos feitiços de Circe, ou à sedução das Sereias; a inteligência, contudo, proporcionava melhores resultados. Na *Iliada* não estamos perante o desconhecido, a aventura; trata-se de uma situação de guerra, cujos perigos são familiares aos homens: lutar, combater, para morrer, ou viver, com glória. Não há necessidade de astúcia para enfrentar o inimigo, tal como também não é necessária para enfrentar a morte. É essa, aliás, a força de

Aquiles, o herói do poema, que sabe, desde o início, que está destinado a morrer.

Não é, pois, de estranhar que também Píndaro encare negativamente o carácter de Ulisses e o desvalorize: a coragem e a astúcia não se complementam, mas opõem-se; daí que a defesa da primeira resulte na crítica à segunda. Já em Eurípides a interpretação pode ser distinta: até que ponto não simbolizará Ulisses, aos olhos do tragediógrafo, o político tradicional, em quem não se pode confiar totalmente, dado que dificilmente cumpre a sua palavra?

E assim regressamos aos epigramas de Asclepiades e de Antípatro. Em nenhum deles surge o nome de Ulisses, à semelhança do que sucede com Górgias, na *Defesa de Palamedes*. Em ambos, contudo, está presente o nome de Ajax, junto de cujo túmulo se encontra a Virtude. A descrição desta é coincidente nos dois epigramas: cabelos cortados, coração pesado, suja, a chorar. É uma imagem de dor, de sofrimento, não tanto pela morte de Ajax, mas porque, entre o Dolo e a Virtude, os Gregos escolheram o primeiro. Asclepiades é mais sintético do que Antípatro. Este não só nos apresenta uma descrição mais pormenorizada do sofrimento da Virtude, como ainda faz claramente referência à atribuição das armas de Aquiles. A quem deveriam elas ter sido entregues? A oposição não é tanto entre Ajax e Ulisses, mas entre dolo, astúcia, e virtude, *aretê*, entre palavras tortuosas e coragem. O lamento aqui deve-se ao facto de o primeiro ter merecido a recompensa que a segunda não obteve.

A crítica é dupla: ao carácter de Ulisses, sim, mas também a quem tomou a decisão sobre as armas de Aquiles. Porque é ela que não está de acordo com o carácter do melhor dos Gregos, ao entregar as suas armas a quem dele tanto difere.

Termino com os dois versos finais do epigrama de Antípatro de Sídon:

As armas de Aquiles poderiam dizer: «É a coragem viril que desejamos, não as palavras tortuosas».

(Página deixada propositadamente em branco)

## ODISSEO NELL'*AIACE* E NEL *FILOTTETE* DI SOFOCLE

ANDREAS BAGORDO  
Universidade de Freiburg i.B.

### I. Premessa

Le riflessioni che seguono mirano a ricalibrare il giudizio sulla figura di Odisseo in due drammi sofoclei. Un giudizio che ne ha fatto un eroe nell'*Aiace* e un individuo riprovevole nel *Filottete*: associandosi alla descrizione che ne fa il 'falso mercante' (*Phil.* 607: ὁ πάντ' ἀκούων αἰσχρὰ καὶ λωβήτ' ἔπη) o nel migliore dei casi mettendolo nella schiera dei relativisti morali senza scrupoli. Questa visione è divenuta un luogo comune della critica, con poche eccezioni<sup>1</sup>. La rilettura della figura di Odisseo, che qui si vuole più stimolante che meditata, partirà quasi esclusivamente da una sinossi dei due drammi. Curiosamente chi si è occupato della figura di

---

<sup>1</sup> M. Nussbaum, *Consequences and Characters in Sophocles' Philoctetes*, *Phil. & Lit.* 1, 1976/77, 39 gli attribuisce 'a form of utilitarianism — a consequentialism aimed at promoting the general welfare', con la premessa che: 'Odysseus does not admit that an action can be judged shameful or noble in itself [...] His position is not simply that a good end justifies the use of questionable means, but that actions are to be assessed only with reference to those states of affairs to which they contribute. If the result is overall success, what is required to produce the result cannot be morally condemned' (33); una revisione ancora più drastica della figura di Odisseo nel *Filottete* era stata fatta da W. M. Calder III, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, *GRBS* 12, 1971, 153-174, che assegnava argomentatamente piuttosto a Neoptolemo la parte di 'archdeceiver' (Calder mirava più lontano, forse troppo, nel fare del *Filottete* un'apologia della vita di Sofocle); alcune precisazioni e rettifiche a questa tesi in R. Hamilton, *Neoptolemos' Story in Philoctetes*, *AJPh* 96, 1975, 131-137; l'ultima difesa di Odisseo spetta a J. C. Stephens, *The Wound of Philoctetes*, *Mnem.* 48, 1995, 153-168.



Odisseo nel *Filottete* solo sporadicamente ha esteso lo sguardo all'Odisseo dell'*Aiace*<sup>2</sup>.

In un libro del 1954 che ripercorre il tema di Odisseo nell'antichità, il capitolo intitolato alla presenza dell'eroe nel dramma è significativamente 'The Stage Villain'<sup>3</sup>. Il problema che Stanford si pone è se il presentare Odisseo come un pacificatore magnanimo nell'*Aiace* e come un sofista corrotto e condannabile nel *Filottete* risulti da un cambiamento di atteggiamento da parte di Sofocle nei confronti dell'astuzia di Odisseo, o se fossero piuttosto ragioni di natura drammaturgica a richiedere un eroe nella prima tragedia e un villano nella seconda, o ancora: è il clima morale mutato nel lungo lasso di tempo tra una tragedia e l'altra (almeno quarant'anni) ad aver spinto a due Odissei diversi? L'assunto che Stanford dà per scontato è che ci sia una mutazione radicale nel personaggio di Odisseo che non sia giustificabile nella dinamica drammatica. Pur adombrando questa possibilità nel secondo punto egli lascia aperta la questione, cui le riflessioni cursorie che qui esporrò cercheranno di dare un contributo.

## II. Odisseo nel dramma presofocleo

Ripercorriamo rapidamente le tracce di Odisseo nel dramma antecedenti ai due drammi sofoclei. In Eschilo troviamo una menzione di Odisseo nell'*Agamennone* (841s.), di ambigua interpretazione: Agamennone dice μόνος δ' Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει, | ζευχθεὶς ἐτοῖμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος 'soltanto Odisseo, il quale malvolentieri navigava, una volta soggiogato (alla causa dei greci) sopportava il peso insieme a me'. Eduard Fraenkel riteneva che, essendo Agamennone posto in una luce favorevole, questa frase dovesse essere vista come un attestato di stima<sup>4</sup>; per chi invece, come Stanford e altri, è del parere che Agamennone non fosse in grado di discernere gli amici sinceri dagli ipocriti, questa sua affermazione deve essere considerata come priva di valore. La questione non può dirsi risolta. Dai frammenti eschilei si deduce che Odisseo ricoprisse un

---

<sup>2</sup> Data l'immensità della bibliografia sofoclea e la sede di questo contributo ho ritenuto di non dover appesantire la trattazione con troppi rinvii bibliografici e di limitarli ad un numero davvero minimo, anche se frutto di una certa selezione: si è inoltre voluto mantenere il tenore discorsivo, a tratti icastico, di una conferenza.

<sup>3</sup> W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954, 102–117.

<sup>4</sup> Ed. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, ad l.

ruolo notevole in almeno altre sette tragedie: ad es. nel *Filottete* (fr. 249-257 Radt) egli doveva apparire come un uomo scaltro sì, ma libero dalla indegna verbosità che gli sarà propria nelle tragedie successive sul tema. Nella frammentaria “Ὀπλον κρίσις (fr. 174-178 Radt) si trova il primo riferimento alla leggenda che lo vuole figlio non di Laerte, ma di Sisifo (fr. 175), il malevolo reggente senza scrupoli della Corinto preistorica: dobbiamo supporre che Odisseo ereditasse i caratteri di un tale padre. A provare in modo significativo l’ostilità che il temperamento austero e conservatore di Eschilo – in questo assimilabile a quello di Pindaro – nutriva per questo personaggio è la derisione cui viene sottoposto in quel che ci resta di almeno due drammi satireschi (Δικτυουλκοί e Ψυχαγωγοί).

### III. Odisseo nell’*Aiace*

Un elemento di novità rispetto all’Odisseo della tradizione è costituito nell’*Aiace*, databile generalmente tra il 456 e il 446, dall’atteggiamento di riflessione da parte di Odisseo sul destino degli uomini, di cui la parabola esistenziale di Aiace rappresenta il triste paradigma. Sintomatica per la novità di questa sinora inaudita presentazione di Odisseo come uomo moralmente passabile almeno in confronto con gli Atridi è la sospettata interpolazione di tre versi (68-70): θαρσῶν δὲ μίμνε μηδὲ συμφορὰν δέχου | τὸν ἄνδρ’ ἐγὼ γὰρ ὁμμάτων ἀποστρόφους | αὐγὰς ἀπείρξω σὴν πρόσωπον εἰσιδεῖν ‘Non prenderlo come una disgrazia tua il contatto con lui’ – è Atena che parla a Odisseo – ‘io faccio barriera al bagliore stravolto degli occhi. Non vedrà che sei tu’<sup>5</sup>. Ad Atena che gli ribadisce che Aiace neanche così sarà in grado di vederlo (v. 83) fa eco Odisseo al v. 84 πῶς; εἴπερ ὀφθαλμοῖς γε τοῖς αὐτοῖς ὄρᾳ ‘davvero? vedrà bene con gli occhi, gli stessi di sempre’. Qui Fraenkel osserva che è come se Odisseo, che non si fida, non avesse ascoltato i versi 68-70: Fraenkel ne deduce che un regista sentimentale del IV secolo avrebbe trovato sconveniente questo atteggiamento un poco codardo di Odisseo e quindi avrebbe inserito lì i tre versi<sup>6</sup>. Un’innovazione senz’altro

<sup>5</sup> La traduzione è, qui e oltre, tratta da Sofocle. *Aiace*, *Elettra*, *Trachinie*, *Filottete*. Introd. di U. Albini, trad., nota storica e note di E. Savino, Milano 1981.

<sup>6</sup> Ed. Fraenkel, Due seminari romani di Ed. Fr. *Aiace* e *Filottete* di Sofocle. A cura di alcuni partecipanti. Premessa di L. E. Rossi, Roma 1977, 5.

sofoclea è la sottrazione di Odisseo dalla protezione di Atena<sup>7</sup>. Nella sua apostrofe a Odisseo Atena gli chiede ironicamente se potrebbe trovare uno più riflessivo, più bravo a scegliere a tempo le mosse del povero Aiace: le parole che usa (119s. τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἢ προνούστερος | ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠύρέθη τὰ καίρια;) sembrano il ritratto di Odisseo stesso, che infatti risponde altrettanto ironicamente (121): ‘no, non ho in mente nessuno’. Facciamo una digressione sulle sue parole: la riflessione di Odisseo sul destino culmina nei vv. 125s. ὀρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν | εἶδωλ', ὅσοιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν ‘Vedo infatti che noi null’altro siamo che fantasmi, noi che viviamo, un’ombra leggera’. Queste parole hanno fatto pensare a un’allusione alla celebre immagine pindarica in *Pitica* 8,95s. (ἐπάμεροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ | ἄνθρωπος ‘creature di un giorno; cos’è un uomo? cos’è un nessuno? sogno d’ombra | è l’uomo’)<sup>8</sup>; ma il fatto che Sofocle utilizzi un’immagine molto simile anche nel *Filottete* (946s. [Filottete] κούκ οἶδ' ἐναίρων νεκρόν, ἢ καπνοῦ σκιάν, | εἶδωλον ἄλλως ‘e non sa di spogliare un cadavere, un’ombra di fumo, un puro fantasma’) e in *Antigone* 1170s. τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς | οὐκ ἄν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν ‘non darei per tutto il resto, in cambio della felicità, neppure l’ombra di un fumo’ e che lo σκιᾶς εἶδωλον si trovi anche nel fr. 659,6 Radt, ed era già presente in un frammento eschileo (fr. 399 R.: τὸ γὰρ βρότειον σπέρμ' ἐφήμερα φρονεῖ, | καὶ πιστὸν οὐδὲν μᾶλλον ἢ καπνοῦ σκιά ‘ché la stirpe dei mortali pensa alla giornata, per nulla è più affidabile che un’ombra di fumo’), rende poco probabile che Eschilo e Sofocle, indipendentemente l’uno dall’altro, abbiano *variato* Pindaro (‘sogno d’ombra’) allo stesso modo. L’uso che Sofocle fa della metafora nel passo dell’*Aiace* e nel frammento citati sopra parla anche contro l’unica dipendenza rimasta in gioco: quella sua da Eschilo. Questo mi pare rilevante perché relativizza e ridimensiona l’impatto che una riflessione sul destino dell’uomo in bocca a Odisseo ha avuto nella critica: riflessioni del genere non sono poi tanto rare, dovevano essere nell’Atene del tempo moneta corrente<sup>9</sup>. L’interpretazione di Stanford<sup>10</sup>, che vede un contrasto tra questa frase, giudicata una

<sup>7</sup> Stanford, cit. n. 3, 104.

<sup>8</sup> G. W. Most, *The Measures of Praise*, Göttingen 1985, 13 n. 9.

<sup>9</sup> Cf. A. Bagordo, *Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, in: G. Avezzù (a c. di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione. Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2002, Stuttgart/Weimar 2002*, 7ss.

<sup>10</sup> Stanford, cit. n. 3, 104.

riflessione compassionevole di Odisseo, e la presunta brusca replica di Atena, che sembra fargli una piccola predica (127–133) mi pare erranea: Atena gli raccomanda sí di non rivolgersi al dio con arroganza assurda, di non essere borioso se vince sugli altri per forza o ricchezza, ma è piuttosto una conferma di ciò che Odisseo ha appena detto, come mostrano chiaramente i due versi finali *ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν | ἅπαντα τάνθρώπεια: τοὺς δὲ σῶφρονας | θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοῦς* ‘la serie dei giorni sprofonda e libra di nuovo il cosmo umano. Gli dèi adottano chi ha l’equilibrio, hanno orrore del male!’, il cui tono è altrettanto gnomico-sentenzioso che la frase di Odisseo. Non c’è indulgente simpatia, ma non si tratta neppure di presa di distanze: la dea è dura perché lo deve essere – sarebbe errato cercare benevolenza negli dèi di V secolo –, ma, soprattutto, il suo avvertimento non si riferisce alla tracotanza di Odisseo, ma a quella di Aiace, che anche con la sua statura fisica vuole elevarsi all’altezza degli dèi<sup>11</sup>. Un rimprovero di Atena mal si coniugherebbe, inoltre, con l’umiltà appena professata da Odisseo. Anche il presunto tono compassionevole di Odisseo assurge in questo contesto a un severo ammonimento. Tra Atena e Odisseo c’è un’intesa perfetta: è Aiace a porsi fuori dalla loro logica. Odisseo esce di scena per ricomparire alla fine della tragedia. Nel frattempo Aiace e il coro dei marinai della sua nave non perdono occasione di calunniarlo (già al v. 103 egli è apostrofato da Aiace con *τοῦπίτριπτον κίναδος* ‘canaglia dannata’; al v. 190 egli è per il coro *τῶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς* ‘(discendente) del ceppo dannato di Sisifo’; ai vv. 379–381 impreca Aiace: *ἰὼ πάνθ’ ὄρων, ἅπάντων τ’ ἀεὶ | κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαρτίου, | κακοπινέστατόν τ’ ἄλημα στρατοῦ* ‘occhio che spia, ordigno d’ogni bassezza, Odisseo di Laerte sudicia morchia dei greci’; egli è ‘un uomo capace di tutto’: al v. 445 in bocca ad Aiace: *φῶς παντουργός*; al v. 956 il coro lo chiama *πολύτλας ἀνὴρ*)<sup>12</sup>. Odisseo ricompare alla fine della tragedia: entra in scena al v. 1316, a cose fatte: Aiace è già morto. Il coro ne saluta l’arrivo con queste parole: ‘arrivi giusto, se sei qui a risolvere (il verbo usato è *συνάπτειν* ‘riattaccare, ricomporre’), non a complicare (*συλλύσειν* ‘slacciare, scomporre’). Ci si chiede che interesse avrebbe Odisseo ora – a cose fatte – a complicare una situazione che si è già risolta da sé. Il

<sup>11</sup> Ho attinto dall’efficace descrizione del rapporto tra Atena e Odisseo in Fraenkel, cit. n. 6, 8; cf. P. Von der Mühl, *Der grosse Aias*, Basel 1930.

<sup>12</sup> Su queste caratteristiche di Odisseo vd. N. Worman, *Odysseus Panourgos: the Liar’ Style in Tragedy and Oratory*, *Helios* 26, 1999, 35-68.

problema della sepoltura è, in ultima analisi, marginale: dà adito a una piccola bega tra lui e Agamennone, che è in fondo anche lui soddisfatto della piega presa dagli eventi. Odisseo si limita a seguire l'ammonimento generale che Atena aveva lanciato all'inizio del dramma: quello di evitare d'innalzarsi al livello degli dèi, che in realtà era stato anticipato da lui stesso. Odisseo segue dunque un consiglio che si era dato implicitamente da solo per continuare a essere il protetto di Atena.

Ma egli non è affatto un pacificatore compassionevole: si comporta, come sempre, secondo le circostanze. È un razionale seguio all'inizio, diffidente e circospetto, non appena si sente le spalle coperte da Atena, dopo più di una verifica, sparisce di scena; gli eventi seguono il miglior corso possibile: Aiace si elimina da solo. Quando ricompare, Odisseo deve solo ben figurare di fronte alla sua protettrice. Esempio è in tal senso lo scambio di battute tra lui e Agamennone (1366s.): ΑΓ. ἢ πάνθ' ὅμοια· πᾶς ἀνὴρ αὐτῶ πονεῖ. | ΟΔ. τῶ γάρ με μᾶλλον εἰκὸς ἢ μ'αυτῶ πονεῖν; '[Ag.] Tutto normale. L'uomo è egoista, fa per sé. [Od.] Per chi farei, se non per me? sarebbe assurdo'. Al cospetto di questa affermazione appaiono del tutto irrilevanti le sue affermazioni autoglorificatrici e il riconoscimento che gli tributa il coro (1374s.): ὅστις σ', Ὀδυσσεῦ, μὴ λέγει γνώμη σοφὸν | φῦναι τοιοῦτον ὄντα, μῶρός ἐστ' ἀνὴρ 'Di mente sei σοφός, Odisseo. Dono di natura. È pazzo chi conoscendoti lo nega' – dove peraltro al termine σοφός inerisce un'ambiguità intrinseca<sup>13</sup> – e che gli tributa Teucro, il fratellastro di Aiace, che lo apostrofa come ἄριστος (1381) e gli dice (1398s.): ἐγὼ δὲ τὰμὰ πάντα πορσυνῶ· σὺ δὲ | ἀνὴρ καθ' ἡμᾶς ἐσθλὸς ὢν ἐπίστασο 'E voglio che tu sappia: tu sei per noi un uomo raro'. Tutta l'operazione da lui intrapresa per permettere la sepoltura di Aiace, che gli è valsa la fama di umanità – a cose fatte – ha ormai in termini di umanità un costo zero, come ci dice lui stesso (1347) ἐμίσουν δ', ἠνίκ' ἦν μισεῖν καλόν 'odiavo, finché odiare era utile': essa è il frutto, come sempre, di una spregiudicata intelligenza.

---

<sup>13</sup> Per questa ambiguità basti un rimando a Eur. Bacch. 395 (con il commento di E. R. Dodds, Euripides. Bacchae, Oxford 1960<sup>2</sup>, ad l.); cf. anche K. J. Dover, Greek Popular Morality, Berkeley 1974, 116ss.

#### IV. Odisseo nel *Filottete*

Nella tragedia del 409, il cui inizio logico-cronologico è rappresentato dall'oracolo di Eleno<sup>14</sup>, Odisseo dopo avere reso nel prologo il dovuto omaggio al padre di Neoptolemo, Achille κράτιστος 'Ελληνῶν, campione dei valori eroici (3), ci dà subito il suo 'biglietto da visita':

ὄτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων  
παρῆν ἐκήλοις προσθιγεῖν, ἀλλ' ἀγρίαις  
10 κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσσημίαις,  
βοῶν, στενάζων. ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ  
λέγειν; ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῖν λόγων

'Vedi, non potevamo concentrarci mai sui riti, d'acqua o di fuoco: con urlo bestiale, profanante, paralizzava il campo. E latrava, singhiozzava'. Le 'urla' e i 'gemiti' di Filottete vengono liquidati con un 'basta, a che serve ragionarci sopra? Siamo al punto, stringiamo le parole': si deve passare al piano, o meglio, all' 'intrigo' (14 σόφισμα)<sup>15</sup>, che Neoptolemo dovrà limitarsi ad eseguire: è subito chiaro a chi spetta dare ordini e a chi tocca di ubbidire, *di comune intesa e d'accordo* (25 ἐγὼ δὲ φράζω, κοινὰ δ' ἐξ ἀμφοῖν ἦη 'Chiarirò tutto io. Noi due cammineremo in armonia') – uno stato di cose e un'autorità che Neoptolemo riconosce dapprima senza tentennamenti (26 ἄναξ Ὀδυσσεῦ). La sua presentazione al pubblico delle miserande tracce di Filottete viene commentata sarcasticamente da Odisseo (37 κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε 'Le fortune sue tu m'elenchi!'). Due parole ancora per rendere chiara la differenza tra eroismo fisico e cervello:

50 Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ' ἐφ' οἷς ἐλήλυθας  
γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι,  
ἀλλ' ἦν τι καινὸν ὦν πρὶν οὐκ ἀκήκοας  
κλύης, ὑπουργεῖν, ὡς ὑπηρέτης πάρει

<sup>14</sup> Su questo elemento è incentrato lo studio di T. Visser, *Untersuchungen zum Sophokleischen Philoktet*. Das auslösende Ereignis in der Stückgestaltung, Stuttgart/Leipzig 1998.

<sup>15</sup> Sul linguaggio 'sofistico' nel *Filottete* e su Odisseo 'sofista' cf. P. W. Rose, *Sophocles' Philoctetes and the Teaching of the Sophists*, HSCPh 80, 1976, 29-105 e da ultimo E. M. Craik, *Sophokles and the Sophists*, AntClass 49, 1980, 247-254.

‘Ragazzo, tu sei d’Achille. Bene. Devi mostrare di che sangue sei, in questa tua missione: e non coi muscoli soltanto. Se ti senti dire cose strane, mai sentite prima, giù la testa, e al lavoro. Sei sotto, al remo’. ‘E non coi muscoli soltanto’: qui sta la differenza tra il modello-Achille e il modello-Odisseo che questi cerca ora di proporre proprio al figlio di quello. È una forza nuova, pronta per affrontare situazioni nuove, inattese (τι καινόν) e che agisce ‘dal di sotto’ (ὑπ-ουργεῖν, ὑπ-ηρέτης). Ai versi successivi questa forza nuova acquisisce contorni precisi: 54s. τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ | ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων ‘A Filottete tu devi carpire il cuore, con parole, ragionando’: è la parola, il ragionamento. Deve fare opera di convincimento sul figlio d’Achille, ma non nasconde le differenze, anzi le esalta programmaticamente: il suo piano provocherà ‘le peggiori infamie contro di noi’ (65 καθ’ ἡμῶν ἔσχατ’ ἐσχάτων κακά), ma egli si mostra immune a queste cose (66 τούτω γὰρ οὐδὲν μ’ ἀλγυνεῖς); Neoptolemo deve agire col trucco e con l’intrigo (77s. ἀλλ’ αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεύς | ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικητῶν ὅπλων ‘Ma concentriamoci sul trucco: devi frodare tu le armi trionfanti’), e questo non si confa alla sua natura<sup>16</sup>:

ἔξοιδα καὶ φύσει σε μὴ πεφυκότα  
 80 τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά·  
 ἀλλ’ ἡδὺν γὰρ τοι κτήμα τῆς νίκης λαβεῖν,  
 τόλμα· δίκαιοι δ’ αὖθις ἐκφανοῦμεθα·  
 νῦν δ’ εἰς ἀναιδῆς ἡμέρας μέρος βραχὺ  
 δός μοι σεαυτὸν, κᾶτα τὸν λοιπὸν χρόνον  
 85 κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν

‘Capisco ragazzo, è naturale, non è nella natura tua tessere bassezze, a voce o con le scaltre trame. Tesoro di trionfo ti rallegra, conquistarlo! Rischia, tieni duro! Brillerà la nostra probità, ma un altro giorno. Oggi, per queste scarse ore, riservati per un gesto sporco. Ti resterà una vita, per guadagnarti primato d’innocenza, sulle bocche umane’. Ma per apparire ‘probi’ c’è tempo, ora bisogna sporcarsi le mani, ‘andare nella direzione di qualcosa di vergognoso’ (così Wilamowitz parafrasa εἰς ἀναιδῆς τι), ‘espressione attenuata per non

<sup>16</sup> Sulla natura di Neoptolemo nel *Filottete* cf. M. Ryzman, Neoptolemus’ Psychological Crisis and the Development of Physis in Sophocles’ *Philoctetes*, *Eranos* 89, 1991, 35-41.

dire chiaramente una cosa spiacevole<sup>17</sup>. La massima di Odisseo è sofisticata (98s.): ὀρῶ βροτοῖς | τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ τᾶργα, πάνθ' ἡγουμένην 'oggi so che nel mondo la lingua è potenza, non l'agire'<sup>18</sup>. Questi tratti bastano a caratterizzare l'Odisseo del *Filottete*, fin troppo scontato, e non ne servirebbero altri. Anche se vi sono elementi che fanno pensare che il giudizio su Odisseo non debba essere scontatamente negativo: Neoptolemo stesso quasi lo scagiona scaricando la vera responsabilità sugli Atridi (385-388):

385 κούκ αἰτιῶμαι κείνον ὡς τοὺς ἐν τέλει·  
 πόλις γὰρ ἔστι πᾶσα τῶν ἡγουμένων  
 στρατός τε σύμπας, οἱ δ' ἀκοσμοῦντες βροτῶν  
 διδασκάλων λόγοισι γίγνονται κακοί.

'Ma non incolpo lui, piuttosto gli altri capi. Ah sì, lo stato intero, il blocco dei guerrieri è di chi guida. L'uomo sregolato deve l'errore, sempre, alla lezione d'un maestro'. Filottete si scaglia naturalmente, nella sua solitudine e nel suo dolore, contro tutti (406 ταῦτ' ἐξ Ἄτρείδων ἔργα κᾶξ Ὀδυσσέως 'questo è opera degli Atridi e di Odisseo'), ma Neoptolemo al v. 585 parla ormai solo degli Atridi: ἐγὼ εἶμ' Ἀτρείδαις δυσμενής 'a me ripugnano gli Atridi'.

Odisseo agisce in nome della 'ragion di stato' e i mezzi di cui si serve Neoptolemo non sono, a ben vedere, meno ingannevoli<sup>19</sup>. Non sembra per contro emergere dalle parole di Sofocle una finalizzazione di tutta l'impresa da parte di Odisseo al rafforzamento del potere personale, del proprio prestigio e all'ottenimento di ricompense materiali<sup>20</sup>: la vittoria che conta è quella su Troia (v. 81) e nell'invocazione della sua protettrice al v. 134 (Νίκη τ' Ἀθήνα Πολιάς, ἧ σῶζει μ' αἰεί) credo che l'enfasi cada, piuttosto che sulla

<sup>17</sup> Fraenkel, cit. n. 6, 46.

<sup>18</sup> Lo notò già lo schol. ad I. (διαβάλλει τοὺς καθ' ἑαυτὸν ῥήτορας ὁ ποιητὴς ὡς διὰ γλώσσης πάντα κατορθοῦντας).

<sup>19</sup> Cf. Calder, cit. n. 1.

<sup>20</sup> Così invece M. W. Blundell, *The Moral Character of Odysseus in Philoctetes*, GRBS 28, 1987, 329, che arriva a questa definizione: 'he is not so much a sophist as an embodiment of the kind of political opportunism for which some sophistic theories offered a convenient intellectual justification', dopo aver enfatizzato i vantaggi personali, che solo casualmente coinciderebbero con il bene comune ('A closer look at Odysseus' language suggests, however, that his overriding aim is in fact the fulfillment of his own goals, which just happen to coincide with the public goal', 313).



frase ‘è lei che di solito mi salva’<sup>21</sup>, sui due epiteti della dea: Νίκη, che ricorda agli spettatori ateniesi la vocazione imperialistica e vincente della loro città, e Πολιάς, che è anacronistico in bocca a un eroe omerico, ma richiama in modo pregnante che Atena non è la dea personale di Odisseo, bensì che la sua protezione si estende all’interesse civico comune.

Neppure mi persuade una recente tesi, che vede nella βία, nella violenza, la chiave di volta del *Filottete* nell’ottica delle parole di Thuc. 3,28,2 sulla guerra come βίαιος διδάσκαλος<sup>22</sup>. Non credo che si possa attribuire all’espressione omerica Ὀδυσσέως βία una pregnanza che essa non ha. Per due ragioni: perché Sofocle è intrinsecamente omerico e, soprattutto, perché quest’espressione ricorre in bocca a personaggi che parlano deliberatamente contro Odisseo: Filottete al v. 314 – Neoptolemo al v. 321 non fa riecheggiare le sue parole, assecondandolo – e il falso mercante, che la usa ai vv. 592ss. ὁ Τυδέως παῖς ἢ τ’ Ὀδυσσέως βία, | διώμοτοι πλέουσιν ἢ μὴν ἢ λόγῳ | πείσαντες ἄξειν, ἢ πρὸς ἰσχύος κράτος, dove vengono per altro prospettate due opzioni: in prima istanza la persuasione a parole, e solo in seconda istanza, nel caso che Filottete non ceda, l’uso della forza. Questa interpretazione appare inoltre viziata dalla distorsione del valore idiomatico di βία o ἐκ βίας ‘per forza’ in quella, non richiesta dal greco, di ‘con la violenza’ (ad es. *Phil.* 563. 945. 983). Se Filottete non capisce a parole, si procederà con la forza: non è ravvisabile nulla di particolarmente violento o brutale in un meccanismo logico e drammatico tutto sommato elementare. Fare di Odisseo un campione della forza bruta e della violenza vuol dire, anche nell’Atene 409, dare una lettura di Sofocle che converrebbe più a certi drammi euripidei o a certe formulazioni tucididee.

## V. Conclusione

È tempo di tornare, in conclusione, alla domanda che ci siamo posti all’inizio: c’è contraddizione tra l’Odisseo dell’*Aiace* e l’Odisseo del *Filottete*? Qual è la differenza tra un personaggio spregiudicato che ha uno scopo, e non appena vede che lo scopo si raggiunge da solo si concede il lusso di apparire magnanimo (così Odisseo nell’*Aiace*) e un

---

<sup>21</sup> Così Blundell, cit. n. 20, 313s.

<sup>22</sup> S. L. Schein, *Odysseus and the Language of Violence in Sophokles’ Philoktetes*, SIFC III ser. 20, 2002, 41-45.

personaggio che ha uno scopo molto maggiore – non ne va delle armi di Achille, ma del successo della campagna di tutti i greci – e che richiede dunque uno sforzo molto maggiore in termini delle capacità che gli sono universalmente riconosciute – intelligenza e razionalità – e dei difetti che gli sono universalmente riconosciuti – arroganza e scaltrezza (così Odisseo nel *Filottete*)? La risposta – che per me suona naturale: nessuna – va cercata e trovata nella tecnica drammatica di Sofocle: dato un personaggio con certe caratteristiche, queste possono essere piegate a un'esigenza o a un'altra. Ciò che Sofocle fa con Odisseo è simile a ciò che Odisseo aveva fatto con Neoptolemo: da migliore lo rende peggiore<sup>23</sup>.

Il quadro appare dunque più variegato e dinamico di quanto non sembri dalla vulgata che procede talvolta per giudizi astratti, monolitici, e perciò effimeri. Il resto di differenza che si può notare tra l'Odisseo dell'*Aiace* e quello del *Filottete* è la prevedibile conseguenza dell'affinamento retorico e della spregiudicatezza politica che aveva attraversato Atene nei quarant'anni intercorsi tra i due drammi. Questa impressione di mutamento, ma bisognerebbe chiamarlo piuttosto adattamento, non fa che confermare la *πολυτροπία* dell'Odisseo omerico, un concetto che noi oggi possiamo forse rendere con 'flessibilità'.

---

<sup>23</sup> Non si può qui non rimandare ad Aristot. rhet. 1419a 25ss. ... οἷον Σοφοκλῆς, ἐρωτώμενος ὑπὸ Πεισάνδρου εἰ ἔδοξεν αὐτῷ, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις προβούλοις, καταστήσαι τοὺς τετρακοσίους, ἔφη "τί δέ; οὐ πονηρά σοι ταῦτα ἐδόκει εἶναι;" ἔφη. "οὐκοῦν σὺ ταῦτα ἔπραξας τὰ πονηρά;" "ναὶ", ἔφη, "οὐ γὰρ ἦν ἄλλα βελτίω": anche Odisseo si sarebbe potuto scagionare da false accuse con la frase: 'non c'era nulla di meglio da fare' (cf. P. Foucart, *Le poète Sophocle et l'oligarchie des Quatre Cents*, RevPhil 17, 1893, 1-10 e Calder, cit. n. 1, 172s.).

## Bibliografia

- Bagordo, A.: Sofocle e i lirici: tradizione e allusione, in: G. Avezù (a c. di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione. Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2002, Stuttgart/Weimar 2002*, 7-17
- Blundell, M. W.: *The Moral Character of Odysseus in Philoctetes*, GRBS 28, 1987, 307-329
- Calder III, W.M.: *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, GRBS 12, 1971, 153-174
- Craik, E. M.: *Sophokles and the Sophists*, AC 49, 1980, 247-254
- Foucart, P.: *Le poète Sophocle et l'oligarchie des Quatre Cents*, RevPhil 17, 1893, 1-10
- Fraenkel, Ed.: *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950
- Fraenkel, Ed.: *Due seminari romani di Ed. Fr. Aiace e Filottete di Sofocle. A cura di alcuni partecipanti. Premessa di L. E. Rossi*, Roma 1977
- Hamilton, R.: *Neoptolemos' Story in Philoctetes*, AJPh 96, 1975, 131-137
- Most, G. W.: *The Measures of Praise*, Göttingen 1985
- Nussbaum, M.: *Consequences and Characters in Sophocles' Philoctetes*, Phil. & Lit. 1, 1976/77, 25-53
- Rose, P. W.: *Sophocles' Philoctetes and the Teaching of the Sophists*, HSCPh 80, 1976, 29-105
- Ryzman, M.: *Neoptolemus' Psychological Crisis and the Development of Physis in Sophocles' Philoctetes*, Eranos 89, 1991, 35-41
- Schein, S. L.: *Odysseus and the Language of Violence in Sophocles' Philoktetes*, SIFC III ser. 20, 2002, 41-45
- Sofocle. *Aiace, Elettra, Trachinie, Filottete*. Introd. di U. Albini, trad., nota storica e note di E. Savino, Milano 1981
- Stanford, W. B.: *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954
- Stephens, J. C.: *The Wound of Philoctetes*, Mnem. 48, 1995, 153-168
- Visser, T.: *Untersuchungen zum Sophokleischen Philoktet. Das auslösende Ereignis in der Stückgestaltung*, Stuttgart/Leipzig 1998
- Von der Mühl, P.: *Der grosse Aias*, Basel 1930
- Worman, N.: *Odysseus Panourgos: the Liar' Style in Tragedy and Oratory*, Helios 26, 1999, 35-68

## ULISSES E GILGAMESH

NUNO SIMÕES RODRIGUES

Universidade de Lisboa

A comparação da *Odisseia* com a *Epopéia de Gilgamesh* tem sido feita praticamente desde a descoberta das primeiras tabuinhas que narravam as aventuras do rei de Uruk. Efectivamente, há razões de sobra para que seja feita. Se no caso grego estamos perante o homem que procura respostas, que anseia pelo regresso a casa, que busca pelo retorno à ordem na sua vida, depois de esta ter sido perturbada, para assim reencontrar o sentido para ela, lutando contra as adversidades divinas com que constantemente se depara, o caso mesopotâmico testemunha a busca pelo sentido dessa mesma vida, que se faz numa demanda pela imortalidade, uma aventura em que as forças e adversidades divinas estão também presentes; e também esta busca se faz através do percurso de um homem que, tal como Ulisses, é um rei. Se o senhor de Ítaca demonstra ser nobre, corajoso, aventureiro, especialmente capacitado para o combate, ter boa forma física, força, energia e eloquência, o senhor de Uruk não lhe fica atrás em nenhuma destas qualidades. Gilgamesh encontra o segredo da imortalidade e acaba por perdê-lo, tendo de conformar-se com a sua condição humana; a Ulisses é oferecida essa mesma imortalidade, que recusa, preferindo a condição humana. Ambos enfrentam e transpõem obstáculos e enigmas, defrontam a morte, contactam o desconhecido e alcançam a ordem no aconchego do lar, porém, mais maduros, mais homens conscientes da sua humanidade. Materializem-se estas considerações com a leitura paralela da abertura de ambos os poemas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A *Epopéia de Gilgamesh* (EG) I,1-8: «[Proclamarei] aquele que conheceu as Profundezas, a fundação do país..., o que era sábio em todos os assuntos! Aquele que conheceu todos os sítios, que recebeu toda a sabedoria, que viu o que era secreto e o que estava escondido, trouxe-nos uma história dos tempos anteriores ao Dilúvio. Percorreu um longo caminho, cansou-se e depois encontrou a paz e inscreveu numa tabuinha de pedra todos os seus trabalhos.» (Tradução feita a partir das edições de

Perante tais afinidades, é legítimo indagar a relação existente entre a epopeia de Ulisses e a de Gilgameš. A partida, parece haver muita. A construção das figuras, os objectivos dos poemas, o *sitz im leben* das duas narrativas sugerem-na. Mas há algumas objecções que abalam uma relação aparentemente simples: os tempos, os espaços e as formas de composição. As tabuinhas mais antigas conhecidas da história de Gilgameš remontam ao período sumério na Mesopotâmia; a formulação dos poemas homéricos perde-se no II<sup>o</sup> milénio a.C. O rei de Uruk foi conhecido e cantado na Mesopotâmia, na Anatólia e na Síria-Palestina. O rei de Ítaca foi cantado no mundo grego, da Ásia Menor à Magna Grécia. O herói mesopotâmico foi evocado fundamentalmente em sumério e acádico. O aqueu chegou até nós através de um grego artificial, com reminiscências das várias regiões gregas. Como se podem relacionar as duas personagens e, conseqüentemente, as duas epopeias?

Trabalhos recentes tentam demonstrar a factualidade dessa relação e influência, fornecendo dados que atestam a sua possibilidade e a possível transmissão, defendendo que os compositores e poetas da Grécia arcaica devem muito às culturas do Próximo Oriente Antigo, aos seus motivos literários, às suas concepções cosmológicas e teológicas, aos seus procedimentos formais e técnicos e até mesmo à fraseologia, ao discurso e às línguas. Onde se teria dado a transmissão? Os argumentos apresentados como prova da possibilidade dos contactos entre as culturas em análise são pertinentes. A arqueologia atesta os contactos gregos com a Síria, onde os Fenícios, marinheiros e mercadores por excelência, tinham as suas principais cidades; contactos que ocorreram essencialmente no período micénico e no século VIII a.C. Pelo que este povo deve ter tido uma importância primordial na transmissão de culturas, sendo particularmente relevante a sua posição geográfica, por onde Cananeus, Hebreus, Mesopotâmios, Anatólios, Egípcios e Gregos circularam. Mas os contactos entre Gregos e Fenícios não tiveram necessariamente de ocorrer na Jónia ou na Síria. Ambos foram povos que encontraram o caminho para Ocidente e aí fundaram

---

A. GEORGE, *The Epic of Gilgamesh. A new translation*, New York, 1999 e de J. BOTTÉRO, *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Paris, 1992. A *Odisseia* I,1-5: «Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofreu,/ depois que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,/ que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito,/ que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração,/ em luta pela vida e pelo regresso dos seus companheiros.» (Trad. M. H. ROCHA PEREIRA in *Hélade*, Coimbra, 1998<sup>7</sup>, 54). A edição que utilizamos desta epopeia é a de A. MURRAY e G. E. DIMOCK, colecção *Loeb*, 1995<sup>2</sup>.

as suas colónias e entrepostos comerciais. Em trânsito, os contactos seriam até, eventualmente, mais frutíferos. Além disso, convém recordar que a *Epopéia de Gilgameš* parece ter sido um autêntico sucesso de leitura no Próximo Oriente Antigo. Os fragmentos conhecidos estendem-se no tempo do período sumério ao selêucida (o texto mais recente, que apareceu até à data, remonta a 130 da nossa era, e foi escrito em Babilónia); e no espaço distribuem-se por sítios tão dispersos como Hatuša, Nínive, Ašur, Babilónia, Nipur, Ur, Uruk, Meguido, Ugarit e Akhetaton (Amarna)<sup>2</sup>.

Como se teria dado a transmissão? Através da leitura dos textos orientais? O problema da língua tem sido evocado como dos mais difíceis de resolver. Não tanto do lado oriental, onde a pluralidade de espaços, povos e contactos levou a uma tolerância e interculturalidade acentuada. Frequentemente, cita-se o caso das cartas de Amarna, datadas dos reinados de Amen-hotep III e IV (sec. XIV a.C.), uma colecção de documentos enviados dos mais variados reinos, de Babilónia, Assíria, Mitani, Hati, Arzava, Chipre, Ugarit e outras cidades de Canaã, ao faraó do Egipto, maioritariamente escritos em acádio. Isto, porque, durante o século XIV a.C., o acádio era *lingua franca*. Mas se há evidência de que existia um claro domínio do acádio nos vários reinos do Próximo Oriente Antigo no IIº milénio a.C., o mesmo não se pode dizer do mundo micénico<sup>3</sup>. Acrescente-se o argumento, muitas vezes evocado, da natureza grega, relutante em conhecer as línguas daqueles a quem chamavam βάρβαροι<sup>4</sup>. E se a transmissão tivesse sido oral? Eis um ponto onde os autores que se têm dedicado a esta questão preferem apostar. As semelhanças encontradas entre o cantor profissional na Suméria, o *naru*, e o aedo e o rapsodo grego deixam adivinhar um costume transversal e comum de ouvir as lendas e as epopeias, antes de as passar a escrito. Além disso, não deixa de ser curioso mencionar a tradição suméria segundo a qual o deus Enki tinha atribuído as artes musicais a um cego. O que lembra o que os Gregos nos contaram acerca de Homero<sup>5</sup>. É a transmissão oral que explica a

---

<sup>2</sup> Sobre estas questões, M. L. WEST, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, 1997; C. PENGLASE, *Greek Myths and Mesopotamia. Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, London and New York, 1994 e A. GEORGE, *op. cit.*, xxvi.

<sup>3</sup> M. L. WEST, *op. cit.*, 592.

<sup>4</sup> Ainda assim, M. L. WEST, *op. cit.*, 593 deixa em aberto a possibilidade de terem existido algumas traduções da literatura oriental para grego via aramaico.

<sup>5</sup> Na verdade, a música e o canto eram profissões «naturalmente» adequadas a um cego, pelo que muitos cegos, em muitas sociedades, as escolheriam como modo de vida. Daí a associação e a coincidência.

evolução da *Epopeia de Gilgameš*, por exemplo, da forma como a conhecemos no período sumério à forma como a encontramos no período neo-assírio<sup>6</sup>. Fenómeno semelhante ao que deve ter acontecido com os poemas homéricos. E tal como os Gregos atribuíram a composição final da *Iliada* e da *Odisseia* a «Homero», os Babilónios fizeram o mesmo, reclamando «Sin-leqe-uninni» como autor das aventuras de Gilgameš. Em ambas as culturas, é possível que esses cantores, ou outros profissionais itinerantes, autênticos transmissores de cultura, viajassem de cidade para cidade, de templo para templo, de casa senhorial para casa senhorial, acompanhassem os exércitos e entretivessem os soldados à noite com as histórias dos seus heróis e dos seus deuses. Assim se terão ouvido contar as lendas de Aqhat, Keret, Gilgameš e Ulisses. Assim terão sido transmitidas em feitorias comerciais nas costas mediterrâneas, mas também a mercenários e a trabalhadores itinerantes provenientes das mais diversas cidades, dos mais diversos povos, que outra língua teriam necessariamente de ter aprendido para poderem comunicar as suas necessidades básicas. As dádivas e as recepções teriam vindo por arrastamento. Terá sido mesmo assim?<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Sobre a composição da *EG* veja-se a proposta de T. JACOBSEN, *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, London, 1976, 210.

<sup>7</sup> Sobre esta problemática destacamos os trabalhos de A. LESKY, «Mythos und Vorderer Orient», *Saeculum* 6 1955 35-52; F. DIRLMEIER, «Homerisches Epos und Orient», *Rheinisches Museum* 98 1955 18-37; A. HEUBECK, «Mythologische Vorstellungen des Alten Orients im archaischen Griechentum», *Gymnasium* 62 1955 515-521; T. B. L. WEBSTER, «Homer and Eastern Poetry», *Minos* 4 1956 104-116; A. M. FRENKIAN, «L' épopée de Gilgameš et les poèmes homériques», *Studia et Acta Orientalia* 2 1960 89-105; H. PETRICONI, «Das Gilgamesch-Epos als Vorbild der *Ilias*» in A. S. Crisafulli, ed., *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, 1964, 329-342; G. K. GRESSETH, «The Gilgamesh Epic and Homer», *Classical Journal* 70/4 1975 1-18; W. BURKERT, «Oriental Myth and Literature in the *Iliad*» e «Itinerant Diviners and Magicians: A Neglected Element in Cultural Contacts» in R. Hägg, ed., *The Greek Renaissance of the Eighth Century BC: Tradition and Innovation*, Stockholm, 1983, 51-60, 115-122; *idem*, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg, 1984 (onde o Autor, baseado em *Od.* XVII, 383-385, salienta a importância do artesão, do adivinho, do médico e do cantor neste processo); *idem*, «Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels» in J. Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology*, London, 1987, 10-40 (onde o Autor chama a atenção para o importante factor de se estar perante uma complexa rede de intercomunicação cultural, residindo aí as transferências e não num passado comum dos povos); *idem*, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, London, 1992; J. FORTES, «L' Odisseia i l' Epopeia de Gilgameš», *Aula Orientalis* 1 1983 113-115; C. BEYE, «The Epic of Gilgameš, the Bible, and Homer: some narrative parallels» in H. Evjen, *Mne*

É difícil prová-lo, mas não deixa de ser uma hipótese atraente. Em seu favor, há de facto elementos nas duas epopeias que transmitem a ideia de semelhança, que levaram às comparações entre os dois textos e que nos fazem pensar nas hipóteses acima mencionadas<sup>8</sup>. Com esta comunicação, não pretendemos resolver a problemática, pois seria tarefa utópica e ingrata, mas apenas tecer algumas reflexões sobre as afinidades entre as duas epopeias e seus heróis. Para o efeito escolhemos três temas comuns à *Odisseia* e à *Epopeia de Gilgameš*: a relação do herói com algumas mulheres; a articulação com o maravilhoso enquanto expressão da dialéctica natureza/cultura e a viagem ao mundo dos mortos.

No que respeita ao primeiro item, é evidente que nos referimos ao episódio de Siduri, na epopeia sumero-acádica, e aos de Calipso e Circe na epopeia grega. Não é novidade que a personalidade de Gilgameš é muito mais parecida com a de Aquiles que com a de Ulisses; mas também é verdade que há facetas no percurso do rei de Ítaca que estão muito próximas do rei de Uruk. A solidão é talvez a mais significativa de todas. É sozinho que Ulisses termina os anos de errância pelo mar em busca do caminho para a sua ilha, após a morte de todos os seus companheiros de viagem; como é sozinho que Gilgameš conclui a sua viagem em busca da imortalidade, após a morte de Enkidu. E é já quando só que o rei mesopotâmico encontra a taberneira Siduri. Depois de ter chorado a perda do amigo e de ter tomado consciência da sua própria mortalidade, Gilgameš decide procurar o sobrevivente do dilúvio, Uta-napištim, o único homem conhecido a quem os deuses concederam as benesses de nunca morrer. Gilgameš ambiciona o mesmo para si. Inicia então uma viagem que o leva até ao fim do mundo, onde o Sol tem a sua residência, e entra num jardim de maravilhas<sup>9</sup>. É então que surge Siduri. Em hurríta, o seu nome significa

---

mai: *Classical Studies in Memory of Karl H. Hulley*, Chicago, 1984, 1-19; J. CORSI MEYA, «Homer i l'influx de la mitologia oriental», *Faventia* 7/1 1985 7-19; J. R. WILSON, «The Gilgamesh Epic and the Iliad», *Échos du monde classique* 30 1986 25-41; J. DUCHEMIN, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, 1995; S. MORRIS, «Homer and the Near East» in I. Morris, B. Powell, eds., *A New Companion to Homer*, Leiden/New York/Köln, 1997, 599-623.

<sup>8</sup> Não são, de forma alguma, casos únicos nas culturas grega e orientais. Têm sido estudados paralelismos e possíveis influências entre a *Ilíada*, os hinos homéricos, Hesíodo, Ésquilo, sem mencionar narrativas mitológicas isoladas, e as diversas narrativas contidas no *Génese* e no livro dos *Juízes*, a *Epopeia de Aqhat*, a *Narrativa de Sinuhe*, o *Conto do naufrago*, o *Conto dos dois irmãos*, entre outros. Uma relação entre a *Odisseia* e o *Éxodo* foi também já notada por J. MEDINA, *Ulisses, o Europeu*, Lisboa, 2000, 47, 55-57.

<sup>9</sup> Como as árvores dos deuses, árvores de cornalina carregadas de cachos de uvas, árvores em que os frutos eram feitos de lápis-lazúli, coral, ágata, hematite e



«virgem»<sup>10</sup>. Trata-se de uma deusa, como indica o determinativo acádico que precede o seu nome, madura e sábia, que aparece velada (*kutummi kuttumat*, pleonasma que significa «velada com um véu») e que habita junto do mar e da montanha do Sol. Caberá a Siduri instruir o herói. A deusa começa por assustar-se com a chegada do forasteiro, fazendo comentários para si própria e fechando-se dentro de casa<sup>11</sup>. Gilgameš pede-lhe que não tenha medo e conta a sua aventura, pedindo-lhe ajuda para encontrar Uta-napištim. Ao saber da demanda de Gilgameš e depois de ter enumerado os feitos do herói, Siduri avisa-o da futilidade da tarefa mas, ainda assim, indica-lhe o caminho para chegar ao homem imortal. Gilgameš arma-se com um machado e uma espada e continua a sua demanda (*EG XI,1-105*).

Como se vê, são vários os elementos que permitem estabelecer uma comparação entre Siduri e Circe e Calipso. Tal como as deusas homéricas, também a taberneira ostenta o determinativo de divindade. A relação de Circe com o Sol é conhecida: a deusa feiticeira era filha dele. Eeia (Αἰαίη), a sua ilha, é localizada no poema «onde a madrugadora Aurora tem a sua casa com os seus coros e o Sol enceta o seu curso» (*Od. XII,3-4*) e, apesar de não demonstrar medo dos recém-chegados, parece senti-lo ao oferecer-lhes «mel fulvo com vinho de Pramno, a que adicionou funestas drogas» (*Od. X,234-235*). Tal como a ilha, Eetes (Αἰήτης), irmão de Circe, tem sido relacionado com a mitologia solar grega. Consequentemente, este ciclo parece ter um parentesco com o da deusa babilónica Aia, a divindade da Aurora e a esposa do deus-Sol no panteão mesopotâmico e hitita, associada ao amor sexual. E até o nome de Circe (Κίρκη) tem sido relacionado com κίρκος, que tanto significa "círculo" como "falcão", sendo de notar que o falcão foi usado como iconografia da divindade solar entre Egípcios e Fenícios. Acrescente-se que a palavra hebraica para falcão

---

outras jóias; enfim, uma espécie de paraíso e beleza para os olhos, *Epopéia de Gilgameš X*, 171-195. Seguimos J. NUNES CARREIRA, *Literaturas da Mesopotâmia*, Lisboa, 2002, 143 e consideramos as tabuinhas da versão ninivita da epopeia, também conhecida como versão standardizada, equivalentes a cantos.

<sup>10</sup> Aliás, refira-se que apenas a versão hitita da epopeia indica o nome desta mulher; a versão ninivita usa apenas o substantivo *sabitu*, a «taberneira». Convém recordar que no Próximo Oriente Antigo esta referência tem uma conotação social importante, pois representa não só o centro comercial da vida urbana que emergia e, consequentemente, um espaço privilegiado de trocas de bens e ideias, como o apoio encontrado pelos viajantes, comerciantes e guerreiros, que aí encontravam o que beber e comer e muitas vezes onde pernoitar.

<sup>11</sup> Reacção que lembra a das servas de Nausícaa em Esquéria, quando encontram Ulisses náufrago, *Od. VI*, 130-148.

é אַיָּה (*ayah*), uma forma feminina. Elementos que levaram a defender a ideia de que Circe não era mais que uma *interpretatio graeca* daquela deusa oriental<sup>12</sup>. Mas é ao nível da função do episódio que a semelhança é maior. Em ambas as epopeias, é o aparecimento desta mulher que permite ao herói continuar o seu caminho: na *Epopeia de Gilgameš* é Siduri quem indica a forma de atravessar as Águas da Morte e chegar a Uta-napištim; na *Odisseia* é Circe quem revela a Ulisses o caminho para o Hades, onde consultará Tirésias. Note-se que o episódio de Circe é muito mais extenso que o de Siduri. Para isso contribuem algumas outras cenas, nomeadamente a amorosa, ausente da narrativa sumero-acádica. Contudo, o convite amoroso de Circe e a carga erótica que contém reporta-nos a Gilgameš e à intervenção de Ištar que, atraída pela beleza do herói, o convida a deitar-se com ela (*EG VI,1-21*). Convite que o herói declina, lembrando à deusa o destino de todos os seus amantes anteriores. Será esta ofensa que desencadeará a ὄβρις do herói, e as queixas da deusa ofendida lembram as de Afrodite na *Ilíada* (*Il.V,336-370*), tal como a vingança divina lembra a de Posídon na *Odisseia*. Ao contrário de Gilgameš, e ainda que cauteloso, Ulisses aceita o convite da deusa (*Od.X,336-344*). É igualmente Ištar que Circe recorda quando domina os animais. A deusa mesopotâmica é também descrita como senhora de um carro puxado por leões, feras que rodeavam o palácio da feiticeira grega, e Gilgameš acusa-a de transformar alguns dos seus amantes em animais<sup>13</sup>. Finalmente, não deixa de ser curioso que a chave da imortalidade para Gilgameš seja uma planta e que a imunidade que Hermes dá a Ulisses para que possa escapar aos encantamentos de Circe, uma forma de morte, venha também a sob a forma de uma planta, a μῶλυ<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *EG III, 55-90*. Cf. W. BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979, 10 e M. L. WEST, *op. cit.*, 407-408; M. C. ASTOUR, *Hellenosemitica. An Ethnical and Cultural study in West Semitic Impact on Mycenaen Greece*, Leiden, 1965, 286.

<sup>13</sup> *EG VI,11, 60-63, 75 e Od.X,211-213, 317-325*. Os animais são mesmo um mote de comparação constante neste discurso de Gilgameš. Ver H. WIRTH, *Homer und Babylon*, Freiburg, 1921, 139; A. UNGNAD, *Gilgamesch-Epos und Odyssee*, Breslau, 1923, 136; L. A. STELLA, *Il poema di Ulisse*, Firenze, 1955, 143, 216-217 e M. L. WEST, *op. cit.*, 408. G. S. KIRK, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*, London, 1970, 156 interpreta esta atitude como um processo inverso ao de Enkidu, isto é, uma passagem do estado cultural ao estado natural.

<sup>14</sup> *Od.X,305*. O episódio de Circe foi também comparado a outros textos mesopotâmicos, como o *Nergal e Ereškigal*, onde a composição de Nergal se assemelha bastante à da feiticeira. Num poema como noutro, as duas personagens femininas suplicam ao herói que não as matem, entregando-se-lhes de seguida, por

A outra mulher odisseica relacionável com Siduri é Calipso. De algum modo, a história de Calipso é uma repetição da de Circe: a deusa que habita a ilha encantada, a carga erótica que envolve Ulisses, a ascendência divina das mulheres. O episódio tem elementos que nos levam a reflectir num também possível parentesco com Siduri. O seu nome, por exemplo, Καλυψώ, derivado de καλύπτω, significa «a coberta» ou «velada», o que equivale à descrição que se faz de Siduri. Também Aia, a deusa mesopotâmica da Aurora, é descrita como velada, sinónimo de «noiva». A ilha de Ogígia, morada da divindade, é descrita como um Éden na *Odisseia* (*Od.V,61-73*; cf. *EG IX,171-190*). Jardim que deixa Argifonte, o visitante de Calipso, maravilhado; reacção semelhante à de Gilgameš quando chega ao jardim de Siduri, apesar de a descrição do bosque dos cedros, onde vive o gigante Humbaba, ser ainda mais próxima da da gruta da ninfa. Assim como Calipso instrui Ulisses a cortar árvores de Ogígia para fazer a jangada que o levará ao seu destino, também Gilgameš corta algumas depois da entrevista com o barqueiro de Uta-napištim (*EG X,158-168 e Od.V,162-166; 238-240*). Por fim, os desígnios eróticos de Calipso encontram também eco nos de Ištar<sup>15</sup>. Mas eis um aspecto de dissemelhança: o herói grego é muito mais susceptível de ceder às tentações da carne que o mesopotâmico. Já antes aceitara o leito de Circe (*Od.X,325-344*) e a rejeição de Calipso vem depois de a já ter conhecido, em todos os sentidos (uma vez mais, o episódio de Ištar distribui-se pelas duas mulheres odisseicas). Com apenas uma ou duas excepções, o erotismo pouco se manifesta na história de Gilgameš<sup>16</sup>. Já

---

exemplo. Terá sido Circe um aproveitamento de diversas tradições? Talvez. Elementos que poderão explicar a personalidade deslizante de Circe, cuja hostilidade se transforma em sedução erótica e finalmente em companheirismo. D. PAGE, «Circe» in *Folktales in Homer's Odyssey*, Cambridge, 1973, 49-69 defende a tese do «tema-conto» inserido na epopeia. Segundo essa perspectiva, o tema de Siduri / Circe não seria mais que o mesmo tema desenvolvido, não havendo portanto, necessariamente, influência de um sobre o outro, mas o recurso a um antigo conto comum.

<sup>15</sup> Têm-se visto paralelismos também entre Calipso e a deusa Anat, da cultura ugarítica. Cf. KTU 1. 17 vi 25-33; C. C. JOSÉ, *Anat, uma deusa em Ugarit*, Lisboa, 2001; C. H. GORDON, *Homer and Bible. The Origin and Character of East Mediterranean Literature*, Ventnor, 1955, 57 e M. L. WEST, *op. cit.*, 362, 412. A oferta de presentes por parte de Ištar tem também sido entendida como uma alternativa à oferta da imortalidade a Ulisses por Calipso.

<sup>16</sup> Para T. JACOBSEN, *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, London, 1976, 218, a epopeia transmite mesmo a tentativa da manutenção de Gilgameš num estado infanto-juvenil assexuado. Uma das principais funções de Ištar na religião mesopotâmica, o amor, é reduzida a nada na epopeia. Sobre essa função da deusa ver J. BOTTERO, «La femme, l' amour et la guerre» in *Poikilia. Études offertes à*

Ulisses, apesar de casado, apesar de a saudade que sente por Penélope ser um dos elementos estruturantes da epopeia, passa pelo leito de Calipso e de Circe. Porquê? Parece-nos que o amor e a sexualidade se revestiram de uma função diferente no poema homérico. Tratar-se-á da recompensa do herói? O direito ao usufruto do prazer carnal, oferecido por deusas, como se isso o elevasse aos olhos dos homens? Talvez. Note-se que Circe e Calipso estão entre o grupo das mulheres adúlteras e o das virtuosas da epopeia, não havendo qualquer condenação por parte do poeta da sua atitude. É com o episódio de Calipso que as duas epopeias encontram também o seu maior ponto de convergência: a recusa da imortalidade oferecida pela deusa de belas tranças e a perda da planta que a conferia por Gilgameš. O resultado de ambas as situações é o regresso a casa e à ordem humana natural<sup>17</sup>.

Vejam agora um segundo elemento de comparação: o aparecimento do maravilhoso que se manifesta em criaturas híbridas e imaginárias. Na aventura de Gilgameš, o seu lugar é ocupado pelos homens-escorpião, pelo gigante Humbaba e, em parte, por Enkidu. É verdade que na *Odisseia* não existe qualquer ser que se assemelhe aos homens-escorpião da *Epopeia de Gilgameš* (EG IX,41-141). Mas, de algum modo, são um paralelo nas figuras das sereias odisséicas. Também estas fazem parte de um mundo de fronteira não-humano e, consequentemente, desordenado. Mas é a personagem do ciclope Polifemo que de momento nos interessa analisar. Num outro estudo, analisámos as funções de Polifemo como figura associada à natureza, símbolo de tudo o que o «homem humanizado» não é na poesia homérica<sup>18</sup>. É isso

---

Jean-Pierre Vernant, Paris, 1987, 165-183. A suposta relação homossexual de Gilgameš e Enkidu não é uma interpretação linear e a sedução deste último pela prostituta tem uma função simbólica que ultrapassa o erotismo implicado. Além disso, sobre a orientação sexual de Ulisses não há dúvidas, como as que já se colocaram sobre Gilgameš e Enkidu, Aquiles e Pátroclo.

<sup>17</sup> Mas é também através do sexo que vem a perigosa sedução e a retenção de Ulisses, obstáculo para o alcance do seu objectivo. Sobre esta questão, C. R. BEYE, «Male and Female in the Homeric poems», *Ramus* 3-4 1974-1975 87-101. Há um outro episódio, paralelo à consulta a Tirésias, dentro da própria *Odisseia*, e consequentemente da busca de Uta-napištīm. Trata-se do episódio em que Menelau procura Proteu, o velho deus do mar, em demanda de ajuda para deixar o Egipto e regressar à Lacedemónia. Proteu tem também capacidades premonitórias. O caminho para chegar a Proteu é revelado a Menelau por Idótea, filha do deus (*Od.* IV,351-569). Idótea pode ser, por isso, mais uma versão de Siduri e Proteu de Uta-napištīm.

<sup>18</sup> *Od.* IX; N. SIMÕES RODRIGUES, «O Vinho, elemento do cosmos e do caos na cultura grega» in J. Maldonado Rosso (ed.), *Actas do I Simp. Asoc. Intern. Hist. Civ. Vid y el Vino* I, Puerto S. María, 2001, 251. Tema já estudado por G. S. KIRK, *op. cit.*, 141-179. Sobre a antiguidade e as afinidades do tema ver E. CASSIN, *La splendeur*

que se conclui da sua forma monstruosa de gigante de um olho só, da sua *asebeia*, *anomia* e misantropia, do seu desconhecimento do mundo agrário. Na *Epopéia de Gilgameš*, essa função é dada por Enkidu e Humbaba. Antes de se tornar o grande amigo e companheiro de Gilgameš, Enkidu é apresentado logo no canto I como um selvagem: corpo piloso, cabelos longos como os de uma mulher, desconhecedor de povo ou país, vivendo em companhia dos animais selvagens, um caçador recolector e não um agricultor, que só sabe beber o leite de animais, ignorando o pão e o vinho (*EG I*,100-160). Características que se identificam com as de Polifemo na epopeia grega. Mas enquanto a personagem homérica entra e sai de cena, desempenhando a sua função e servindo para exaltar a astúcia e superioridade do herói, a personagem mesopotâmica passa por uma transformação, devida à intervenção do herói titular, que a humaniza. E a humanização chega através de uma mulher, a prostituta Šamhat, a portadora de sabedoria, e com ela a única cena erótica concretizada de toda a epopeia. Depois de conhecer o amor e o sexo, Enkidu perde o seu estado natural, simbolizado pelo afastamento dos animais selvagens e pelo desejo de procurar a cidade de Uruk, espaço onde se anda vestido e há festas (*EG I*,160-250). A introdução de Šamhat faz pensar na função da prostituta sagrada na Mesopotâmia, referência da maternidade e da fertilidade em geral, sendo talvez essa associação que confira o estatuto de sábia à mulher que «converte» Enkidu. Ou talvez se associe ao facto de aí a prostituta ser uma realidade confinada aos limites do mundo urbano e, por consequência, o princípio do espaço «humanizado»<sup>19</sup>. Ou talvez Šamhat apenas o tenha feito conhecer o amor e o amor humaniza... Na *Odisseia*, mais prolífica em erotismo, essa função parece ter-se esbatido. Apesar de também Polifemo se ter apaixonado. Mas essa foi uma outra história, recordada mais tarde<sup>20</sup>. Pelo que, apesar das evoluções diferentes nas mitologias em questão, parece estarmos perante uma personagem com funções idênticas. Contudo, na Mesopotâmia, o conhecimento da civilização e o afastamento do estado natural, leva-

---

*divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*, Paris, 1968, 55; D. PAGE, «Odysseus and Polyphemus» in *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1971, 1-20; T. POLJAKOV, «A Phoenician Ancestor of the Cyclops», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 53 1983 95-98.

<sup>19</sup> Cf. a casa de Raab em *Js* 2,15; ver J. BOTTERO, «La femme, l' amour et la guerre»..., 178.

<sup>20</sup> Cf. TEÓCRITO, *Idílio XI*, onde se narram os amores de Polifemo e Galateia, e onde o ciclope se humaniza pelo patético.

ram à ὕβρις e à condenação<sup>21</sup>. Sentido moral ausente na *Odisseia*, onde o episódio prefere reter o humor. Mas a função Polifemo/Enkidu parece ser partilhada na epopeia oriental com a de Humbaba, o guardião da floresta dos cedros. A descrição não-humana deste, a forma como aparece e pergunta por quem o perturba nos seus domínios recorda também o canto IX da *Odisseia*. Mas desta vez a relação faz-se através do mito do combate do pequeno contra o gigante e com a derrota deste, que encontramos em outras narrativas, como a de David e Golias (1Sm 17,12-58), por exemplo. A vitória de Gilgameš sobre Humbaba, que é como quem diz da cultura sobre a natureza, é a vitória de Ulisses sobre Polifemo, e, nesse sentido, as epopeias voltam a convergir em termos de caracterização dos seus heróis. Quer um quer outro parecem deixar momentaneamente o mundo da cultura, como consequência da ofensa divina, para fazer uma incursão no mundo da natureza<sup>22</sup>.

O terceiro elemento de comparação que gostaríamos de destacar assenta no canto XI da *Odisseia*, a Νέκυια. Ulisses segue o conselho de Circe e procura a alma de Tirésias para que este lhe revele a forma de regressar a Ítaca e assim cumprir o seu destino. Depois de sacrifícios aos deuses e de ver uma grande quantidade de almas que deambulam pelo Hades, algumas delas familiares, Ulisses encontra o adivinho. Tendo obtido o que desejava, o herói fala com a mãe e inicia-se depois um catálogo de mulheres mitológicas, quase sempre precedidos da forma verbal «eu vi» (ἴδον/εἶδον, *Od.* XI, 260, 266, 271, 281, 298, 306, 321, 326); seguindo-se então o catálogo das almas dos heróis, a partir do qual se tecem reflexões filosóficas, se fazem narrativas evocativas e se dá uma visão do inferno grego. O tema aparece também na tabuinha VII da *Epopeia de Gilgameš*, assemelhando-se a um outro texto mesopotâmico, conhecido como *A descida de Ištar aos Infernos*. O protagonista não é o herói titular, mas o seu companheiro Enkidu. Depois de terem matado o touro celeste, Gilgameš e Enkidu são castigados com a morte deste. Porém, antes de morrer, em delírio, Enkidu tem um sonho em que prevê o mundo inferior, o *Kigal* sumério ou o *Irsitu* acádico, e descreve-o ao amigo. Enkidu é levado por um ser híbrido, que forra os seus membros superiores como se

---

<sup>21</sup> Cf. J. NUNES CARREIRA, *op. cit.*, 165. Note-se que Humbaba é mais «bom selvagem» que Polifemo.

<sup>22</sup> Leitura de G. S. KIRK, *op. cit.*, 141-179 para Gilgameš, que nós aplicamos também a Ulisses. Ver igualmente B. THORBJØRNSRUD, «What can the Gilgamesh Myth tell us about Religion and the View of Humanity in Mesopotamia?», *Temenos* 19 1983 112-137.

fossem asas, como Ícaro, e o lança na Casa do Pó, «a casa das trevas, a morada de Irkala... a do caminho sem retorno». As trevas são enfatizadas constantemente, recordando a terra dos Cimérios, onde nunca «o Sol brilhante lhe envia os seus raios» e onde «uma noite de morte estende-se sobre os infelizes mortais» (cf. *Od.*XI,15-19 e *EG* VII,183-190). Na Casa do Pó, Enkidu vê, entre outras, as sombras dos antigos reis da terra, como Etana, que recorda a visão de Agamémnon, Aquiles e Minos na catábase de Ulisses (*Od.*XI,385-575; *EG* VII,200-205; cf. *Is* 14,9, onde se evoca o mesmo tema). O sonho de Enkidu termina com uma referência a Ereškigal, a deusa dos Infernos mesopotâmicos, paralelo da alusão a Perséfone na *Odisseia*. Apesar de a parte final da tabuinha da versão ninivita não ter sobrevivido, dá para perceber que a extensão da catábase de Enkidu era menos profunda que a de Ulisses. Além disso, se houve influência temática de uma para outra epopeia, na de Gilgameš não há reflexões filosóficas, ou narrativas evocativas, apenas um pequeno catálogo mitológico. Tudo isso foi contribuição original dos Gregos.

No poema conhecido como *Gilgameš e o Mundo dos Mortos*, a descrição do inferno mesopotâmico que Gilgameš ouve da boca do seu amigo Enkidu oferece outros paralelismos pertinentes. Depois de ter perdido para o mundo inferior os talismãs que a deusa Inana lhe ofereceu, Gilgameš lamenta-se e o seu amigo decide empreender a viagem de recuperação dos objectos ao reino dos mortos. Conhecendo os perigos desse mundo, Gilgameš dá a Enkidu uma série de avisos, que o herói desrespeita, ficando por isso retido (algo como a história de Orfeu e Eurídice ou a de Perséfone e a romã). Perdido também o companheiro, Gilgameš decide então pedir a ajuda de algumas divindades; mas só Enki se mostra disponível para o fazer, pedindo ao deus Sol que traga do mundo inferior a alma-sombra de Enkidu. Gilgameš e o amigo ficam frente a frente e estabelece-se um diálogo acerca do mundo dos mortos, alimentado pela curiosidade do rei em saber como é a vida além-túmulo<sup>23</sup>. O episódio recorda a conversa de Ulisses com a alma de Aquiles (como a deste com a de Pátroclo, na *Iliada*). E é através dela que temos as concepções mesopotâmicas do *post mortem* e as referências éticas da relação mortos/vivos. Aliás, o tema sacrifício

---

<sup>23</sup> *Gilgameš e o Mundo dos Mortos* 180-303. Deste poema, usamos a versão publicada por A. GEORGE, *op. cit.*, 175-191, que incluem fragmentos de versões de Ur e Me-Turan. É também conhecido por tabuinha XII ou supra-numerária. Para uma análise do tema, A. HEIDEL, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chicago, 1970<sup>7</sup>, 170-207.



feito pelos vivos/melhor condição das almas dos mortos está presente em ambos os poemas: assim como o homem que tem mais filhos a cuidar da sua alma é mais bem tratado no além, também Ulisses promete às almas deambulantes sacrificar por elas em Ítaca. O diálogo entre os dois heróis mesopotâmicos atinge um grau mais filosófico que as noções que compõem a versão de Nínive. Os conselhos dados a Enkidu criam um ambiente que sugere também o do Hades homérico; mas é na enunciação das almas que povoam o mundo inferior que de algum modo os dois poemas mais se identificam. Gilgameš pergunta a Enkidu se viu (também aqui as formas do verbo «ver» são omnipresentes) as sombras de diversos tipos humanos, que correspondem a uma relação ética de modo de vida/consequências na morte. Estes desfilam na boca de Enkidu como outras personagens passam em frente aos olhos de Ulisses: o guerreiro que morreu em combate/Aquiles, Pátroclo, Antíloco e Ajax; o homem que caiu do telhado/Elpenor; o que ficou sem sepultura<sup>24</sup>/Elpenor; o que desrespeitou os pais e foi amaldiçoado/Édipo(?); o que morreu prematuramente e é honrado pelos vivos/Aquiles; o que sofre a sede eterna/Tântalo; o pó (κονίη) que cobre Enkidu rodeia também Sísifo. Há discrepâncias de exemplos que não têm qualquer paralelo, provavelmente sintoma de outras preocupações culturais, desde já significativas na concepção que preside à elaboração dos poemas e que só abona em favor dos textos. Mas algumas das almas anónimas da Mesopotâmia correspondem a uma tipologia que também encontramos na Grécia e onde ganharam um nome célebre, produto de uma mitologia mais elaborada. Acerca deste episódio podemos ainda referir que a ordem para que Gilgameš faça um buraco no chão, a fim de a alma de Enkidu ascenda do mundo inferior, tem o seu paralelo no conselho dado por Circe a Ulisses, para que faça o mesmo e aí faça libações aos mortos (*Od.X*,516-520). Em ambas as epopeias o mundo dos mortos é inferior e de trevas. Tal como Gilgameš sabe do destino dos seus pais a partir da visita de Enkidu ao inferno, também Ulisses conhece o da mãe com a sua visita ao Hades; e ambos os heróis abraçam, em vão, as almas sem consistência dos seus entes queridos. É à viagem sobre as Águas da Morte que a navegação de Ulisses em direcção à terra dos Cimérios se assemelha, assim como é com a de Uta-napištim que a função de Tirésias encontra paralelo; é na descida ao fundo do mar em busca da planta da imortalidade que encontramos o paralelo da catábase de Ulisses,

---

<sup>24</sup> Surge nos versos 149-155 de uma versão académica publicada por A. GEORGE, *op. cit.*, 191-195.



momentos iniciáticos que ganham sentido no homem renovado que regressa à superfície. Contudo, nenhum destes episódios se encontra no canto da evocação *gilgaméshica* dos mortos. Refira-se também que enquanto a noção de felicidade está ausente do Hades odisseico, o *Irsitu* sugere-a em relação a alguns casos<sup>25</sup>. De igual modo, registre-se que enquanto as almas gregas manifestam um contínuo apego à vida, interessando-se pelos vivos, as almas mesopotâmicas não o fazem. Se houve influências, estas questões mantiveram-se apartadas.

Poderíamos citar e analisar outros exemplos onde o paralelismo é possível<sup>26</sup>. Mas há também originalidades inegáveis, quer ao nível da temática do episódio quer ao nível da composição daquele que parece comum. Jacqueline de Romilly aponta mesmo uma diferença fundamental, ao afirmar que «em Homero, os heróis nem sequer desejam a imortalidade, como por exemplo Gilgameš...; pelo contrário, Ulisses rejeita-a quando prefere o regresso a Ítaca a uma união eterna com Calipso. Não é possível imaginar universo mais deliberadamente centrado no homem»<sup>27</sup>. Por outro lado, temas que encontramos

---

<sup>25</sup> Como notou M. H. ROCHA PEREIRA, *Concepções helénicas de felicidade no além*, Coimbra, 1955, 20, pois apesar de no Hades se continuar a exercer a actividade que se tinha em vida, não significa que se seja feliz. Na tabuinha XII, 262, 266 da epopeia oriental, às perguntas «Viste o homem pai de quatro filhos?» e «o de seis filhos?», Enkidu responde com «a alegria está no seu coração». A felicidade no além é aqui evidente; o mesmo não podemos concluir com tanta facilidade acerca dos mortos que comem e bebem em abundância, têm acesso à casa e mesa dos deuses e se rodeiam de ouro e prata, pois também Aquiles preferia estar vivo como θής a ser príncipe entre os mortos. A tese de D. PAGE, «Odysseus and the Underworld» in *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1971, 21-51, acerca da introdução da *νῆκυια* na epopeia grega, pode ganhar um sentido reforçado se lida à luz da *EG*.

<sup>26</sup> A matança do touro celeste do deus Sol, Šamaš (*EG* VI, 145-180) / a matança das vacas do deus Sol, Hélio (*Od.*XII,340-370); a associação Uta-napištim, mulher e filha (*EG* X e XI, *passim*) / Alcínoo, Arete e Nausícaa (*Od.*VI, *passim*); as armas de Gilgameš (*EG* XI,1-105) / o arco de Ulisses (*Od.*XXI,101-174); a convocação e intervenção dos ventos (*EG* III,88-91 / *Od.*X,19-27); para além de outros elementos, como a utilização de símiles, de epítetos formulaicos, do discurso directo e a repetição de cenas-tipo em ambos os poemas. Uma análise mais alargada, que incluisse a *Iliada*, seria ainda mais proveitosa, de que destacamos a possível comparação entre a amizade de Gilgameš e Enkidu/Aquiles e Pátroclo; a aparição do fantasma de Pátroclo a Aquiles/fantasma de Enkidu a Gilgameš; e, muito em especial, a relação de Gilgameš com Ninsun, sua mãe/Aquiles e Tétis; a construção das muralhas de Tróia e de Uruk; os concílios divinos celebrados após ofensas aos deuses (cf. *EG* I, 11; III,35-45, 95; VIII,1-92; XII,240ss.; II, 1,414; XVIII,65-144, 316, 368-410; XXI,446-447; XXIII,65-107).

<sup>27</sup> J. de ROMILLY, *Pourquoi la Grèce?*, Paris, 1992, 31-32. Além disso, o catálogo das sombras de mulheres do Hades homérico é composto apenas por esposas-

concentrados em *Gilgameš* aparecem dispersos na *Odisseia*, ou vice-versa. A estrutura compósita, comum aos dois poemas, através de histórias ligadas posteriormente, pode explicar a distribuição temática ou sua concentração por episódios, as originalidades de uns, as afinidades de outros. O que parece ser razão para falarmos de uma identificação conceito-cultural ou tratamento mitológico-literário de problemáticas semelhantes de espaços próximos, não necessariamente de um decalque, mas de uma possível influência, digerida e não necessariamente consciente<sup>28</sup>.

Ulisses e Gilgameš são ambos heróis de demanda e de procura de um destino, uma aprendizagem pelo sofrimento, ambos fazem uma viagem de formação e ambos experimentam episódios paralelos, com semelhanças que por vezes atingem o inquietante pormenor filológico. Mas o tema comum é fundamentalmente o da humanidade e centralização do herói. Ambos têm a experiência da vulnerabilidade e com ela tomam consciência da condição humana, acentuada pela convivência com o divino e o maravilhoso. Talvez o melhor exemplo disso seja a naturalidade com que ambos os heróis choram (*EG* VIII,1-45; XII,224; *Od.*IV,556; VIII,86, 92; X,499, por exemplo)<sup>29</sup>. De qualquer modo, os episódios analisados pertencem ao grupo dos *topoi* que contribuem para uma caracterização do herói épico. A discussão continua. Como tal, aguardemos mais reflexões ou, quiçá mesmo, descobertas.

---

mães; o inferno mesopotâmico tem uma palavra para a virgem e para a estéril (cf. *EG* XII,270-278 e *Od.*XI,260-329), por exemplo.

<sup>28</sup> «Constitui um traço próprio da cultura grega o facto de ter-se inspirado nas culturas orientais para logo se afastar progressivamente das mesmas.», diz também J. de ROMILLY, *op. cit.*, 24.

<sup>29</sup> Cf. M. H. UREÑA PRIETO, «Relendo Homero...», *Humanitas* 46 1994 3-16.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ULISSES NA *ENEIDA*

LUÍS M. G. CERQUEIRA

Universidade de Lisboa

Começamos por circunscrever o *corpus* desta comunicação: embora inicialmente tivéssemos pensado em analisar a figura de Ulisses na poesia latina da época clássica, cingir-nos-emos ao âmbito da poesia épica, por um lado devido à brevidade exigida a esta comunicação, que exclui a análise de um *corpus* mais extenso, e, por outro, porque a figura de Ulisses, ao descer das alturas grandiosas do género épico para um género inferior, se torna frequentemente alvo de paródia, como na sátira quinta de Horácio, em que é metamorfoseado num reles caçador de testamentos. Não só o *corpus* se tornaria mais extenso, mas também as questões suscitadas seriam de vária ordem, aumentando a complexidade da análise.

Ao limitarmos o nosso trabalho ao género épico podemos compreender mais claramente as razões que explicam a versão vergiliana de Ulisses, sem intervenção de factores decorrentes de mundanças de registo, e simultaneamente analisamos um momento fundamental da fixação da figura de Ulisses, que condicionará decisivamente a literatura posterior.

*Odysseus* significa etimologicamente "aquele que é detestado". Se o étimo é a verdade da palavra, em poucos textos o seu nome se justifica tanto como na *Eneida*. Neste trabalho procuramos compreender o porquê deste ódio a uma figura que nos é grata e com a qual nós, homens da modernidade, facilmente nos identificamos.

A figura de Ulisses na *Eneida* é não só marcadamente antipática, mas realmente odiosa. Embora mantendo os traços da tradição homérica, é apresentado não como um herói, mas como um anti-herói. Este carácter odioso é sobretudo notório no canto segundo, em que o Itacense surge como elemento importante na tomada de Tróia. Neste contexto Ulisses é o inimigo, mas, mais do que isso, é um inimigo

especialmente desprezível pelos processos de que se serve e pelos fins que persegue, o que explica a virulência da adjectivação<sup>1</sup>. Contudo a profundidade desta aversão manifesta-se ainda quando os Troianos, extintos já os fogos da destruição de Tróia, passam ao largo de Ítaca, terra execrável, por ser a pátria de Ulisses (3.-273).

A explicação óbvia é a perspectiva mítica, em que os Troianos são inimigos de Ulisses, e que tem certamente uma leitura política, em que os Gregos são ainda o inimigo. Roma identifica-se com os descendentes dos Troianos vencidos, que acabam por subjugar o vencedor. De facto a conquista romana da Grécia não foi tão branda como por vezes se faz crer. Flamínio afirmou estar apenas a garantir a liberdade dos Gregos, mas quando é criada a província romana da Macedónia e as cidades gregas se vêm constringidas a obedecer ao seu governador, há uma reacção da liga chefiada por Corinto, que termina com o massacre dos habitantes desta cidade. Mas esta explicação é insuficiente para justificar a violência da adjectivação com que Ulisses é mimoseado na *Eneida*.

Se a mudança de um género literário mais nobre para outro menos nobre acarretou frequentemente para Ulisses consequências danosas, a sua transferência da épica grega para a latina, condicionada pelo quadro mental da *Romanitas*, tem consequências importantes, e é nesta mudança de enquadramento cultural que reside, a nosso ver, a explicação de tão grande animosidade.

Os elementos fundamentais da *Romanitas* são a *uirtus bellica* e a *pietas*, nas palavras do comentador de Lucano, 1,11: *duae sunt praecipue Romanae uirtutes, militaris uirtus et pietas*<sup>2</sup>. Mas a *uirtus* latina já não é a *arete* homérica. Há uma evolução do conceito de herói, que as próprias correspondências lexicais denunciam. O *uir fortis* latino, que traduz o *aristeus* grego, não assume a oposição relativamente ao grupo, que as palavras *aristos*, *aristia*, *aristeus* implicam, enquanto formas superlativas. O *aristeus* grego procura ser sempre o melhor (*aristeuein*), ser superior aos outros (*Il.*,6, 208; 11,784). Na expressão *uir fortis* o adjectivo encontra-se no grau positivo: o herói não vive

---

<sup>1</sup> Só no canto segundo é directamente adjectivado como *durus* (*duri miles Vlixi*, 2, 7); duas vezes como *dirus* (*dirus Vlixes*, 2, 261 e 2, 762); uma como *impius* (2, 163) e várias vezes como símbolo da perfídia grega (*pellacis Vlixi*, 2, 90; *inuentor scelerum*, 2, 164; *sic notus Vlixes*, 2, 44).

<sup>2</sup> Sobre a *pietas* e *uirtus bellica* como elementos definidores do povo romano, com citações de autores clássicos e bibliografia moderna sobre o assunto, *vide* Mario Lentano, *L'eroe va a scuola. La figura del vir fortis nella declamazione latina*, Napoli, 1998, p. 24-31.

para a sua glória individual, mas para a *communis salus*, para uma comunidade em que se insere e que serve. Daí que os historiadores, como Énio, privilegiem o heroísmo colectivo, daí que Catão omita deliberadamente nas *Origines* os nomes dos comandantes em nome de uma concepção de História e da grandeza de Roma como fruto da obra tenaz de gerações de cidadãos enérgicos e disciplinados. Este carácter solidário do herói romano contradiz a glória dos heróis homéricos, puramente individual. Em Roma o herói homérico está em vias de extinção. Segundo Dumézil, a primeira regra da guerra romana é "donner le pas à la manoeuvre collective et prévue sur l'improvisation des individus et, dans une certaine mesure, sur leur vaillance"<sup>3</sup>.

A liberdade do herói homérico não se integra na mentalidade romana: pelo contrário, a figura do *uir fortis* romano caracteriza-se pela coragem no combate, enquadrada por um discernimento e sobretudo por uma conformidade com o bem comum, expresso através da disciplina e da subordinação à autoridade. São assim os heróis romanos. Muitos são os exemplos, mas o mais confrangedor e esclarecedor é o de Tito Mânlio, que combate o inimigo apesar das ordens em contrário, e é sancionado com a pena capital pelo próprio pai. O herói romano, tal como Eneias, está inserido numa ordem que deve respeitar. O que resulta também, entre outros factores, da evolução da maneira de fazer a guerra, que do combate singular homérico evolui para um esforço organizado de um exército, que depende do esforço concertado.

Eneias é expressão deste ideal de *uir fortis*, e o carácter solidário deste *uir fortis* alcança a excelência através da *pietas*, a virtude que consiste no cumprimento minucioso das obrigações para com os deuses e os homens.

Confrontando a figura de Ulisses e Eneias, verificamos como um é o negativo do outro, oposição que resulta do quadro de valores próprio das culturas que os criaram.

Eneias autodefine-se como *pius*, assim se apresenta à desconhecida caçadora que encontra ao desembarcar em Cartago, que é de facto sua mãe Vénus sob falsa aparência: *sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penatis/ classe ueho mecum*, 1,378-9. Examinemos em primeiro lugar a relação com os deuses, que nesta afirmação de Eneias são sobretudo os deuses da religião doméstica, embora a sua *pietas* se estenda a todas as divindades. Eneias cumpre escrupulosamente todos os deveres religiosos, obedece sempre à vontade dos deuses, mesmo

---

<sup>3</sup> G. Dumézil, *Horaces et les Curiaces*, Paris, 1942, p.15.

quando estes lhe reclamam o sacrifício de abandonar Dido, apesar da sua vontade pessoal de não o fazer: *Italiam non sponte sequor*, 4,355. Imola aos deuses a sua individualidade no altar do bem comum. Ulisses, pelo contrário, que roubou o Paládio do templo de Tróia e de lá arrancou Cassandra à força com as mãos cheias do sangue dos combates, é sacrilegamente *impius* (2, 163-6). O seu lugar está guardado no inferno virgiliano, as profundas do Tártaro, onde se confrontam com o seu castigo aqueles que não respeitam os deuses<sup>4</sup>. *Non temnere diuos*, 6,620, é o conselho destes infelizes. O Inferno onde Dante, por influência da *Eneida*, colocará Ulisses, no oitavo círculo, o dos enganadores, juntamente com Sínon.

Esta *irreligio*, este desligamento do divino, encontra paralelo na relação política, amorosa e familiar. No entusiasmo da viagem, nos braços de Circe e Calipso, Ulisses esquece mesmo momentaneamente as suas obrigações políticas de rei de Ítaca, o seus deveres familiares para com a esposa, o filho e o pai. Convenhamos, não há castigo divino que justifique tanto, tão longo, tão prolongado e, porque não dizê-lo?, tão divertido deambular. É perfeitamente razoável que ninguém o reconheça ao regressar, a não ser um cão. Que a esposa tenha de lhe pedir provas da sua identidade. Os laços de Ulisses com a comunidade social e familiar tornaram-se fios ténues, que apenas a incredivelmente abnegada teia de Penélope pode entretecer. Só os fios já coçados desta teia seguram a legitimidade do rei de Ítaca, a sua condição de homem pertencente a uma comunidade. Ulisses é um *polites* preso por um fio.

Em relação à família é nítida esta oposição: Laertes espera vinte anos pelo regresso do filho, protelando o seu último dia, como diz Ovídio na carta de Penélope a Ulisses, das *Heróides*, na esperança de rever o filho: Eneias carrega o pai às costas; Telémaco cresce sem um progenitor que o encaminhe nas sendas da vida e tem de partir em busca do pai, havendo mesmo fragmentos de trágicos gregos que o apresentam a duvidar da paternidade de Ulisses; Ascânio é o centro das preocupações de Eneias: *omnis in Ascanio stat cari stat cura parentis*, 1,646.

A relação de Ulisses com os companheiros de aventura troiana não é apenas desprovida da preocupação solidária e responsabilidade do herói da *Eneida*, mas frequentemente os seus admiráveis ardis são utilizados contra os próprios companheiros. Esta característica de

---

<sup>4</sup> Os ímpios e respectivos castigos ocupam um lugar preponderante entre os supliciados do Tártaro, 6,576-607.

Ulisses, embora escamoteada por Homero, faz parte da tradição literária grega. Os episódios do ciclo épico em que Ulisses se mostra menos digno, como o triste caso de Filoctetes, de Palamedes, de Ifigénia, de Astíanax, são escamoteados pelo autor da *Odisseia*, e Ulisses é apresentado benevolmente. Há uma exterioridade na épica homérica, em que as questões psicológicas se orientam para a acção. Contudo na tragédia ática, em que as questões morais, a relação com os outros homens e a problemática psicológica ganham maior relevo, Ulisses é bastante maltratado. Na *Ifigénia entre os Tauros*, no *Filoctetes*, a sua completa ausência de escrúpulos é posta a nu. O seu egoísmo fundamental é explicitamente afirmado no *Ajax* de Sófocles, 1366 ss: "É natural, o homem esforça-se no seu próprio interesse", diz Agamémnon. E Ulisses responde: "Por quem me havia eu de esforçar, senão por mim?". Este traço negativo é utilizado por Vergílio no episódio de Sínon: para convencer os troianos a levarem o cavalo para dentro das muralhas, Sínon conta-lhes a história da perseguição que Ulisses lhe movera, por ter afirmado que havia de vingar Palamedes. Servindo-se de Calcante, teria conseguido persuadir os Gregos a sacrificar uma vítima humana sob pretexto de aplacar os deuses, precisamente Sínon, de quem se queria desembaraçar, um companheiro de armas, ultrajando de uma assentada o respeito à religião e a lealdade para com os camaradas. Nós sabemos que a história é inventada por Sínon, mas é inventada deste modo para ser plausível. É esta a reputação de Ulisses: *haud ignota loquor*, diz Sínon (2,91). É isto que dele se pode esperar.

Por outro lado a principal característica de Ulisses, a inteligência versátil, é excluída da afirmação da *Romanitas* que a *Eneida* representa. Nos célebres versos do canto sexto, Roma autodefine-se, pela boca de Anquises. Os Gregos saberão fabricar estátuas que parecem vivas, medir o curso dos astros, discursar persuasivamente, prever fenómenos celestes, actividades em que predomina a inteligência especulativa e a criatividade artística; o romano define-se pela sua relação de poder com os outros homens, benéfica para os povos subjugados pela instituição de uma ordem pacífica (6, 851-853).

Nesta desvalorização da inteligência criativa revela-se um antagonismo de culturas. Roma sente um complexo de Édipo cultural, reclamando a sua identidade específica por oposição à Grécia. Esta oposição *uirtus Romana / arete* odisseica surge reafirmada no canto nono (9,162), em que é dito a Eneias que não tem de se haver com Ulisses, *fictor fandi*, modelador de palavras, mas com homens realmente valentes.



O que há afinal de censurável em Ulisses? A sua particular utilização da inteligência para vencer os inimigos? Mas a luta leal não faz parte já dos códigos de guerra. No mesmo canto segundo, também Eneias e os companheiros tomam as armas dos gregos derrubados, procurando iludir, na escuridão da noite os inimigos com uma falsa identidade. Artimanha ou valor, quem se preocupará com isso na refrega?, *dolus an uirtus quis in hoste requirat?*, 2, 390.

É mais do que isso: Ulisses encarna as qualidades dos Gregos, que não são as dos Romanos. Ulisses é pessoalmente desprezível, mas além disso representa a própria cultura grega, navegadora, individualista, intelectualmente brilhante. Uma cultura de que faz parte a falácia da palavra, a cultura que inventou a retórica. A falácia de Sínon, *ille dolis instructus et arte Pelasga*, 2,152, narrada com repugnância por Eneias. Os Gregos são falsos, mentirosos, e Ulisses é o seu representante, tal como acontece com Sínon. Através destes dois homens é possível conhecer todos os Gregos<sup>5</sup>. A afirmação da identidade romana faz-se por oposição a estes valores.

Além da sua intervenção na conquista de Tróia, outro episódio em que Ulisses assume um papel de relevo encontra-se no canto terceiro, em que Aqueménides relata o episódio do Ciclope aos prófugos troianos, a quem pede que o levem daquelas plagas. Deixado para trás por Ulisses, seu conterrâneo, é recolhido por Eneias, seu inimigo. No relato de Aqueménides, Ulisses surge com traços heróicos, afirmando-se além da sua inteligência a sua coragem. Ulisses não perde o sangue frio nem se esquece de quem é na difícil situação (3,627-8). Valor guerreiro que aliás é admitido noutros passos da *Eneida*<sup>6</sup>. É certo que o relato do episódio do Ciclope é feito por um grego, cuja vida foi salva por Ulisses, que se define como *comes infelicis Vlixi* (3,162). Este adjectivo, que destoa da caracterização geral de Ulisses na *Eneida*, levou, pelo seu carácter surpreendente, Sérvio a procurar um significado etimológico negativo para *infelix*, como “causador de males”, e a considerar que Aqueménides faria esta caracterização negativa de

---

<sup>5</sup> aut ulla putatis  
dona carere dolis Danaum? Sic notus Vlixes? 2, 43-4;  
accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno  
disce omnes, 2, 65-66

<sup>6</sup> Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Vlixes, 2, 164  
Iphitus aeuo  
iam grauior, Pelias et uulnere tardus Vlixi, 2, 435-6  
et iam porticibus uacuis Iunonis asylo  
custodes lecti Phoenix et dirus Vlixes, 2, 761-2

Ulisses para captar a benevolência dos Troianos<sup>7</sup>. Mas o paralelo da *infelix* Dido, que não consegue dormir ferida de paixão por Eneias, leva-nos a pôr reservas a esta interpretação. *Infelix* é um adjectivo que implica simpatia pela personagem adjectivada. Não espanta de um ponto de vista de verosimilhança "dramática", pois é Aqueménides quem fala. O espanto surge quando este hemistíquio reaparece mais adiante, na fala do próprio Eneias: *Achaemenides; comes infelicis Vlixi*, 3,690. Um hemistíquio formular, adequado para um fim de verso, menos reflectido? Compaixão que se alarga ao próprio Ulisses, que também andou perdido pelos mares fora, joguete dos deuses? Hipóteses já alvitradas por Sérvio, de forma aliás incoerente com a sua interpretação do verso 612<sup>8</sup>.

De facto, além da interpretação da *Romanitas*, encontramos em Vergílio um elemento próprio do poeta determinante da versão negativa de Ulisses na *Eneida*: a *humanitas*, característica do Mantuano, a sua melancólica comiseração pelo sofrimento do mundo, as célebres *lacrimae rerum*, que se estende não só a amigos e inimigos, como Aqueménides, mas aos próprios animais, que exterioriza um compreensão profunda da natureza, a concepção de um universo que subterraneamente se interliga num conjunto solidário. Daí que Eneias, ao iniciar o relato das suas provações a Dido, admita que ao ouvir as suas desventuras até os inimigos o lamentariam, até mesmo o insensível, *durus*, Ulisses, se compadeceria, superlativando assim a dureza do coração do Itacense (2,6-8). E no canto décimo primeiro, na fala de Diomedes, encontramos Ulisses entre os deploráveis exemplos de sofrimento e tribulações, a que os deuses obrigaram muitos dos Gregos que haviam atentado contra os territórios troianos: *Aetneos udidit Cyclopas Vlixes*, 11,263. Contudo estas tribulações são justificadas pelo ultraje aos deuses protectores de Tróia, cujo território os Gregos profanaram, (*uiolauit* é o verbo utilizado), são castigo da *impietas*. Comiseração, mas comiseração de um compatriota. À excepção do já discutido e discutível passo em que é chamado *infelix*, 3,690, não há na *Eneida* uma referência compassiva a Ulisses que não seja justificável pela adequação dramática do discurso a uma personagem que tenha

---

<sup>7</sup> Sérvio, *Seruii grammatici qui feruntur in carmina Vergilii commentarii*, ed. G. Thilo, Hildesheim, 1961: *Infelix Vlixi* quoniam apud hostes loquitur, quaerit fauorem eius uituperatione, quem scit odio esse Troianis.

<sup>8</sup> Sérvio, *op. cit.*: *Infelix Vlixi* epitheton ad implendum uersum positum more Graeco, sine respectu negotii. Nam Aeneas incongrue infelicem Vlixem dicit; nisi forte quasi pius etiam hostis miseretur, cum similes errores et ipse patiatur.

razões específicas para o estimar. Porque Ulisses é, enquanto indivíduo, a própria negação desta *humanitas*.

Para além desta relação com os seus contemporâneos, Eneias tem uma outra dimensão. Os poetas das três grandes epopeias clássicas definem, nos respectivos exórdios, o objecto do seu canto, e caracterizam de forma muito clara os seus heróis, enunciando os traços que neles consideram mais relevantes. O assunto da *Iliada* é a ira de Aquiles, o herói sobre-humano, de cujos sentimentos e caprichos depende a sorte de toda uma guerra. Na *Iliada* temos a glória pessoal de um campeão, que se sobrepõe ao destino do seu povo. Na *Odisseia* é glorificado o espírito versátil de um campeão da inteligência, um grego pré-clássico, que não é, contudo, ainda um *polites*, um homem comprometido com a sorte dos seus conterrâneos e concidadãos. Ulisses não é um bom cidadão: é um herói individual, capaz de atingir com os seus ardis os próprios correlegionários e compatriotas.

O exórdio da *Eneida* define um tipo de herói completamente diferente. Senão vejamos: *Arma uirumque cano, Troiae qui primus*. O herói é *primus*. Mas que significa este *primus*? Canto as armas e o varão, o primeiro que veio de Tróia para Itália e para as praias de Lavínio? Mas "primeiro", porquê? Já os comentários antigos davam conta da dificuldade e da aparente incongruência. Sérvio nota que no poema de Vergílio Eneias não é o primeiro sobrevivente da guerra de Tróia a estabelecer-se em Itália, nem mesmo o primeiro Troiano, uma vez que Antenor e a sua cidade de Pádua são referidos pelo poeta pouco depois, *paulo post*, no verso 262, contradição que seria demasiado canhestra, como se infere implicitamente do *paulo post* de Sérvio. Esta incongruência é habilmente resolvida com o argumento de que, no tempo mítico em que Eneias chega a Itália, a cidade de Antenor ser considerada parte da Gália Cisalpina, evitando assim a contradição, que parece revelar um deslize do poeta, tanto menos desculpável quanto maior é a proximidade das referências. Esta explicação, mais ou menos simplificada, foi repetida pelos séculos fora.

Mas o problema reside, a nosso ver, não no facto de ter ou não sido Eneias o primeiro sobrevivente da guerra de Tróia a chegar a Itália. Sabemos que antes dele chegaram Antenor e Diomedes; dos que eventualmente tenham chegado depois de Eneias não se ocupa sequer a *Eneida*. O problema reside na relevância de ter sido ou não o primeiro. Porque no prólogo se define o essencial do texto que se inicia, se apresenta uma súmula da acção, conforme faz Homero, o *inuentor* da épica, e depois teoriza Aristóteles: "nos discursos e nos poemas épicos,

os proémios apresentam uma "síntese", uma "indicação", uma "amostra" (*deigma*) do conteúdo global, para que os ouvintes não sejam deixados em suspenso". E cita, em *Rhetorica*, 3,146, inevitavelmente, os homéricos *menin aeide thea* e o *andra moi ennepe Mousa polytropon*.

Ora, neste momento decisivo de definição do carácter do herói e do assunto do poema, que importância poderá ter o facto de Eneias ter chegado a Itália antes de outros Troianos ou mesmo Gregos?

No modelo de Vergílio, o *andra moi ennepe musa polytropon* da *Odisseia*, a qualidade que caracteriza Ulisses é a sua inteligência versátil, traço fundamental, elemento determinante na forma como percorre e supera as suas muitas aventuras. Então o atributo fundamental de Eneias consiste em ter sido mais lesto do que os outros a chegar a Itália, espécie de medalha de ouro de uma maratona mediterrânica, com partida em Tróia, na terrível noite da sua destruição, e meta em Itália? Triste proémio para tão magnífica obra: aqui, ao contrário da situação horaciana, seria o rato a dar à luz a montanha.

Outra possibilidade é traduzir *primus* por "superior aos outros", "chefe", sendo assim salientado o estatuto superior e a liderança de Eneias. Esta interpretação, frequente sobretudo nas traduções francesas modernas de maior divulgação<sup>9</sup>, estará possivelmente subjacente à versão de Camões, "As armas e os barões *assinalados*"<sup>10</sup>. Estes varões, verdadeiros *primi inter pares* não só do seu tempo mas de todos os tempos ("Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / que outro valor mais alto se alevanta") alcançam, «em perigos e guerras esforçados, / mais do que prometia a força humana», um estatuto que os eleva acima do próprio tempo, pela libertação "da lei da morte", estatuto insistentemente realçado nos primeiros versos d' *Os Lusíadas*. A superioridade destes varões relativamente aos seus contemporâneos e aos heróis de antanho é a ideia fundamental do conjunto da obra, e a proposição exprime-o clara e redundantemente.

---

<sup>9</sup> *Oeuvres de Virgile*, F. Pessis et P. Lejay, Paris, 1919 (Hachette): "Primus, le plus notable de tous, le chef"; *Eneide*, trad. A. Bellessort, Paris, 1959, 9<sup>a</sup> ed (Belles-Lettres): "premier entre tous". Maurice Rat, contudo, regressa à noção de anterioridade temporal, dando a explicação de Sérvio, na influente edição da Garnier, *L'Eneide, Traduction, introduction et notes de Maurice Rat*, Paris, 1965, p. 281: "Virgile semble ici se contredire lui-même, puisque au vers 242 il dit qu'avant Enée Anténor aborde en Liburnie et y fonda Padoue. Mais la contradiction n'est qu'apparente, car le pays des Liburnes fait partie de la Gaule Cisalpine, que les anciens ne confondaient pas avec l'Italie."

<sup>10</sup> Esta possibilidade de *assinalados* resulta de uma interpretação de *primus* surgiu em conversa informal com o Professor José António Segurado Campos.

Pelo contrário, no decisivo ribombar da nobre frase que inicia o *epos* de Vergílio, numa proposição em que se fazem avançar as grandes ideias de um vasto poema, sabe a pouco dizer que Eneias chegou a Itália primeiro que os outros.

A nosso ver, tal como nos acontece n' *Os Lusíadas*, a caracterização do herói integra-se numa ideia básica que surge disseminada por toda a proposição. E que ideia é essa? Eneias é um homem insigne pela sua piedade, um homem que sofreu privações que não merecia, mercê da inesperada cólera dos deuses. Mas esta caracterização e as injustas tribulações do herói têm um objectivo: *dum conderet urbem, inferretque deos Latio*, fundar uma cidade e introduzir os deuses no Lácio. Orienta-se para algo maior que a figura do herói, para a criação de uma estirpe, *Vnde genus Latinum, Albani patres, alta moenia Romae*, na esplendorosa gradação sonora que acompanha com o aumento gradual da extensão dos sintagmas a amplificação do pensamento. O herói existe para fundar uma raça gloriosa, uma descendência que há-de tomar posse do mundo. As suas dificuldades, a sua piedade, tudo se orienta para um objectivo claramente definido, uma vez mais, imediatamente antes de se iniciar a narração, v. 33: *tantae molis erat Romanam condere gentem*.

A *Eneida* integra-se num programa augustano de associação da literatura ao poder, de glorificação de Roma, da sua missão civilizadora e dominadora sobre o orbe, conforme é expressa pela boca de Anquises no livro sexto, verdadeiro cerne e núcleo gerador do sentido do poema. Esta perspectiva é, por outro lado, motivada pela adesão sincera do poeta ao projecto de Augusto, *princeps* legitimado e glorificado através do cruzamento da lenda troiana com as lendas da fundação da Urbe.

O herói existe, assim, não para si, mas para a glória de Roma, a glória do tempo de Vergílio, seu cantor, a glória que se avizinha e deseja. A unidade entre a História gloriosa de Roma e o elemento sobrenatural, de génese divina não só do ponto de vista da ascendência mas também enquanto resultado da maquinaria mitológica que se move nos bastidores com uma orientação precisa, a concretização das promessas feitas por Júpiter a Vénus, e que esta lhe recorda, vincula a grandeza presente de Roma à sua origem remota e à compreensão do destino de Eneias, nomeadamente quando no canto sexto se referem as almas dos grandes heróis de Roma, já presentes nas almas que hão-de reencarnar como descendentes do herói. O plano da acção épica, divina e humana, da *Eneida* é também ele como que uma alma que vai reencarnar na acção histórica dos Romanos. A *Eneida* é um mundo

paralelo, que constantemente explica etiológicamente a realidade romana.

A ideia básica da proposição é, pois, a ideia base do poema: Eneias é *primus* por que é fundador de um povo que terá um destino glorioso. A principal característica de Eneias não é a sua liderança, o seu carácter de excepção, nem mesmo a sua *pietas*, mas o ser herói de uma pátria que é sobretudo futura. Eneias não existe em si mesmo, mas enquanto herói fundador. Barchiesi di-lo melhor que nós: "Nello stesso tempo, il racconto è tutto attraversato dall'attesa di un futuro *augusteo*. Il mito (...) riceve ora la funzione di "releggere" il presente *augusteo*. La responsabilità del futuro pesa sull'azione e condiziona la "libertà epica" che gli eroi virgiliani potrebbero ereditare dai predecessori omerici. La preoccupazione di un ordine da fundare investe, soprattutto, il protagonista Enea, e ne invade progressivamente l'esistenza."<sup>11</sup>

A argumentação utilizada, baseada num contexto médio, o da ideia predominante na proposição, e num macrocontexto, o do conjunto do poema, pode ser alargada através de paralelos com outros passos vergilianos em que o contexto imediato fundamenta esta interpretação. Além dos valores de precedência temporal (seguido na generalidade das traduções) e de precedência no estatuto, i. e., superioridade, relativamente aos outros, também já referida (v. g. *primus sceptris*, 11,236), frequentes na *Eneida*, *primus* surge várias vezes com um valor relacionado com estes, mas diferente. Enquanto os dois valores referidos separam e distinguem a entidade adjectivada daqueles ou daquilo que "vem depois", *primus* surge por vezes com um sentido em que a entidade adjectivada se constitui não só como elemento de ligação mas como a génese, a causa, a origem, a fundamentação do que dela deriva, associado à ideia de geração, fundamentação e fundação.

Alguns exemplos: *Dardanidae duri, quae uos a stirpe parentum prima tulit tellus*, 3,95, em que a Itália não é a "primeira" a gerar a estirpe troiana, até porque não há segunda, devendo traduzir-se por "nas origens"; *ille dies primus fuit leti primusque malorum fuit*, 4,169, em que o dia da união física de Eneias com Dido é não o "primeiro" das desgraças, até porque foi um dia de prazer, mas a "causa", a "origem" de muito sofrimento; *ea uox audita laborum prima tulit finem*, 7,118, em que ao reconhecer a realização do oráculo através das palavras de Julo, se compreende não uma anterioridade, mas o "início" de uma melhoria da situação dos prófugos.

---

<sup>11</sup> Alessandro Barchiesi, "L' epos", in *Lo spazio letterario di Roma Antica. I. La produzione del testo*, Roma, 1993, 2ª ed., p. 136.

Por último, um exemplo particularmente elucidativo, pois se situa num tempo mítico, instaurador e fundador de uma ordem e de uma idade de ouro em Itália, por uma divindade que, como Eneias, foge de um reino arrebatado por outrem (8, 319-323):

Primus ab aetherio uenit Saturnus Olympo  
arma Iouis fugiens et regnis exul ademptis.  
Is genus indocile ac dispersum montibus altis  
composuit legesque dedit, Latium uocari  
maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.  
aurea quae perhibent illo sub rege fuere saecula.

Saturno é o fundador da Itália civilizada, como Eneias será o fundador da Itália civilizadora.

Não se pense, por outro lado, que atentamos de forma iconoclasta contra o entendimento que a tradição milenar foi elaborando. Esta interpretação surge aqui e ali, de forma mais ou menos tímida e difusa. É a justificação dada pelo autor de um escólio medieval a Sérvio, recolhido pela edição de Thilo: *uel laudatiue "primus", ut primam qui legibus urbem fundauit, Curibus paruis*. Em França, Benoist, embora pouco explícito, mostra ser também sensível a este significado, ao interpretar *primus* como *olim, antiquissimo tempore*<sup>12</sup>. Plessis e Lejay, salientando a noção de que Eneias é "chefe", referem acessoriamente a noção de origem dos Latinos, de prefiguração de Augusto<sup>13</sup>. Em Inglaterra, o comentário de Austen, embora de forma vaga, considera a anterioridade de Eneias em Itália uma questão secundária, porque Eneias se distingue de Antenor devido ao seu estatuto de fundador de estirpe romana<sup>14</sup>. Mais claramente, Umberto Nottolo, em Itália, preconiza no seu comentário a tradução por "fundatore"<sup>15</sup>.

Pela nossa parte, propomos a seguinte tradução: "Canto as armas e o varão que, *nos primórdios*, veio de Tróia para Itália e para as praias de Lavínio". Esta locução contém em si a ideia de um passado mítico

---

<sup>12</sup> E. Benoist, *Oeuvres de Virgile*, Paris, 1882.

<sup>13</sup> *Oeuvres de Virgile*, F. Plessis et P. Lejay, Paris, 1919: "*Primus*, le plus notable de tous, le chef et la souche des Latins. Enée, ancêtre de Jules, est *primus*, comme Auguste est *princeps*."

<sup>14</sup> R. G. Austin, *Aeneidos liber primus*, Oxford, 1971, p. 28: "Seruius notes that some critics objected that Antenor had made a settlement in Italy before Eneas reached Latium. This is pedantry; Antenor was not the founder of the Roman race, and Virgil justifiably ignores the tradition in the interests of his high theme."

<sup>15</sup> *Eneide. Libro I. Introduzione e commento di U. Nottolo*, Milano, 1983.



que é a origem sobrenatural de um presente grandioso, devolvendo a Eneias o valor primordial que, a nosso ver, se pretende afirmar desde o primeiro verso. Por outro lado, do ponto de vista estilístico, constitui um bom começo para um poema de estilo sublime, vinculando desde o início o interesse do leitor para o que vai seguir-se e suscitando a compreensão de que o percurso de Eneias se orienta para o surgimento de algo de novo, tem implicações que o ultrapassam e que fazem parte das preocupações do poeta. Eneias sofre em terra e no mar, como Ulisses, mas o seu esforço orienta-se para um objectivo remoto e supra-pessoal: não é um regresso a casa, é a preparação de uma pátria futura e grandiosa, ao invés de Ulisses, que apenas luta, e não muito esforçadamente, por regressar ao ponto de partida e retomar a situação de equilíbrio anterior à guerra de Tróia.

Fazemos, sobretudo, justiça a Vergílio, cujo proémio está de facto à altura da genialidade da sua obra.

Condicionado "horizontalmente" pela sua *pietas* para com os numes, a família e os companheiros, Eneias é ainda "verticalmente" coagido por uma missão que atravessa os séculos, pelo facto de cada um dos seus actos se repercutir na História de Roma.

Ora Ulisses está nos antípodas desta concepção de herói: Ulisses não tem sobre os seus ombros a responsabilidade de garantir uma pátria a haver. Se os laços que o ligam aos seus companheiros são muito ténues, a sua figura não está condicionada por um futuro que deva construir. O seu único objectivo é recuperar uma situação de equilíbrio inicial. Por outro lado, se um dos elementos importantes da figura do herói homérico é a sua liberdade, Ulisses goza de facto de uma liberdade que lhe é outorgada pela inexistência de um fito pré-determinado para a sua acção. Sujeito à vontade dos deuses, contudo consegue eximir-se e garantir a sua individualidade. Se Eneias abandona Dido contrafeito, Ulisses *decide* abandonar Calipso.

A visão de Ulisses na épica latina resulta, assim, de uma diferente concepção de herói, condicionada pelos valores dominantes da cultura em que surge a obra de Vergílio, intérprete e fautor de orientações fundamentais dessa cultura. Mas também pela própria sensibilidade e mundividência do poeta, solidária, com os olhos postos na construção de um futuro.

Ulisses é um herói moderno, em que se pode rever cada um de nós, homens de uma época caracterizada pela fragmentação, pelo esbater dos valores morais de uma cultura que alicerçava a realização individual no serviço em prol do bem comum, substituída por uma glorificação da liberdade individual. Uma cultura que conheceu o herói



romântico, anti-social. Os heróis com super-poderes. Uma cultura em que valorizamos a criatividade, a politropia, o conhecimento, em que queremos comer os frutos da árvore do bem e do mal, mesmo que para isso tenhamos de sacrificar valores de grupo que são garantia de segurança e estabilidade. Também nós nos arriscaríamos como Ulisses a manter o rumo da viagem, para ouvir uma vez que fosse o canto das sereias.

Eneias, por seu lado, aparece aos nossos olhos com uma estranha e conflagradora falta de brilho. Será um herói romano, mas não é de todo um herói moderno: não é livre, não é extraordinário, não personifica os nossos sonhos de novidade e de aventura. No entanto Eneias conduz o seu povo para um futuro de grandeza; Ulisses regressa sozinho a Ítaca, e todos os seus companheiros perecem na viagem. Ulisses é o nosso herói. Mas talvez Eneias fosse preferível.

## **PENELOPE – A ROMAN HEROINE? WHAT MAKES PENELOPE FAITHFUL?**

HANS-JOACHIM GLÜCKLICH  
Universidade de Heidelberg

### **1. Penelope – the epitome of faithfulness**

Penelope has become an epitome of faithfulness. She has to live most of her life without her husband. She has to raise her son by herself. She has to repel the greedy suitors who want her and her kingdom as booty. Odysseus is busy not only in the Trojan war for ten years, but also for many more years during his attempt to return to Ithaca. He comes to many countries before he succeeds in returning to his kingdom, in killing the suitors and in being united with Penelope. During all those years Penelope does not have any other man, she seems not even to think about having another one. Who wants to live like her, who is strong enough to live like her?

### **2. The different reception of Odysseus and Penelope throughout the centuries**

The whole reception of Odysseus and Penelope does merely show any doubts about the position of Penelope and her reasons to be faithful. Odysseus however went through very different judgements. In the *Odyssey* he is the tricky, intelligent hero, Athena helps him, Penelope is waiting for him, he does not refuse some erotic entertainment, but he is faithful to Penelope in mind and soul. But in other works of literature starting with the *Iliad* he is cunning and cruel against the Trojans, tricky in eliminating enemies under the Greeks. Pindaros, Gorgias, Sophocles and Euripides point at his dark and cunning sides. In the Middle Ages he mostly is represented as an

intelligent, but not a noble man. In the Renaissance he wins back his complexity of character and of good and bad abilities. In Giraudoux' play *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) he is a man of peace who wants to save peace but is defeated by national prejudices.

His errors become a symbol of human life and of the erring and wrong doing human being who finally wins his fight for wisdom and for a philosophy of life. This starts with Calderons *El mayor encanto*, 1635.

But without any doubts Penelope's faithfulness is praised in almost all receptions. The reason for her faithfulness is seen in her eternal and unbreakable love to Odysseus who sometimes does not seem to be worth of such great faithfulness. *Amor vincit omnia* is the motto which not only changes the tragic view of Orpheus and Eurydice to an happy ending, but also the problems of Odysseus and Penelope. Is this Homer's view?

### **3. Roman influence on the reception of Odysseus and Penelope**

We must consider that the reception of Penelope and Odysseus has been influenced by Latin texts and the Roman interpretation. Horace considers Odysseus as the great suffering man. But usually Odysseus is condemned as the planner of evil tricks and of murder. You see him described as planner of bad tricks in the *Aeneid* of Vergil, as merciless enemy of Troy and the Trojans, only following his intellect, not any moral obligations in Seneca's *Women of Troy*.

### **4. Susan Sontag**

Those conceptions of Odysseus and his wife Penelope still seem to be effective in the American writer Susan Sontag's conception of men and women. She writes<sup>1</sup>: "The influence of women on men has always been disparaged and feared, for its power to make men gentle, loving – weak; which means that women are thought to pose a particular danger for soldiers. A warrior's relation to women is supposed to be brutal, or at least callous, so he can go on being battle-ready, violence-primed, brother-bonded, death-resigned. So he can be strong."

---

<sup>1</sup> Susan Sontag: *The Volcano Lover. A Romance*, New York 1992, S. 236.

## 5. Vergil

This seems exactly to characterize the relationship between Aeneas and Dido, even between Aeneas and Lavinia and maybe even between Aeneas and his wife Kreousa whom he lost in Troy. The *Aeneid* of Vergil uses the *Odyssey* and the *Iliad*. Aeneas has something in common with Odysseus. But where is Penelope? No one of the ladies of Aeneas can be compared with Penelope. Kreusa dies in Troy. Lavinia doesn't even want to become married to Aeneas, it is a political wedding. Dido, the queen of Carthage, falls in love with Aeneas and loses her reputation as a caring queen of the newly founded city. Aeneas enjoys her help and even her love, but leaves Carthage when he is reminded of his destiny (the *fata*) to go to Italy and to found a city there in order to ensure that his son will be a king and that the Trojans will be revived as Romans.

His conversation with Dido (Vergil, *Aeneid*, 4,305-396; 6,455-476) reminds the readers of the conversations between Odysseus and Kirke (Homer, *Odyssey* 10,307-405; 449-549) and Kalypso whom he never liked as a lover (*Odyssey* 5,149-278) and between Odysseus and Ajax who is his enemy (*Odyssey* 11,541-567).

Nevertheless Penelope had a strong influence on Roman writers and poets. She became the rolemodel for the faithfulness of a wife to her husband. Roman historians and Roman poets like to show women who are faithful to their husbands. And all of them either sit at the loom like Penelope or cry all night until a goddess sends sleep to them.

## 6. Livy

The Roman historian Livy writes the famous story about an event during the war between Romans and the city of Ardea (*ab urbe condita* 1,57): The Roman men in the camp compete who of them has the best wife at home. Ardea is close to Rome. So they decide to go on horseback and make a surprise visit at home. When they arrive in the house of Collatinus they meet his wife Lucretia in this situation: *nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt. Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit.* "They met her as she was – late in the night – totally dedicated to woolwork. She sat between her maids in the center of her house and the maids even worked with candlelights. The award in the competition about wives went to Lucretia."

## 7. Propertius

The elegist Propertius shows how his beloved Cynthia waited for him – he was outdoor all night because he thought she doesn't like him – and when he comes back and she awakes and tells him (*Elegy 1,3,*):

39 "O utinam talis perducas, improbe, noctes,  
40       me miseram qualis semper habere iubes!  
41 Nam modo purpureo fallebam stamine somnum,  
42       rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae;  
43 interdum leviter mecum deserta querebar  
44       externo longas saepe in amore moras:  
45 dum me iucundis lassam Sopor impulit alis.  
46       Illa fuit lacrimis ultima cura meis."

39 "O if you ever would spend nights, you villain, of the kind  
40 you force me miserable woman to spend!  
41 For one time I tried to escape sleep with purple wool,  
42 another time with the song of Orpheus, tired of the lyra;  
43 sometimes I also complaint to myself, abandoned,  
44 that you always stay outside in love to someone else.  
45 Finally I was exhausted and Sleep hit me with his joyful  
   wings.  
46 This was the last cure for my tears."

## 8. Penelope in Ovids *Heroides*

Is Homer the patriarchal poet who shows that Penelope did just the right thing men can and should expect from a wife? Is Odysseus one of those warriors Susan Sontag describes? Is he just a man "whose relation to women is supposed to be brutal, or at least callous"? Is a loving woman dangerous to him or does she give strength to him?

I would like to show that either Susan Sontag is wrong or that Odysseus is not a warrior the way she describes a warrior. It is more difficult that one might think to accept and to understand the faithfulness of Penelope. Was it eternal love, was it a kind of marriage that was based on mutual understandig, respect and a lifetime commitment?

The perception and the reception of Greek mythology is strongly influenced by the Roman poet Ovid, who in his *Metamorphoses* and in

his *Epistles of Heroines*, *Heroides*, became the most read classic author of the Middle Ages and the Renaissance and who influenced thousands of paintings, songs, dramas and operas.

In his *Heroides* 1 he invents a letter of Penelope to the absent Odysseus. He shows a Penelope who is waiting for her husband. She curses the Trojan War like the Homeric Penelope. But she is selfconcerned, for her the whole Trojan War is just a reason of her dissatisfaction. In verses 33-56 (the so called *Iliad* of this epistle), she describes the events of the Trojan war;

- all of them are reasons why she is dissatisfied, her husband is away, she is *frigida*: *Priam* (Priamus) und Troy wasn't it worth to stay away that long: *vix Priamus tanti totaque Troia fuit* (*Heroides* 1,4);
- she considers the absence of her husband as a kind of erotic lazyness, tiredness and indulgence: she calls him *lentus* (1,1);
- to her there is no difference between the situation before and after the war (1,47-52):

*Sed mihi quid prodest vestris disiecta lacertis  
Ilios et, murus quod fuit, esse solum,  
si maneo, qualis Troia durante manebam,  
virque mihi dempto fine carendus abest?  
Diruta sunt aliis, uni mihi Pergama restant,  
accola captivo, quae bove victor arat.*

She does not realise the economic and the political reasons of this war, she does not mention the oath of all Greek princes to help Menelaos against anyone who would interfere in his marriage to Helen. She just curses the *adulter Paris* and wishes he would have had a wreckage. It is him, Paris, who is the reason of her dissatisfaction as well as the *lentus* Odysseus.

Her memory is not the best. She supposes that a lot of heroes returned and their wives are happy with them, she does not mention the problems Menelaos went through, she does not mention the murder of Agamemnon who was killed by his adulterous wife and her lover Aigistheus.

That Odysseus is still abroad is a reason for her to be jealous and suspicious (1,75sq.):

*haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est,  
esse peregrino captus amore potes.*

She considers all men being treacherous and unfaithful; she turns the tables on Homer. Homer always makes his figures talk about unfaithful women. Ovid's Penelope finds the reason for unfaithfulness in the men and her sexual appetite, the *libido*.

She even suspects that Odysseus does not respect her and despises her (1,77sq.):

*forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx,  
quae tantum lanas non sinat esse rudes.*

She wants to be only Odysseus' wife. The reason is not understandable, except that she loves him. But she does not talk about it, she only mentions that her father wants her to marry again and is angry with her delay (1,81sq.):

*me pater Icarius viduo discedere lecto  
cogit et immensas increpat usque moras.*

But she does not want to marry anyone else (1,83sq.):

*increpet usque licet – tua sum, tua dicar oportet;  
Penelope coniunx semper Ulixis ero.*

The events in Ithaca are reasons to make Odysseus come home but most of all they are rhetorical arguments for Penelope to get her husband home and to be together with him. That's why she stresses the damages the Greek suitors do to Ulisses' property, that's why she stresses that three weak people cannot help themselves: she, Laertes and Telemachus, and only three servants are faithful: the nurse (Eurykleia), the porkherd (Eumaios) and the cowherd (Philoitios).

Even her son is a mean to compell Odysseus that he has to come home soon, his son needs education (111sq.):

*est tibi sitque, precor, natus, qui mollibus annis  
in patrias artes erudiendus erat.*

And his father is a similar reason: he is waiting to die, but wants to die when Odysseus is back and can close his father's eyes. A strange argument, because the absence of Odysseus would mean that Laertes lives longer (113sq.):

*respice Laerten; ut tu sua lumina condas,  
extremum fati sustinet ille diem.*

She who in the beginning of her letter pretended or seemed to be a loving *puella* (v.3: *Troia iacet certe Danais invisā puellis*), closes her letter frustrated and full of resignation (115sq.):

*certe ego sum, quae fueram te discedente puella,  
protinus ut redeas, facta videbor anus.*

She looked like a pretty girl when he left, should he return she will appear to him as an old woman.

Ovid sees in Penelope a kind of Roman woman that is different from women in most Roman marriages. Roman marriages were a kind of business not done because of erotic and romantic love but with respect and sharing the multiple works in life. The *domina* had to take care of the house and the slaves and the female kids. The *dominus* did the economical, political and law business. Divorces were possible and common. The wife went back into the responsibility (*manus*) of the boss of her family or married someone else under whose protection she would come.

Since Penelope does not want to do this it must be a sign of romantic love or desire or obsession. Accordingly the values of other reasons become less strong, the respect, the commitment, the protection of fame and property, the education of kids, all those aims that were responsible for a typical Roman and good marriage.

Ovid is close to real life of his time however. Men were accustomed to have their erotic adventures, they looked for sex somewhere else, and in Ovid's time also the aristocratic women had started to go their own ways. The laws of Augustus against adultery show how common adultery had become. The laws were issued for both men and women and they made a former private misdemeanour a public crime.

In so far Ovid's Penelope shows an oldfashioned commitment never seen for a long time and in the same moment a sensational erotic love and a decision for monogamy. She is a woman who is different from most other women and has a view of love and marriage that is quite opposite to Ovid's time. She shows an ideal of love, sex drive and commitment. This is more than just being a faithful wife because there is no other option. There are other options but Penelope does not want to choose them.



## 9. Penelope in Pompeian murals

This double role as an old and as a loving woman can be found on murals in Pompeii too. Penelope was very popular in Roman societies as the murals of Pompeii show. L. Curtius<sup>2</sup> shows and discusses two murals: 1) Odysseus and Penelope, Pompey, Macellum (Curtius, p. 233); 2) Odysseus and Penelope, Pompey, Casa dei cinque scheletri (Curtius, p. 235). Curtius praises the first one and criticizes the second one as a less tasteful painting. But the first one shows two

mural no 1



135. Odysseus und Penelope.  
Pompeji, Macellum Abb. 103. Helbig 1332. H. 0,82 m.  
(Nach Herrmann, Denkmäler, Tafel 54)

---

<sup>2</sup> Ludwig Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis*, Köln 1929, Repr. Darmstadt 1960, p. 233.

beautiful persons. Odysseus, made beautiful by Athena, a young looking and active man, ready to fight against the suitors, ready to embrace Penelope, ready to escape if something is wrong. A nice and encouraging looking woman in the background might be just a curious woman (Curtius) or Eurykleia.

mural no 2



The second mural shows an old and dirty looking Odysseus and a similar sternly looking Penelope with Telemachus behind her; three suitors stand close to Odysseus. Odysseus is sitting, Penelope stands like a *Pudicitia* (as Curtius says). Both Odysseus and Penelope rest their chin on their right hands. Curtius considers this to be an "awkward doublette" (p. 234). But the doublette shows exactly the similarity of both characters. They have to be careful and cautious, especially in front of the surrounding suitors. They have become old

and still respect and love each other, they are equal, looking to reach their aims in a hostile and dangerous world.

The first mural shows a dream, the second the reality. The first shows the elegiac view, the second the tragic view. Both views are expressed in Ovid's *Epistle of Penelope*.

## 10. Penelope's image as a faithful woman in the opera

We see this image of Penelope until today. The faithfulness of Penelope is even stronger, she does not have any doubts. And the reason is only her eternal love to the great Odysseus.

In Faurés opera *Penelope*<sup>3</sup> Penelope is described as the loving woman. She opposes the love of Odysseus (Ulysses) to the so called love of Antinous (Act 1, scene 4). She says that "Ulysses told me that I must wait for him" and when Antinoos says "He will never come back" she is sure: "I am going to wait for him. He enjoys the protection of Minerva, And if all-powerful Zeus so decides, this very evening Ulysses will appear in all his splendour!"

And in her first great aria she sings:

He will come back. I am certain...  
I shall hear his voice again, his beloved voice,  
Sounding, more beautiful than ever.  
After our separation ...  
Oh, sometimes I seem to see him; I really see him ...  
His footsteps will once more be heard  
In this room: his eyes  
Will shoot forth electric flashes of joy ...  
I have so much love to give him still,  
For I realize that when he was with me  
I did not exhaust all the bliss  
That his ardent words and noble countenance  
Could bestow on me.  
And I know that one day I shall be able  
To give him redoubled worship.

---

<sup>3</sup> Gabriel Fauré (1845-1924): Pénélope. Poème lyrique en trois actes. Livret de René Fauchois (first given August 31, 1912).

Towards the suitors she praises her love to Odysseus and seems to gain personal value and self-esteem just by Odysseus' central position in her life:

You have only filled my heart  
With memories of passion and pleasure  
Enjoyed as I burned with love in Ulysses' arms!  
*She is standing now.*  
Ulysses! O noble husband!  
Ulysses! O gentle warrior!  
O light that brought my beauty to its full flowering!  
O voice forever awaited but forever silent!  
Ulysses! O heart full of tenderness!  
O master on whom I bestowed the treasures  
Of my beauty!  
Ulysses! O upright conqueror!  
O footsteps whose imprints every road longs for!  
Ulysses! O absent love!  
Ulysses! O mighty king!  
Ulysses! Day by day  
My love for you grows ever stronger!  
Ulysses! My husband!  
Come! Come now! Put an end to my unhappiness!

And the finale (Act Three, scene 6) praises the eternal love of Ulysses and Penelope and the triumph of love:

ULYSSES: Justice has been done!  
PENELOPE: Ulysses! My husband!  
ULYSSES: Penelope!  
EURYCLEA: My master!  
EUMAEUS: My King!  
PENELOPE: Ulysses!  
ULYSSES: Penelope! Now once again I can look at you!  
PENELOPE: And I can listen to your voice, your beloved voice! ...  
And I can touch your hands ...  
ULYSSES: And it is your lips, your mouth  
That is speaking to me !  
PENELOPE: I waited for you ...  
ULYSSES: I continued to love you Through all my misfortunes ...  
PENELOPE: I lived for none but you!  
ULYSSES: All my battles were fought to do you honour!

PENELOPE: O joy of my life

Now as in former times

You can sleep on my breast !

ULYSSES: Penelope!

PENELOPE: Ulysses Life is beginning again for us!

ULYSSES: Life is beginning again for us!

PENELOPE AND ULYSSES, *together*. Life!

EURYCLEA: Ulysses, your people want to see the conqueror or Troy!

ULYSSES: Let us go and meet them! And come with us, you shepherds! It was with your help that I punished the interloping thieves whose bodies will soon go up in smoke on bonfires! *The people of Ithaca is heard*.

One might feel remembered of the finale of Beethoven's *Fidelio* where you find almost the same words<sup>4</sup>. After the gouvemor arrived and Florestan is saved by Leonore and him they sing:

FLORESTAN: O, my Leonore, what have you done for me!

LEONORE: Nothing, nothing, my Florestan!

LEONORE: and FLORESTAN: O nameless joy!

LEONORE: My husband on my breast!

FLORESTAN: On Leonore's breast!

LEONORE and FLORESTAN: After unspeakable suffering such surpassing delight!

LEONORE: My husband, my husband on my breast!

*and at the same time* FLORESTAN: My wife, my wife on my breast! It is you!

LEONORE: It is I.

FLORESTAN: O heavenly ecstasy! Leonore!

LEONORE: Florestan.

LEONORE and FLORESTAN: O nameless joy after such unspeakable suffering such surpassing joy.

## 11. Odysseus – Kalypso, Nausikaa, Kirke

If you think of Homer then you might expect a really faithful woman who has nothing else in mind than her husband and who lives

---

<sup>4</sup> Ludwig van Beethoven (1770-1827): *Fidelio*. Opera in two acts. Libretto: Joseph Sonnleitner and Friedrich Treitschke nach Jean-Nicolas Bouilly (first given March 29, 1806).

in a time where unfaithfulness is neither allowed nor possible and will take away from you all honour and reputation.

Indeed there are some hints that Penelope is not a person of her own and that women are suspected to be unfaithful bitches. This expression appears often in the *Odyssey*.

There are even more signs that a man is allowed to have sex with other women without being blamed or loosing his reputation.

Odysseus has three women during his journey and his exile from home:

#### **a) Kalypso**

Kalypso wants him to stay with her but he thinks of his home and his wife. When Odysseus finally at home tells about his stay at Kalypso's island he does not say it that clear and outspoken (*Odyssey* 23,333-337)

#### **b) Nausikaa**

In the beginning love affair with the young and honest Nausikaa Odysseus at first does not mention Penelope at all. Neither to Nausikaa nor to her mother Arete nor to king Alkinoos (cf. his words to Nausikaa *Odyssey* 6,48-330). To Arete Odysseus says: I would like to come home as soon as possible because it is a long time I suffer being away from my beloved ones (*Odyssey* 7,151sq.). To king Alkinoos Odysseus speaks of his severe sadness (*Odyssey* 7,215). But hunger, he says, is stronger than the problems of his soul (7,215-221). The story how he got clothes from Nausikaa is presented by Odysseus in a very decent way (7,260). Alkinoos would like to get Odysseus as the husband of his daughter but lets him go because he seems to know that Odysseus has other aims (7,308-328). When Odysseus tells Penelope the story of the Phaeakes he doesn't mention Nausikaa (23,338-341).

#### **c) Kirke**

Odysseus first breaks the will and power of Kirke, saves his comrades, then he enjoys love with Kirke (*Odyssey* 10,345-347). He knows how desirable he is (Kalypso wanted him: 9,29sq.), Kirke wanted him (9,31sq.).

## 12. Unfaithful women

But there are very many, quite too many examples of unfaithfulness, opposite to the faithfulness of Penelope. Homer's *Odyssey* is full of them and all those examples are meant to show the singularity and outstanding example Penelope gives.

There is in some way Helen who was kidnapped and abducted by Paris and separated from her husband Menelaos. But most of all Klytaimnestra who fell in love with Aigistheus and killed her husband Agamemnon when he came home from the Trojan War. Throughout the whole *Odyssey* this bad example of Klytaimnestra is mentioned again and again. Homer, mostly very unpathetic, finds a rhetorical verse to show both Klytaimnestra's and Aigistheus' lust (3,272): τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

And the gods are not much better, they set the examples. Aphrodite is unfaithful to her husband, the lame and ugly Hephaistos, and enjoys secret sex life with the strong and beautiful god of war, Ares. There are many more women of mythology who betray their husbands. Odysseus meets them in the underworld (11,235-332). Aphrodite betrays Hephaistos (*Odyssey* 8,266-366), Klytaimnestra Agamemnon (3,272; 3,310; 11,438sq.; 24,97; 24,199-202; cf. 3,232-235).

## 13. "Nature of women"

Sometimes all women are called inconstant and unfaithful and especially Agamemnon warns against women. Even Telemachus who has his mother as an example and should know it better once talks very critically and disrespectfully about women (16,316sq.). And the goddess Athene says – as a mean to make Telemachos going home from Sparta (15,20-23): "Women are inconstant and restless, they like to take care of a new home."

## 14. Faithfulness

Penelope on the other hand is faithful. Many verses show this outstanding feature of Penelope (e.g. *Odyssey* 18,251-280; 19,215-219, 19,530-553; 11,177-179).

Neither her or his age speak against her faithfulness: Different from Ovid's *Heroides* 1 the age is not a problem at all. The love of Odysseus and Penelope is not a love for a young age or a young body.

Odysseus tells the immortal and beautiful Kalypso that he knows that Penelope is mortal and will look old (5,218); and shortly before she will recognize Odysseus Penelope thinks about how old Odysseus might be now (19,358-360).

## 15. Desire

Both desire each other without any mental reservation. She thinks of Odysseus day and night (17,162-164; 20,88-90). And he thinks of her even in presence of the beautiful Kalypso (5,209sq.) and when Alkinoos offers him his even more beautiful daughter Nausikaa (12,42sq.). When Penelope and Odysseus are united again they still have a desire of being together also physically (23,231sq.; 23,254sq.; 23,257sq.). The mutual desire of Odysseus and Penelope is the basic motive of the Odyssey and makes Homer's work a unity.<sup>5</sup>

## 16. Beauty

Penelope is as desirable as Odysseus. Her son mentions her beauty (*χρόα καλὸν*, 2,376); Odysseus shows that all the above mentioned women wanted him. Homer mentions that the suitors like Penelope also because of her beauty (1,366; 18,245-249). Athena gives Penelope additional beauty (18,187). Penelope is compared with Artemis and the golden Aphrodite (19,54). Again and again either Homer speaks of the beauty of Penelope or let his characters mention it. Penelope always rejects remarks about her beauty and thinks her beauty has gone when Odysseus left. To a certain part she derives the sense of her life from her relation to Odysseus and this is the reason of her severe judgement about the present status of her beauty. But Penelope by no means is a wallflower who doesn't find anyone else.

## 17. Loneliness, Sadness, and Grieve

She thinks of Odysseus day and night. She is lonely. Penelope has been a very lonely woman as her son knows (15,515-517).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. Joachim Latacz: *Homer. Eine Einführung*, München/Zürich 1985, p. 190-193.

<sup>6</sup> Cf. Claudio Parisi Presicce: *Odysseus und Penelope*, in: Bernard Andreae (Ed.): *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Mainz 1999, Ausstellungsausgabe (Haus der Kunst München) 1999, p. 337sq.: "Die Bedrängnis ihres Herzens wird durch die völlige Einsamkeit, in der sie sich befindet, nur noch tiefer, eine Einsamkeit, die bei



Penelope is sad, very sad. Sadness is one of her outstanding features and characteristics. There are numerous verses where her grief is shown or mentioned: All day and night she thinks of Odysseus (1,341-344; 1,363sq.; 16,37-39; 19,251; 20,58). Athena sometimes has to send her sleep (16,449-451; 19,603sq.).

But also Odysseus is full of grief and desires Penelope, e.g. while he has to live with Kalypso. During the day he thinks full of pain of his home and Penelope (5,82-84), in the night he has to sleep with Kalypso (5,151-159).

## 18. Joy and Comfort

Once – once – Penelope is shown as a woman who feels joy: at the moment when she finally can believe that the man who came to her palace is Odysseus (23,32).

Before this moment again and again she needs to be comforted and her beloved ones try to comfort her, even Odysseus himself (19,261-307).

So there are many reasons to get a new husband. What, then, makes her so faithful? There are more and stronger reasons not be faithful and to chose a better life:

## 19. Values and Standards of Values

Homer's characters have strong values and standards of values: Home, wealthiness, the son – and after this the character of their wives. Women and wives are not at the first place.

Odysseus praises his home land (9,9-28). He is proud that he never has been enslaved by any woman (13,336-338). He first wants to find out about the faithfulness of Penelope (13,336-338). His priorities are shown in 16,233-239: After Telemachus recognized him Odysseus asks about the suitors, not about Penelope! He does this according to the demands of Athene who ordered him to fight against the suitors. After he and Penelope are reunited he enjoys the long night

---

Penelope, wie Mactoux treffend bemerkt hat, geradezu eine heldenhafte Tugend wird. Man ist versucht, in dieser Persönlichkeit das weibliche Gegenstück zum heldenhaften Achill zu sehen, der sein Leben opfert, um Ruhm zu gewinnen. In Wahrheit ist sie jedoch das *alter ego*, das andere Ich des Odysseus: Obwohl die eigentliche Quelle ihrer Kraft nicht die Aktion ist, sondern der duldende Widerstand, reagieren beide Gatten auf ihr Schicksal mit großer Beharrlichkeit, Verschlagenheit und Intelligenz."

with her and starts his work the next day to save his fortune and property (23,350-365).

## **20. Autonomy**

Penelope, within the borders set by her society, has some freedom of decision. Sometimes it is difficult to find out, if she is free in her decisions or just insecure. She can chose to marry another man or to stay with Odysseus or rather to wait for him. The deity Athena says to Telemachus he should assemble the suitors and ask them to leave. But if Penelope should wish a new marriage, she should come to the suitors herself; and then there could be a wedding and an end of the chaos caused by them in Ithaka (1,274-277). After Telemachos has come home from Sparta he says to Eumaios: He has come to check out if Penelope is still there (16,33-35). He also says that his mother is uncertain either to stay or to marry another man (16,73-77). He repeats this in a more neutral way: She says neither yes nor no (16,126sq.).

## **21. Autonomy and Penelope's position by law**

But Penelope's legal position seems to be difficult. Different thoughts and cares urge her. She was responsible for the son as long as he was a little kid. Telemachos was raised without having a father, only from his mother he knew that he is the son of Odysseus (1,214sq.); Athene tells Telemachus who his father is; she says: It was Penelope who brought you to this world in order to continue your family (1,222sq.). And he would take revenge of everybody who would disrespect either his wife or his splendid son (14,163sq.).

Now Telemachos is an adult, he might want to own the house of his father and to be king of Ithaka. When Athena tries to call upon Telemachus to push the suitors out of the house, she doesn't even mention Penelope or any rights she might have (1,89sq.). Telemachos is supposed to start to claim the house and all rights within this house for himself. Athena asks him to search Odysseus and if he should find out he is dead he should build a gravestone and give the mother to another man (1,292). Penelope herself says that her son wants the property for himself (19,530). But she asks Zeus to save the live of her son (4,762-766). Her parents and the suitors push her to marry another man.

Her son is in constant danger too: The suitors want to kill him, but on the other hand they discuss, what would be better for them. If he

survives, he will be the owner of the house, if he will die, the mother Penelope might choose another man and keep the house together with the other man. So both cases would give difficulties to the greedy suitors (2,52-54; 2,335sq.). More and more Telemachus takes over, he doesn't want her to talk to the suitors about anything else than her marriage, wants her to sit and work at the loom and says: speaking is the task of a man (1,356-359). But he also says he would never move his mother out of the house (2,130-132).

## **22. Loss of Property, Recompensation**

The suitors spend Telemachus' or Odysseus' property. Again and again Telemachus criticises it (1,249). To throw out the suitors means fighting for property and power (1,389-398). The greatest reason for Odysseus to take revenge is this loss of his property. After he killed the suitors he demands recompensation for the loss of property by their parents. And he enjoyed it very much when Penelope pretended to marry this suitor who would bring the most valuable gifts and collected all gifts.

## **23. Danger, Grieve and Struggle**

There is a constant atmosphere of danger, grievance and struggle. Several times the suitors want to kill Telemachus (the last time in 16,371-386). They threaten to take away all property from him and Penelope. They don't respect that once Penelope said no (2,50). Even good minded people know that the return of Odysseus will not be pure joy, but the start of a dangerous battle between him and the suitors (2,249sq.).

## **24. Lies, Hypocrisy and Distrust**

This constant danger is the reason, why there are so many lies and false identities, hypocrisy and distrust in the *Odyssey*. The suitors are full of hypocrisy, Eurymachos answers Penelope with hypocrisy (16,435-448); even when Antinoos shows his understanding for Penelope's position, no one knows, if he is serious or a fake (21,85-95).

Telemachos and Odysseus don't tell Penelope very much and hide even the most important things to her: that Telemachus will leave for Sparta and that Odysseus has returned (17,108-149). Agamemnon says he would not trust any woman (11,441-456).

This is, why good emotions have to be suppressed: When Euykleia recognizes Ulyses in this famous and heartbreaking scene when she bathes him and feels his scar, she wants to tell it to Penelope immediately, but Odysseus objects (19,467-502). When Odysseus sees maids who are trustworthy and kept her loyalty to him, he would like to cry, but has to hide his identity (22,500sq.).

When everybody knows or thinks Odysseus is back, Penelope still is full of distrust, fearing that someone could use a trick to get her as his wife. The nurse Eurykleia says, Penelope had always been without trust in people (23,72: ἄπιστος).

This atmosphere, this time obviously deforms the character of the human beings.

## **25. Caution and Care**

Caution and care are the most important ways, how to survive. They appear as a part of wisdom, most obviously after the return of Odysseus to Ithaka: Odysseus needs to hide his identity (17,561-573), Penelope does not want to be deceived and does not show any emotions (23,59-68; 166-172; 209-230). Telemachos therefore calls her δύσμητερ (23,97).

## **26. Uncertainty and Indecision**

No wonder as well, that Penelope, for a long time, does not know, what to do, and does not talk clearly about her wishes (1,248-250a). She does not know a way out of the dangers and the grieve. But towards the end everything cumulates. Treacherous maids told the suitors about her delaying tactics, that Penelope is trying to deceive them and damaged again and again the work she did at the loom. Now she has to finish the gravecloth for Laertes at her loom and to marry again, her parents want a new marriage, her son is independent (19,156-161) and willing to take over, she doubts, if Odysseus will ever return (19,312sq.). She asks Zeus to set an end (19,312sq.). And when she learns, that it is Odysseus who came back, she does not know, if she should hug and kiss him (23,85-87).

## **27. Intelligence, Brightness, Prudence**

Nevertheless Penelope stays faithful, despite of her parents, despite of the rights of her son, despite of the weakness of her position,

despite of the weak character of other women, despite of the atmosphere of danger, threatening, lies and hypocrisy. She developed her own strategies how to survive (1,415sq.; 2,115-122). And from the beginning through the end of the *Odyssey* there are many signs and many comments about her intelligence and prudence. Very often she is called *περίφρων* or *ἐχέφρων*.

## 28. Increasing autonomy

Towards the end, in the situation when she has to decide, she increases her courage and her autonomy, pushes new limits to the suitors as well as to her son. She almost competes with her son. It is Penelope who talks to the suitors. It is Penelope who really is aggressive to Antinoos (16, 418-433). It is Penelope who decides that she wants to talk to the stranger and beggar who has come to her house (17,508-511). She criticizes and curses the maid Melantho, who ridiculed Odysseus (the stranger) (19,91-95); but she also criticizes Telemachos, that he allowed the stranger to be mistreated by the suitors. It is she, who takes over. Telemachos talks his way out by asserting that the suitors could suffer the same accidents like the beggar Iros who was defeated by the stranger (18,215-225).

This new autonomy of Penelope is also shown by her sense for fairness and justice. She pleads for a chance for the stranger: He should be allowed to try to bend the bow of Odysseus and she argues that it would be riskfree, because he would not expect to marry her – a wonderful prophecy, because Odysseus is already married to her (21,312-319). Penelope is the one who makes it possible that Odysseus can carry out his revenge and be king of Ithaka again. Penelope is not just a woman who follows expectations of the society. It is a weak and deformed society.

## 29. Areté

Penelope proves to be a woman who has and makes come true *areté*, the good quality of any being, the realization and outcome of the good gifts in a human being. Already at the beginning of the *Odyssey* there is said (by the suitors) that it is exactly the *areté* of Penelope that attracts them (2,204-207). Towards the end of the *Odyssey* *areté* is attested to Penelope more often. Telemachos praises, in a mixture of irony and insecurity, the intelligence and virtues of his mother without using the word *areté* (21,101-117). But Agamemnon, just this

Agamemnon who lost all trust in women, finds the most beautiful words about Penelope, when he talks to Amphimedon who has come to the underworld and tells him about the return of Odysseus. It is like a seal to the work and to the character of Penelope and the reader or listener knows that and can understand it, because it is said after he knows the whole story: Odysseus got a wife of great *areté* (24,192sq.):

ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτήσω ἄκοιτιν

Penelope matches her husband whose multiple *areté* she desired in 18,205 (παντοίην ἀρετήν).

### 30. Honour, fame, glory

At the end of the *Odyssey* also Penelope's range and fame are stressed more and more. When she appears in the megaron to talk to the suitors, Athene wants that she knows the suitors better (18,158-163). Odysseus, still appearing as a beggar, praises her as the most famous queen: ἀγακλειτῆς βασιλείης 17,468). The same does the suitor Eurymachos (18,351), the suitor Antinoos (21,275). Odysseus praises her and compares her with a good king, he shows her fame (κλέος, 19,108), that extends to heaven, he uses the words "king without any blame" (βασιλῆος ἀμύμονος, 19,109) and "good leadership" (εὐηγεσίης, 19,114). Agamemnon says: "The fame of her *areté* never will die and the gods will sing nice songs about her brightness" (24,196-198):

τῷ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται  
ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν  
ἄθ' ἀνάτοιοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ

Penelope got a new status of dignity and respect. That's the way she answers Telemachos his critical questions about her way of acting (23,105-110).

### 31. Happiness

So the ancient Greek conception of happiness shines out of the *Odyssey*: No one can be called happy before he died. But those, who speak about a kind of happiness of Odysseus, are Athene (20,33-35)

and the dead Agamemnon (24,192-202). Athene praises Odysseus, because he has a wife at home and a son who is good and brave (20,33-35). Agamemnon praises Odysseus because he has a wife of great *areté*.

### 32. Communication, truth and honesty

There is another feature of this happiness. One of the most human actions is talking, the Romans found the formula: *ratio = oratio*. True speech, no false speech, as a sign of trust is one of the greatest way to be with and to live with a beloved one, it is a part of happiness, seldom performed by men: Penelope wants to hear everything about the sufferings of Odysseus (23,261sq.), and although Odysseus first does not want to do so, they don't sleep until everything has been told (23,300-309); and Homer stresses the combination of deepest love and a lot of conversation (23,300sq.):

τὼ δ' ἐπεὶ οὖν φιλότιτος ἔταρπήτην ἐρατεινῆς  
τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες

This communication in honesty and with truth and trust is happiness, it is the opposite of the hypocrisy and lies used by the suitors and even because of dangers by Odysseus, Athena and Penelope themselves.

### 33. Godlikeness

According to Greek believes real happiness is what marks and makes a god. But Odysseus and Penelope with all their sufferings come close to happiness because they become great, perfect and independent through *areté*. That's the reason why Teiresias in the underworld calls Penelope the godlike wife (ἀντιθέην ἄλοχον, 11,117) and the same does Athene (13,378). That is also the reason why she once gets the epitheton (16,414) δία γυναικῶν as Helen got it from Athena (15,106). Homer compares Penelope twice with Artemis and the golden Aphrodite (17,37).

Penelope's faithfulness is the faithfulness to Odysseus. But it is also the faithfulness to her idea of life and to her character that brings out the *areté*. In Odysseus she got the adequate partner, he shows the same character and *areté*. Within the borders of human life and its possibilities to achieve happiness, her faithfulness proves to be the

means to make her happiness and her gifts of mind and character come true and to be an independent and selfassured woman. No other option would have made this possible.

Susan Sontag: No! Odysseus is a warrior, but he is not strong because his relation to his wife is brutal. She ist strong herself. Their love is no weakness, their love is strength and brings out the best in both of them, *areté*.



(Página deixada propositadamente em branco)

## PENÉLOPE E ULISSES NA LUSITÂNIA

VASCO MANTAS

Universidade de Coimbra

*Penélope retirara-se para as profundezas do palácio. Não quis ver os soldados embarcarem, nem assistir às lamentações dos anciãos à beira-mar. Só ao anoitecer ela subiu a um terraço e seguiu, durante muito tempo, com o olhar, as velas cada vez mais pequenas que se afastavam no mar*<sup>1</sup>. Assim se refere Pierre Grimal, na sua versão da *Odisseia*, ao início da aventurosa separação do casal real de Ítaca graças a uma guerra, como tantas outras, inevitável e inútil. Seja o que for que se escreva sobre as dificuldades de Ulisses e de Penélope ao longo de vinte arrastados anos de solidão acompanhada, não é possível iludir, em nenhuma circunstância, a vontade de regressar a um tempo anterior e de assim restaurar uma ordem perturbada pelos deuses e pelos homens.

Embora não tenhamos intenção de desenvolver uma análise, ainda que resumida, da trama narrativa da *Odisseia* e das suas diferentes interpretações, não queremos deixar de exprimir o quanto o poema nos sensibiliza pelo que nele encontramos de tão humano, por vezes rudemente humano<sup>2</sup>, com particular destaque para a dialéctica das fidelidades. Nostalgia da paz, sem dúvida, mas nostalgia da paz na pátria e sobretudo na casa familiar, guardiã de todas as referências. Assim, a *Odisseia* é o grande poema dos que estão afastados e querem voltar a reunir-se, o que talvez só seja possível através de um exercício da *aretê*, condicionada agora por valores em que mais facilmente nos reconhecemos na vivência da herança conturbada do século XX.

Mas a *Odisseia*, para além do poema da fidelidade conjugal e familiar, e dos seus custos, é uma grande narrativa repleta de mar e de

---

<sup>1</sup> P. Grimal, *A maravilhosa viagem de Ulisses*, Lisboa, 1990, p.8.

<sup>2</sup> L. Thoorens, *Panorama des Littératures*, I, Verviers, 1966, p.205-207.

desconhecido que, como já se disse tantas vezes e de tantas formas, reflecte a aprendizagem do Mediterrâneo pelos Gregos<sup>3</sup>. Não nos faltam razões em Portugal para considerar este grande pilar da Civilização Ocidental como expoente de uma cultura marítima ao qual deveríamos ser particularmente sensíveis por razões históricas evidentes, próprias de um país atlântico obrigado a *passar além da dor* vezes sem conta antes de ganhar o direito a considerar menores as aventuras de Ulisses: *Cessem do sábio grego e do troiano / As navegações grandes que fizeram* (*Os Lusíadas*, I, 3).

Se quisermos, neste limiar do nosso tema, distinguir os elementos fundamentais do mito popularizado, temos que privilegiar as aventuras de *o dos mil artificios* e a fidelidade de Penélope, ambas exprimindo uma moral prática facilmente representada como símbolo da luta contra a adversidade. Esta questão é importante, por várias razões, quando se trata de identificar os testemunhos arqueológicos do mito em questão e da difusão, fora do ambiente puramente literário, das numerosas narrativas pertencentes ao ciclo troiano ou com ele relacionadas. Diremos que a história de Ulisses e de Penélope fazia parte de uma cultura geral facilmente acessível à população das províncias romanas através do ensino, do teatro ou de leituras públicas<sup>4</sup>, cultura com a qual se relaciona frequentemente parte da antroponímia grega registada no Ocidente do Império<sup>5</sup>.

A situação geográfica da Lusitânia, a província mais ocidental do Império, terá contribuído para influenciar a recepção do mito, relacionando-o com a condição de finisterra atlântico do território? Ou terá sido antes o factor cultural, naturalmente reflectindo a dinâmica da romanização e o ambiente regional (7)<sup>6</sup>, a determinar a difusão das narrativas sobre Ulisses e Penélope? Não é fácil, por ora, perante os dados disponíveis, responder a estas questões, que devem ser consideradas tendo em conta os aspectos ecuménicos da cultura greco-latina e as relações da Lusitânia com outras áreas do mundo romano.

---

<sup>3</sup> A. Bonnard, *Civilização grega*, I, Lisboa, 1966, p.73-91.

<sup>4</sup> I. Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris, 1984, p.215-261; C. Salles, *Lire à Rome*, Paris, 1994, p.94-96

<sup>5</sup> H. Thylander, *Étude sur l'épigraphie latine*, Lund, 1952, p.142-167; M. Pflaum, *Sur les noms grecs portés par les Romains et leurs esclaves*, "Revue d'Études Latines", 51, 1973, p.48-54.

<sup>6</sup> H. S. Hanson, *Administration, urbanisation and aculturation in the roman west*, "The Administration of the Roman Empire. 241 BC-AD 193", Exeter, 1988, p.53-68; C. Salles, p.198-202.

A Lusitânia situa-se no limiar do Mediterrâneo (8)<sup>7</sup>, o que permitiu integrar a região na geografia das míticas deambulações de Ulisses, afastando-o de tal forma de Ítaca que quase poderíamos invocar uma situação não muito diferente da que Jean Giono invocou para justificar a lentidão do regresso (9)<sup>8</sup>. Este alargamento para ocidente do cenário da *Odisseia*, compreensível quando a região constituía um sector longínquo e mal conhecido do mundo antigo (10)<sup>9</sup>, é perfeitamente normal e deve alguma coisa ao próprio alargamento para poente da influência greco-romana fazendo recuar cada vez mais para o Ocidente as Hespérides. Aí, no extremo da terra, se situavam os Campos Elíseos, onde *as brisas do Zéfiro sopram sempre ligeiras, vindas do Oceano* (*Odisseia*, IV, 561-569) ou as Ilhas dos Bem-Aventurados, nas quais Píndaro situa o além de Ulisses na IIª Olímpica (vv.68-81).

Esta geografia fantástica corresponde a um fenómeno vulgar, pela conveniência que a fronteira de uma região inexplorada sempre representa quando se pretende situar o quadro de aventuras míticas, tão abundantes na Cultura Clássica, embora não exclusivas desta (13)<sup>10</sup>. A Península Ibérica foi quadro privilegiado de outro ciclo de aventuras mitológicas, protagonizadas por Hércules, com destaque para a captura dos bois de Gérion, correspondendo a *Via Heraclea* a antiquíssimas rotas comerciais tartéssicas, fenícias e gregas (14)<sup>11</sup>. O mito marcou profundamente a geografia antiga, bastando recordar a sua ligação ao Estreito de Gibraltar e a importância do grande santuário de *Gades* consagrado a Hércules-Melkart (15)<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Durante a época republicana e no Alto Império é *Gades* (Cádiz) que domina incontestavelmente o golfo a ocidente do *Fretum Gaditanum* e os centros portuários da Lusitânia e da Tingitânia, integrando-os plenamente no grande mundo marítimo romano.

<sup>8</sup> J. Giono, *Naissance de l'Odyssee*, Paris, 1930. Na linha da sua produção literária o autor imagina Ulisses como um bom meridional, errando de porto em porto e contando histórias.

<sup>9</sup> F. Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, 1985, p.104-114.

<sup>10</sup> Recordamos, por exemplo, o *Eldorado* americano, ou a *Tarsis* bíblica. Sobre os Campos Elíseos e a Ilha dos Bem Aventurados: M. H. Rocha Pereira, *Concepções helénicas de felicidade no Além, de Homero a Platão*, Coimbra, 1955, p.23-43.

<sup>11</sup> R. Dion, *Tartessos, l'Océan homérique et les travaux d'Hercule*, "Revue Historique", 224, 1960, p.27-44. O reflexo destas actividades marítimas é evidente nos périplos: F. González Ponce, *El periplo de Avieno*, Écija, 1995, p.31-78.

<sup>12</sup> A. Schulten, *Geografía y etnografía antiguas de la Península Ibérica*, II, Madrid, 1963, p.141-162; A. Rodríguez Ferrer, *El templo de Hercules-Melkart. Un modelo de explotación económica y prestigio político*, "Actas del I Congresso Peninsular de Historia Antigua", II, Santiago de Compostela, 1988, p.101-110.

As fontes literárias clássicas referem também as Ilhas Afortunadas, para onde Sertório teria, em momento de dificuldades, desejado retirar-se. O conhecimento destas ilhas deve relacionar-se com as navegações atlânticas dos gaditanos, correspondendo com toda a probabilidade às Canárias, onde não faltam indícios da passagem dos navegadores púnicos (16)<sup>13</sup>. Desta forma, o Extremo Ocidente facultou um excelente e credível cenário, por vezes construído sobre alguns dados autênticos, para nele inserir toda uma série de relatos fantasistas e em parte completamente alheios à região.

O domínio romano contribuiu, como não podia deixar de ser, para um melhor conhecimento da fachada atlântica do mundo antigo, limite natural que Augusto refere orgulhosamente como a concretização de um dos grandes objectivos romanos, fronteira oceânica que sob o principado de Cláudio se estende sem solução de continuidade, entre Marrocos e a Inglaterra (17)<sup>14</sup>. Como veremos, este conhecimento, renovado pelo domínio directo do litoral atlântico, não eliminou as narrativas que a tradição nele situava, antes pelo contrário, ajudou a precisar a localização de alguns desses episódios, nomeadamente em relação a Ulisses. Por outro lado, o Oceano conservou largamente o carácter de um espaço fabuloso, aberto a todas as maravilhas que a imaginação do homem mediterrânico situou para além do limite da oliveira (18)<sup>15</sup>. É o espaço privilegiado de *mirabilia*, contadas complacientemente por uma infinidade de escritores, contrariados episodicamente por outros, como Posidónio e Estrabão, negando afirmações acerca do aspecto desmesuradamente grande do sol poente e do ruído que este faria ao mergulhar no Oceano (Estrabão, III, 1, 4-5). Já Plínio-o-Antigo não hesita em relatar credulamente o aparecimento de uma nereide e de um tritão no litoral olisiponense, o que motivou uma legação a Tibério para relatar o prodígio (*N. H.*, IX, 9-10).

Alguns escritores duvidavam, seguramente, deste tipo de sucessos, mas continuavam a utilizar o Atlântico como quadro de aventuras fantásticas, como mais tarde aconteceu com autores que situaram em

---

<sup>13</sup> Diodoro, V, 20; Estrabão, III, 2, 13; R. Mauny, *La navigation sur les côtes du Sahara pendant l'Antiquité*, "Revue des Études Anciennes", LVII, 1955, p.92-101. As pinturas da Cueva Pintada, em Gáldar, na Grande Canária, poderão reflectir influência púnica, embora a sua datação permaneça indecisa.

<sup>14</sup> Y. Roman, *Auguste, l'Océan Atlantique et l'impérialisme romain*, "Ktéma", 8, 1983, p.261-268; G. Chic García, *Roma y el mar: del Mediterráneo al Atlántico*, "Guerra, Exploraciones y Navegación del Mundo Antiguo a la Edad Moderna", Corunha, 1995, p.78-83.

<sup>15</sup> P. Matvejevitch, *Bréviaire méditerranéen*, Paris, 1995, p.17.

desertos inóspitos ou em florestas impenetráveis, as aventuras dos seus heróis, como Ryder Haggard, Pierre Benoit ou Edgar Ryce Burroughs. Assim foi o caso de Luciano de Samósata que desenvolve a sua narrativa no Oceano ocidental, na esteira de Hércules, mas tendo o cuidado de entrar nas fantasias apenas depois de uma providencial tempestade de setenta e nove dias (21)<sup>16</sup>. Que Luciano situava tudo isto num contexto literário não nos deixa dúvidas o que ele próprio escreve no início da obra, concretamente o que diz das aventuras de Ulisses: *Mas quem lhes serviu de guia e mestre neste tipo de charlatanice foi o Ulisses de Homero, o qual, na corte de Alcínoo, contou histórias de ventos aprisionados, de seres com um só olho, de canibais e de povos selvagens, enfim, de animais de muitas cabeças e de metamorfose dos seus companheiros por acção de drogas – tudo patranhas que ele impingiu aos parvos dos Feaces* (Luciano, I, 3 (p.19).

Apesar da continuação de um ambiente característico de *finis orbis* e da incerteza que tal facto sustentava quanto ao que realmente existia no Oceano e para além dele, espíritos houve que conseguiram vencer os ditames da tradição mitológica e livresca e conceber um mundo diferente, unido pelo mar, um mar onde os perigos e as surpresas se circunscreviam aos que lhe são naturalmente próprios. Entre estes avulta a figura do cordovês Lúcio Séneca, cuja inusitada visão de um mundo futuro, maior do que então se conhecia, o projecta e coloca muito acima dos propaladores das fantasias oceânicas, de uma forma que ousamos considerar profética: *Venient annis saecula seris quibus Oceanus vincula rerum laxet et ingens pateat tellus Tethysque novos detergat orbis nec sit terris ultima Thule* (Medeia, 347-379).

Chegaram realmente esses séculos vindouros quando a era pós-gâmica revelou as dimensões do mundo (24)<sup>17</sup>, ao mesmo tempo que o Humanismo recuperava e reelaborava o legado clássico e com ele, se não as fantasias ligadas ao mar, agora conhecido, as figuras e os eventos que, de uma ou de outra forma, por razões literárias ou políticas, enobreciam cidades e países e justificavam nacionalismos (25)<sup>18</sup>. Surgiram então novas invenções, situando no território peninsular

---

<sup>16</sup> Luciano, *Uma história verídica* (pref., trad. e notas de C. Magueijo), Lisboa, 1976, I, 6 (p.21).

<sup>17</sup> O conceito de era pós-gâmica deve-se a Arnold Toynbee, que viu na chegada de Vasco da Gama à Índia o começo da história global, baseada nas grandes relações transoceânicas. Sobre este assunto: Virgílio de Carvalho, *O mundo em renovação*, Porto, p.172-188.

<sup>18</sup> José d'Encarnação, *Da invenção de inscrições romanas pelo humanista André de Resende*, "Biblos", LXVII, 1991, p.193-218.

aventuras de conhecidos heróis da literatura grega, enquanto os humanistas e antiquários multiplicavam inscrições onde os heróis romanos surgiam repetidamente. Ulisses e Lisboa voltaram a constituir os elementos centrais de uma fabulosa história de fundação cujos ecos continuam a fazer-se ouvir nos nossos dias, inesperadamente, ou talvez não.

A relação entre o herói grego e a capital portuguesa, centro portuário dos mais importantes da Europa na Idade Moderna, é facilmente compreensível, tanto mais que a tradição remonta à Antiguidade. Não nos ocuparemos aqui detidamente do mito ulisseico da fundação de Lisboa, nem das suas várias versões ao longo dos séculos, remetendo para o importante trabalho de Rosado Fernandes (26)<sup>19</sup>. O topónimo *Olisipo* tem constituído o argumento principal para estabelecer a ligação entre a cidade do Tejo e o herói aqueu, acrescentando assim um erro a uma fantasia, na mesma linha da interpretação *fenícia* de Bochart, nos primeiros anos do século XVIII, erudito que via no topónimo o resultado da junção de dois elementos semitas, *Allis* e *Ubbo*, a que atribuía o significado, convenhamos que muito adequado, de *enseada amena* (27)<sup>20</sup>. Se é verdade que Lisboa conta com vestígios da presença de uma feitoria fenícia, desde meados do século VII a. C., tal facto não comprova a veracidade da proposta de Bochart, ainda que obrigue a considerar a povoação anterior ao seu nome túrdulo ou turdetano (28)<sup>21</sup>. Como é evidente, Ulisses nada tem aqui que fazer, a não ser funcionar como símbolo de um passado que o presente humanista considerava nobilitante mas francamente diminuído pela amplitude da gesta portuguesa.

O reflexo dos mitos relacionados com o ciclo troiano não se limitou, todavia, a trazer até *Olisipo* o rei de Ítaca e os seus companheiros de regresso. Assim, a título de exemplo na obra *Fundação, Antiguidades, e Grandezas da mui insigne cidade de Lisboa*, publicada em 1652 por Luís Marinho de Azevedo, vamos encontrar nada menos que Aquiles em Chelas (29)<sup>22</sup>, através de uma manipulação etimológica fantasista do nome deste lugar (*Chelis* = *Achilles*), bairro de Lis-

---

<sup>19</sup> R. Rosado Fernandes, *Ulisses em Lisboa*, “Euphrosyne”, nova série, XIII, 1985, p.139-161.

<sup>20</sup> A. Vieira da Silva, *Fantasia sobre a origem do nome de Lisboa*, “Dispersos”, III, 1960, p.321-331.

<sup>21</sup> J. L. Cardoso, *O bronze Final e a Idade do Ferro na região de Lisboa: um ensaio*, “Conimbriga”, XXXIV, 1995, p.33-74; J. Hubschmid, *Toponímia prerromana*, “Enciclopedia Lingüística Hispánica”, I, Madrid, 1960, p.481-482.

<sup>22</sup> Luís Marinho de Azevedo, *Primeira parte da Fundação, Antiguidades e Grandeza da mui insigne Cidade de Lisboa*, Lisboa, 1652, p.123-125.

boa hoje seguramente mais recordado pelo célebre comboio. Este exemplo parece-nos suficiente para ilustrar até onde os humanistas levaram o exagero da utilização de figuras e de temas míticos da Antiguidade, quer em obras históricas, quer em obras simplesmente poéticas. Recordamos que a esquecida Penélope nestes enredos lusitanos surge como a causa do afastamento do herói das nossas praias, chamando-o por carta, como nos contam André de Resende e António Sousa Macedo (30)<sup>23</sup>.

Com estas fantasias podemos também relacionar a inscrição que se encontraria em tempos na antiga igreja de S. Nicolau, demolida em 1638, epígrafe invocada para afirmar a existência em *Olisipo* de um templo da deusa Tétis, divindade cujo teónimo, pela sua ambiguidade, tanto podia referir-se à esposa de Oceano, como à nereide mãe de Aquiles, o que convinha perfeitamente a uma invenção humanista para Lisboa. Eis o seu texto: *Dis . Mar . Sacr . Nautae/ et Remig . Ocean [ ... ] nus/ in Temp . Thet [ ... ] ob/ tulerunt pro tuendis / [ ... ] E . V . D . D . (CIL II 24\*)*. Este texto, justamente considerado falso por Emil Hübner, apresenta numerosos pormenores inusitados e uma estrutura que sugere uma mistificação. A terminologia corresponde a um Latim literário, de cariz renascentista, nomeadamente a utilização dos vocábulos *nautae* e *remiges*, num contexto impróprio, bem como a fórmula final e a muito invulgar indicação do templo(31)<sup>24</sup>. Pode, pois, considerar-se um bom exemplo da forma como um certo entendimento da Cultura Clássica foi utilizado para projectar num quotidiano diferente uma ideia de continuidade e de proximidade com factores aparentemente idênticos, quando a ruptura com o mundo mediterrânico se consumara há séculos.

Lisboa, para além de ser o melhor porto de águas profundas da fachada atlântica da Península Ibérica, possui aspectos que permitem considerá-lo como o último dos portos mediterrânicos(32)<sup>25</sup>, situando-se num sector charneira que sendo geograficamente oceânico conservou alguma coisa das relações de vizinhança que caracterizam o Mediterrâneo. Já na Antiguidade este aspecto foi posto em relevo por autores como Plínio-o-Antigo e Solino, que situavam no *Promontorium Magnum* (Cabo da Roca) a separação entre o Oceano Atlântico e

---

<sup>23</sup> Rosado Fernandes, p.147-148, 158.

<sup>24</sup> V. G. Mantas, *Notas acerca de três inscrições de Olisipo*, "Conimbriga", XV, 1976, p.153-157.

<sup>25</sup> M. Cary, *The geographical background of the greek and roman history*, Oxford, 1950<sup>2</sup>, p.237-238; A. Siegfried, *Suez, Panama et les routes maritimes mondiales*, Paris, 1940, p.31.



o Oceano Gálico (Fig.1), setentrional e mais bravio (33)<sup>26</sup>. Esta circunstância não deixou de contribuir para integrar as narrativas ulisseicas no passado marítimo da região, desde a Antiguidade, por via literária, o que desde logo conferiu uma orientação muito marcada à difusão do mito, relegando Penélope para uma posição de obscura ausência e atribuindo a Ulisses a ubiqüidade de um aventureiro marinheiro.

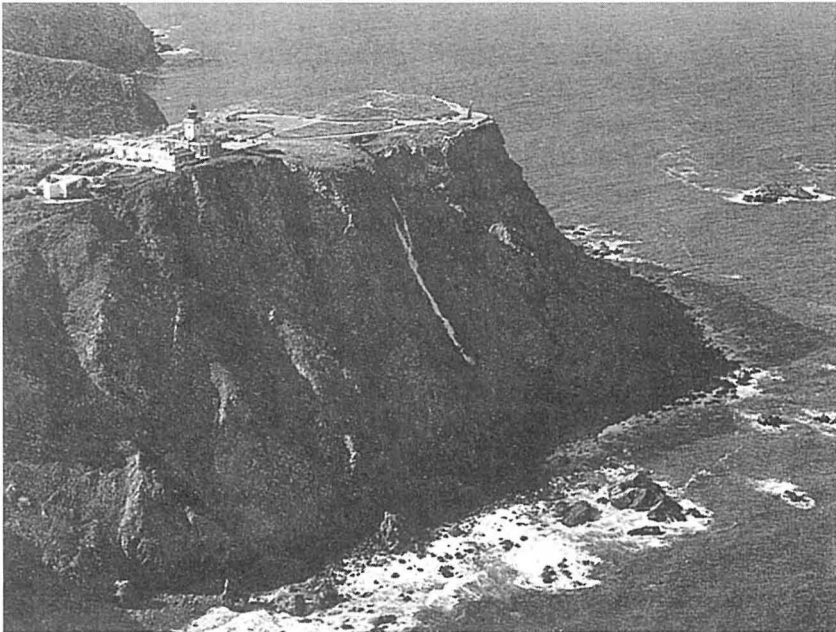


Fig. 1 – O Cabo da Roca (*Promontorium Magnum*)

Estrabão, escrevendo pelos finais do século I a. C., afirmou que Ulisses não só teria navegado no Atlântico como seria o fundador de uma cidade, naturalmente denominada *Odisseia*, não muito distante de *Abdera*, cidade situada na Turdetânia. Diz o geógrafo de Amasia (III, 2, 13): *Na Ibéria também se encontram a cidade de Odisseia e o templo de Atena e milhares de outros vestígios não só dos erros de Ulisses*. Um pouco mais adiante Estrabão volta ao assunto, nos seguintes termos (III, 4, 3): *Na região montanhosa está à vista Odisseia e nela o templo de Atena, conforme dizem Posidônio, Artemidoro*

---

<sup>26</sup> Plínio, *N. H.*, IV, 114; Solino, *Memor.*, XXIII, 5.

*e Asclepiades de Mírlia, homem que na Turdetânia ensinou gramática e publicou uma descrição dos povos da região. De acordo com Asclepiades, escudos e esporões de navios estão pregados no templo de Atena como recordação dos erros de Ulisses.*

Estrabão apoia-se numa tradição que situa as viagens de Ulisses no Atlântico, admitindo que Homero as teria transferido para o Mediterrâneo, por uma questão poética (III, 2, 13). É interessante verificar que a *Odisseia* de que Estrabão se faz eco não é uma cidade costeira, como seria de esperar, situando-se numa zona montanhosa que parece poder relacionar-se com as áreas de exploração mineira da Andaluzia oriental, o que nos conduz, uma vez mais, a fontes inspiradas pelos contactos comerciais pré-romanos com o Sul peninsular (37)<sup>27</sup>. Na sua relativa imprecisão o geógrafo grego é muito claro quanto à hipotética localização da cidade fundada por Ulisses, não fazendo neste contexto qualquer identificação com *Olisipo*, nem lhe atribuindo aquele herói como fundador em nenhuma passagem da *Geografia*. Na verdade, Estrabão tinha um razoável conhecimento do Baixo Tejo, onde refere *Olisipo* e *Moron*, embora as suas fontes de informação estivessem, no começo do Império, bastante envelhecidas e afastadas da realidade política e cultural da época (38)<sup>28</sup>. Todavia, o simples facto de trazer as navegações de Ulisses para o Atlântico revelou-se decisivo quanto ao processo de apropriação e de ampliação do mito no Ocidente.

Não se limitou ao Sudoeste da Hispânia, porém, a pretendida presença de Ulisses, fantasia que podia contar com algum apoio histórico na tradição dos contactos marítimos comerciais pré-romanos e da proliferação de *ports of trade* que serviam de cenário a tais contactos. Muito mais audaciosa nos parece a sua deslocação até à Germânia, referida muito cautelosamente, aliás, por Tácito, *Germ.*, 3, a partir de testemunhos que asseguravam a presença de vestígios gregos nos confins renanos do Império, incluindo uma inscrição onde se poderia ler o nome de Laertes, pai de Ulisses. Estas inscrições ostentavam, como é óbvio, caracteres gregos, não os da escrita Linear B utilizada pelos Aqueus, o que constitui um exemplo relevante da forma como estes mitos e tradições se sustentam e da diversidade de elementos que inte-

---

<sup>27</sup> Sobre as comunicações terrestres entre a costa e as regiões mineiras, anteriores ao domínio romano: P. Sillières, *Les voies de communication de l'Hispanie méridionale*, Paris, 1990, p.533-565.

<sup>28</sup> Estrabão, III, 3, 1. Sobre esta questão: V. G. Mantas, *Olisipo e o Tejo*, "Colóquio Temático. Lisboa Ribeirinha", Lisboa, 1999, p.21-25.

gram. Neste caso, a presença do alfabeto grego reflectiria, como propõe Rosado Fernandes, a sua utilização pelos Celtas instalados na região<sup>29</sup>.

Estas fantásticas deambulações de Ulisses por regiões que frequentemente correspondem aos limites do mundo romano e que se vão acomodando à expansão do mesmo, pelo menos antes que Adriano tivesse suspenso o conceito de fronteira dinâmica que marcou a estratégia política e militar de Roma até à morte de Trajano<sup>30</sup>, fazem lembrar o que se passou há alguns anos com a degradação do *peplum* cuja temática privilegiava as aventuras de heróis míticos, como Maciste ou Hércules, sempre tratadas com grande liberdade e para um público pouco exigente de respeito pela tradição literária. A geografia dessas aventuras e os cenários em que decorrem lembram bem situações como as que referimos acima. Um título como *Hércules em Nova Iorque*, protagonizado por um Arnold Schwarzenegger então muito jovem<sup>31</sup>, parece-nos explícito quanto a esta problemática do mito e da sua adaptação a novas situações.

A afirmação directa de que *Olisipo* foi fundada por Ulisses surge pela primeira vez em Solino, autor do século III que inaugurou o uso do termo *Mediterrâneo*. Diz este compilador, depois de seguir de perto o texto pliniano (*Memor.*, XXIII, 5): *Ibi oppidum Olisipone Ulixi conditum ibi Tagus flumen*. O laconismo da citação, próprio deste tipo de escritos, não nos esclarece sobre as razões que levaram a produzir esta afirmação, daí para diante sistematicamente retomada por outros autores, como, no limiar da Idade Média, se verifica com Marciano Capela e com Santo Isidoro de Sevilha. Até aqui, como muito bem destaca Rosado Fernandes<sup>32</sup>, a imaginação pouco ou nada acrescentou, descontando o que já se referiu a propósito da famigerada *Odisseia turdetana* no texto estraboniano, à história da fundação ulisseica de Lisboa. Não foi assim em tempos posteriores.

Terão escritos deste género influenciado a recepção do mito literário de Ulisses e Penélope na Lusitânia? Se assim foi, e não o cremos, poucos vestígios indiscutíveis nos ficaram. Para além da tradição literária da fundação de *Olisipo* por Ulisses, que aparenta ter surgido tardiamente, contamos com alguns testemunhos situados num contexto

---

<sup>29</sup> Rosado Fernandes, p.141.

<sup>30</sup> P. Petit, *Histoire générale de l'Empire romain*, I, Paris, 1974, p.168-170, 215-227; C. R. Whittaker, *Les frontières de l'Empire romain*, Besançon, 1989, p.23-50.

<sup>31</sup> R. Martín (dir.), *Dicionário cultural de mitologia greco-romana*, Lisboa, 1995, p.132-133.

<sup>32</sup> Rosado Fernandes, p.141-145.

muito diferente e mais significativo em termos sociais, sobretudo a nível da iconografia. Na verdade, enquanto que os testemunhos de tipo literário ou, de uma forma mais geral, cultural, se circunscrevem a um círculo bastante limitado, os que se identificam em níveis próprios de um quotidiano popular permitem aferir até que ponto a sociedade provincial teve acesso às narrativas do mito fora dos circuitos instruídos e quais os episódios que maior interesse despertaram e, se possível, porquê.

Vejamos então o que nos foi possível registar no território da Lusitânia, começando por referir uma circunstância que nos parece significativa do ponto de vista da sociologia da cultura, que é ausência na antroponímia da província conhecida epigraficamente de qualquer indivíduo denominado Penélope ou Ulisses. O facto poder-se-á dever ao sempre invocado acaso nos achados arqueológicos, mas este argumento não explicará a total falta de representação dos referidos mítónimos não só na Lusitânia como em toda a Hispânia, a crer nos diversos *corpora* que consultámos<sup>33</sup>. Curiosamente, verifica-se a mesma situação na epigrafia do Norte de África, região do Império onde ocorrem diversos testemunhos artísticos da popularidade de certos episódios da *Odisseia*<sup>34</sup>.

Esta ausência é tanto mais estranha quanto é certo que não faltam exemplos da utilização de uma muito numerosa antroponímia de origem grega na Península Ibérica, incluindo uma importante contribuição constituída por nomes pertencentes ao *ciclo troiano*<sup>35</sup>, nomes que, em parte, representarão a influência da *paideia* grega, na sua versão romana. Este fenómeno cultural, que não está isento de algum exibicionismo e que poderemos relacionar quer com a mentalidade da classe dominante, quer com o problema do recrutamento dos escravos na época imperial, tem conhecido numerosas análises e não cabe desenvolver aqui reflexões sobre ele, tanto mais que é evidente não haver, com frequência, consciência clara do seu real significado por parte de quem os atribuíu<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> J. M. Palazón, *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia, 1994, p.35-36 (antroponímia dispersa no catálogo); J. Cardim Ribeiro, *Antroponímia e helenização cultural na Hispânia romana*, “Homenagem a Mário Gomes Marques”, Sintra, 2000, p.434-454.

<sup>34</sup> J. M. Lassère, *Ubique Populus*, Paris, 1977, p.695-707; J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain*, Roma, 1997, p.305, 326-327.

<sup>35</sup> Cardim Ribeiro, p.434-436.

<sup>36</sup> José d'Encarnação, *Inscrições romanas do conventus pacensis*, Coimbra, 1984, p.837-839.

Tomemos, por exemplo, o caso de *Pelops*, mítico herói lídio, primeiro vencedor da corrida de carros de cavalos em Olímpia. O mitónimo está representado na Bética, em Córdova (*ILER* 6833), na Lusitânia, em Torre de Palma (*IRCP* 603), e na Tarraconense, em Barcelona (*CIL* II 5129). Mas nestes dois últimos casos de atribuição do nome do herói cantado por Píndaro (*Olimpicas*, I, 86-96), estamos perante nomes de cavalos representados em mosaicos. Se o facto sugere, indiscutivelmente, que a história da luta pela mão de Hipodamia era conhecida pelos proprietários dos referidos cavalos, fica-nos alguma dúvida quanto ao bom gosto dos mesmos.

A voga dos nomes gregos, que parece ter conhecido o apogeu no século II, o que corresponde bem à situação cultural do Império Romano sob os Antoninos, sobretudo depois de Adriano, para além de reflectir correntes representativas da mentalidade social romana, pode indicar, simultaneamente, uma valorização através do nome, não apenas de quem o concedia mas também de quem o recebia. Estamos a referir, naturalmente, os indivíduos de estatuto servil que, como é sabido, ostentavam com frequência nomes gregos ou grecizantes sem terem qualquer relação étnica com o mundo helénico<sup>37</sup>. Este fenómeno cultural resultará da importância que a cultura da Hélade teve em Roma desde muito cedo, ganhando incremento com a entrada de enormes contingentes de escravos nos séculos II e I a. C.<sup>38</sup>. Ora, a partir dos inícios do Império, este tipo de aquisição de escravos, que caracterizou os dois últimos séculos da expansão republicana, decresceu rapidamente, uma vez que as grandes guerras do Império, ressalvando uma ou outra rebelião na área mediterrânica, passaram a ser guerras de fronteira contra povos mais ou menos bárbaros, pouco aptos a ocupar as mesmas funções que os escravos oriundos de áreas gregas ou helenizadas. Assim, limitado o número de escravos no mercado e diminuído o seu grau de cultura, a atribuição de nomes gregos corresponderá não só a uma moda ditada por uma situação anterior e por um certo snobismo cultural<sup>39</sup>, mas também a uma prática destinada a valorizar o escravo enquanto *objecto falante*.

Reflectir sobre a mentalidade desta ou daquela classe da sociedade romana imperial, como já foi dito há décadas<sup>40</sup>, implica grandes

---

<sup>37</sup> Cardim Ribeiro, p.419-421, 429.

<sup>38</sup> J. Ph. Lévy, *L'économie antique*, Paris, 1981, p.75-82.

<sup>39</sup> M. L. Gordon, *The nationality of slaves under the Early Roman Empire*, "The Journal of Roman Studies", 14, 1924, p.93-111.

<sup>40</sup> P. Petit, *La paix romaine*, Paris, 1967, p.260-276.

dificuldades, devido a razões de ordem ideológica ou pela simples e por vezes involuntária projecção do presente no passado, ou inversamente. Ainda assim, julgamos ser muito diferente denominar um navio com um teónimo ou mitónimo, por exemplo, que atribuir tais nomes a cavalos<sup>41</sup>. Também é certo que os exemplos que referimos são tardios, o que pode reflectir uma nova atitude perante o paganismo e a sua componente literária tradicional, mesmo quando se utiliza como meio de afirmação. Não é impossível que Penélope e Ulisses correspondessem a *Idealtypen* com os quais a mentalidade romana provincial, por alguma razão específica, não se identificasse suficientemente, o que não implica desconhecimento do tema. Na verdade, como considerou J. Lancha a propósito da fraca representação de assuntos extraídos da *Odisseia* nos mosaicos das províncias ocidentais do império, a explicação mais provável residirá no facto de o assunto não despertar particular interesse, como sucedeu entre os poetas greco-latinos<sup>42</sup>.

Verificada a inexistência de Penélope e de Ulisses na onomástica da Lusitânia, ocupemo-nos de outros possíveis testemunhos da recepção de um tema literário que, se não estimulou a criatividade artística ou não sensibilizou os que podiam encomendar tais obras, não deixou de estar presente através de outras manifestações. É o caso das lucernas, cuja decoração do disco ostenta algumas raras ilustrações de episódios da *Odisseia*. Esta circunstância é de grande interesse uma vez que, tratando-se as lucernas de objectos dos mais usuais e necessários, fabricados, na sua esmagadora maioria, em grandes quantidades e a baixo preço, reflectem seguramente os gostos vigentes, procurando ir ao encontro dos assuntos e figuras mais populares entre os clientes. Temas mitológicos e literários surgem pois, com muita frequência, no repertório iconográfico das lucernas. Fica desta forma garantida a certeza sobre o conhecimento popular de algumas das peripécias aventurosas de Ulisses, uma vez que Penélope se afirma, mais uma vez, pela ausência. Julgamos muito significativo que as cenas mais frequentes da *Odisseia* incluídas na temática épica dos mosaicos romanos, por vezes com grande liberdade interpretativa, sejam praticamente as mesmas que ocorrem nas lucernas, com destaque para os celebérrimos episó-

---

<sup>41</sup> J.M.C. Toynbee, *Beasts and their names in the Roman Empire*, "Papers of the British School at Rome", 16, 1948, p.24-37. Comparar com os nomes de navios gregos e romanos: L. Casson, *Ships and seamanship in the Ancient World*, Princeton, 1973, p.350-360.

<sup>42</sup> J. Lancha, p.305.

dios de Ulisses na gruta de Polifemo e de Ulisses escutando as Sereias<sup>43</sup>.

Esta circunstância não se limita, de forma alguma, à Lusitânia, correspondendo a um fenómeno que abrange todo o Império, como provam lucernas achadas em locais tão distintos entre si como Trier<sup>44</sup>, Salamina de Chipre<sup>45</sup> ou, mais perto da Hispânia, Cartago<sup>46</sup>. Os temas referidos terão sido mais populares nas zonas orientais do império, fortemente helenizadas, mas ainda assim estão longe de atingir os valores registados para outros assuntos menos literários. O problema não pode, portanto, ser colocado em termos de maior ou menor romanização das províncias, entendido aqui o conceito de romanização, presentemente submetido a exigentes revisões, como a divulgação dos valores culturais da civilização greco-latina<sup>47</sup>.

A capital da Lusitânia, *Emerita Augusta*, concorre com algumas lucernas decoradas com cenas da *Odisseia*. Duas delas, uma sem proveniência exacta, outra achada num depósito de refugio identificado na Calle Atarazana, a relacionar com um forno próximo, ilustram a fuga de Ulisses da caverna de Polifemo, com o herói atado ao ventre de um carneiro. São lucernas de bico arredondado decorado com volutas, atribuídas ao século I, tipo Deneauve VA<sup>48</sup>. Um pequeno fragmento do disco de uma lucerna idêntica foi encontrado em *Conimbriga*<sup>49</sup>. Também em Mérida, no Museo de Arte Romano, se conserva uma lucerna com a representação da cena que é, seguramente, a mais divulgada das aventuras de Ulisses. Referimo-nos à cena em que o

---

<sup>43</sup> Homero, *Odisseia*, IX, 424-435; XII, 39-61; J. Lancha, p.305, 325-327. Sobre a temática odisseica em geral: O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysséens dans l'art antique*, Paris, 1968.

<sup>44</sup> K. Goethert, *Römische lampen und leuchter. Auswahlkatalog des Reinischen Landesmuseums Trier*, Trier, 1997, p.80-81, n° 49.

<sup>45</sup> Th. Oziol, *Salamine de Chypre*, VII, *Les lampes du Musée de Chypre*, Paris, 1977, p.297.

<sup>46</sup> J. Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris, 1969, p.131, 183, pl. XLVII, LXXVII.

<sup>47</sup> C.R. Whittaker, *Imperialism and culture: the roman initiative*, "Dialogues in Roman Imperialism", Portsmouth (USA), 1997, p.143-163; J. Lancha, p.393; J.S. Richardson, *Neque elegatem, ut arbitror, neque urbanum: reflections on Iberian urbanism*, "Social Complexity and the Development of Towns in Iberia", Oxford, 1995, p.343-352.

<sup>48</sup> F.G. Rodríguez Martín, *Material cerámico procedente del vertedero de la Calle Atarazana (Badajoz). Lucernas y paredes finas*, "Mélanges de la Casa de Velázquez", XXXII, 1996, p.181-182, 191, 203-204.

<sup>49</sup> Alarcão *et alii*, *Fouilles de Conimbriga*, VI, *Céramiques diverses et verres*, Paris, 1976, p.105, 147, pl. XXVII, n° 96.



herói escuta o canto das Sereias<sup>50</sup>, figurada numa lucerna tipo Loeschke VIII, também do século I<sup>51</sup>. O navio é representado com algum pormenor, embora fortemente estilizado, enquanto as Sereias não estão incluídas, como é habitual, por desnecessárias para compreensão da cena (Fig.2). Em Cartago, ocorre uma representação idêntica em lucernas do tipo Deneauve VIII B, datadas da segunda metade do século I e primeira metade do século II, enquanto noutras se representa apenas o navio<sup>52</sup>, o que corresponde à prática corrente da simplificação e aproveitamento de elementos isolados para efeitos decorativos<sup>53</sup>. Aliás, a iconografia da cena da gruta de Polifemo e da cena das Sereias conhece algumas variantes, quer na decoração das lucernas, quer nos mosaicos.

Cena bastante menos vulgar é a que julgamos representada numa lucerna proveniente de *Balsa* (Luz de Tavira) e conservada no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa. Trata-se, uma vez mais, de um episódio da *Odisseia*, na verdade um dos mais comoventes de toda a obra, apesar de quase se limitar a um simples apontamento, pela sua humanidade e obrigatória reflexão sobre a fidelidade, como é o do reconhecimento de Ulisses, chegado a Ítaca, pelo seu velho cão Argos (*Odisseia*, XVII, 290-327). A cena está tratada com alguma liberdade, como é usual, numa lucerna do tipo Loeschke Ib, publicada sem que lhe seja atribuída relação com a narrativa homérica<sup>54</sup>. Uma revisão mais demorada de publicações e de fundos de museus contribuirá para aumentar o número de testemunhos, provavelmente, mas sem alteração significativa do quadro interpretativo que propomos.

Passando aos mosaicos lusitanos de temática homérica, verificamos que, como dissemos, a presença de cenas directamente relacio-

---

<sup>50</sup> Sobre este famoso episódio: B. Candida, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene*, “Studi Classici e Orientali”, XIX-XX, 1970-1971, p.212-251.

<sup>51</sup> O. Gil Farrés, *Lucernas romanas decoradas del Museu Emeritense*, “Ampurias”, IX-X, 1947-1948, p.97-115, lám. IV; J.L. Mosquera/T.Nogales Basarrate, *Una ciudad sobre el río. Aquae Aeternae*, Badajoz, 2000, p.58.

<sup>52</sup> Deneauve, p.196, 198. O navio da lucerna tipo VIII B é idêntico ao da lucerna de Mérida que referimos.

<sup>53</sup> Este processo de simplificação é vulgar nos mosaicos de *Conimbriga* de temática mitológica, sem que o consideremos prova de ignorância dos mitos por parte dos artistas. Sobre estes mosaicos: Jorge de Alarcão, *Portugal romano*, Lisboa, 1987<sup>4</sup>, p.204-206.

<sup>54</sup> J.A. Ferreira de Almeida, *Introdução ao estudo das lucernas romanas de Portugal*, “O Arqueólogo Português”, 2ª série, 2, 1953, p.101, 151, nº 16. Em Trier existe uma lucerna que julgamos representar a mesma cena: K. Goethert, p.209, M. 147.





Fig. 2 – Lucerna com cena da *Odisseia* (Gentileza do Museo Nacional de Arte Romano, Mérida)

nadas com as figuras de que nos ocupamos é rara, limitando-se desde logo a Ulisses, personagem que até agora apenas se identificou em quatro pavimentos de mosaico hispânicos, dois dos quais na Lusitânia<sup>55</sup>. O mais conhecido é o de Santa Vitória do Ameixial, nos arredores de Estremoz, onde, incluído num conjunto de quadros bastante diversificados, se representa a navegação de Ulisses junto à ilha das Sereias<sup>56</sup>. Este assunto conta com vários testemunhos, sobretudo no Norte de África, onde a cronologia dos mesmos se situa maioritariamente no século III e IV. A relação do mosaico lusitano com idênticos monumentos africanos já foi largamente estabelecida por vários autores, razão pela qual não nos ocuparemos dela neste momento, reservando a nossa atenção para a cena em si mesma e para o navio nela representado (Fig.3).

O esquema utilizado pelo artista é normal em termos de composição, não diferindo muito do que se encontra, por exemplo, nos mosaicos de *Thugga* e de Cherchel, com o navio à esquerda, Ulisses atado ao mastro sem olhar para as Sereias e estas colocadas à direita da cena. Tem-se escrito alguma coisa sobre a posição dos remadores no navio, para o qual não se conhece paralelo noutros mosaicos, nomeadamente no célebre mosaico de *Althiburos*<sup>57</sup>. O navio do Ameixial tem sido comentado de forma pouco satisfatória. Na verdade, os remadores estão colocados ao contrário, assim como os companheiros de Ulisses no mosaico de *Thugga* ocupam uma posição que os impediria de remar, tanto mais que estão armados de escudo. Ora o navio do mosaico lusitano, contrariamente ao que se tem escrito<sup>58</sup>, tem a proa à direita e a popa, naturalmente, à esquerda. Para além de tudo o que possa ser dito, a presença do *aphlaston* terminando a roda de popa e a proximidade do pequeno abrigo que os navios romanos possuíam à popa, pelo menos a partir dos finais da República<sup>59</sup>, são concludentes (Fig.4).

---

<sup>55</sup> J. Lancha, p.259, 304-305. A investigadora francesa não considera, porém, a presença de Ulisses no Mosaico dos Sete Sábios, em Mérida (nº106).

<sup>56</sup> A bibliografia sobre este mosaico e particularmente sobre a cena homérica é muito numerosa: Alarcão, p.202-203, J. Lancha, p.255-260.

<sup>57</sup> P. Duval, *La forme des navires romains d'après la mosaïque d'Althiburos*, "Mélanges de l'École Française de Rome", LXI, 1949, p.118-149.

<sup>58</sup> M.T. Carro, *La escena de Ulisses y las Sirenas del mosaico de Santa Vitoria do Ameixial*, "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", XLIV, 1978, p.89-102; J. Lancha, p.256-257.

<sup>59</sup> L. Casson, p.147.



Fig. 3 – Ulysses e as Sereias. Mosaico da *villa* de Santa Vitória do Ameixial (Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa)

O modelo de navio do mosaico do Ameixial, por muito incorrecta que seja a sua representação<sup>60</sup>, pode comparar-se sem grandes dificuldades com o que se representou de forma estilizada numa moeda de *Ossonoba* (Faro) da segunda metade do século I a. C.<sup>61</sup>. Tal facto leva-nos a relacionar o navio de Ulisses com os testemunhos epigráfi-

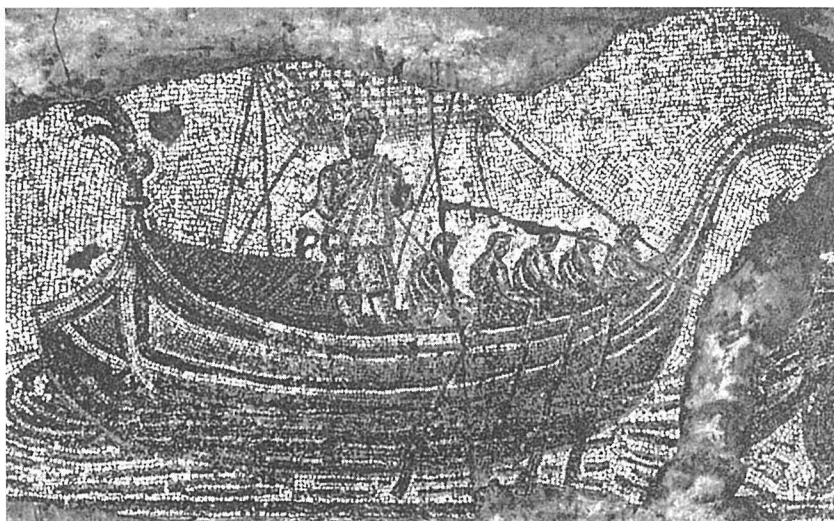


Fig. 4 – O navio de Ulisses no mosaico de Santa Vitória do Ameixial (Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa).

cos que referem os *barcarii*, tripulantes de uma força naval auxiliar estacionada na Mauritânia no século III<sup>62</sup>, e, em *Balsa*, um *barcarum certamine* (CIL II 13= IRCP 73), também numa inscrição do mesmo século. Sem desenvolvermos mais a nossa interpretação neste momento, voltamos a encontrar novas relações com o Norte de África, inclusivamente através de uma cidade cujas ligações com essa região do Império são indiscutíveis e das mais significativas<sup>63</sup>. Pensamos, pois, que o mosaico de Santa Vitória do Ameixial representa uma

<sup>60</sup> Francisco Alves, *Por mosaicos nunca dantes navegados*, “Conimbriga”, XXXII-XXXIII, 1993-1994, p.247-261. O autor assume uma posição hiper-crítica, com a qual não concordamos. Voltaremos ao assunto.

<sup>61</sup> Alarcão, p.85; O. Gil Farrés, *La moneda hispánica en la Edad Antigua*, Madrid, 1966, p.316-320.

<sup>62</sup> C. G. Starr, *The roman imperial navy*, Cambridge, 1960<sup>2</sup>, p.318.

<sup>63</sup> V.G. Mantas, *As cidades marítimas da Lusitânia*, “Les Villes de Lusitanie Romaine”, Paris, 1990, p.192-199.

*actuaria* tipo *barca*, algo que o artista conhecia na realidade, à margem de quaisquer *Tabulae Odysseae*.

O segundo mosaico lusitano onde surge Ulisses é o conhecido Mosaico dos Sete Sábios, de Mérida, desta vez com uma cena da *Iliada* na qual se ilustra a entrega de Briseida a Agamémnon<sup>64</sup>, segundo a interpretação de M. H. Quet e de J. M. Alvarez Martínez<sup>65</sup>. Ulisses, que J. Lancha se limita cautelosamente a identificar como *segundo arauto*, é aqui retratado como um homem jovem e sob a forma tradicional, nu e armado, desempenhando uma difícil missão, para a qual possuía especial vocação (Fig.5). Uma vez que o mosaico emeritense, cronologicamente, pertence ao século IV, não parece difícil considerá-lo como mais um testemunho dos intensos contactos existentes nessa época com regiões orientais do Império, particularmente com a Síria, onde esta temática, quer se trate dos Sete Sábios, quer se trate do episódio de Briseida, teve o seu centro de difusão<sup>66</sup>.

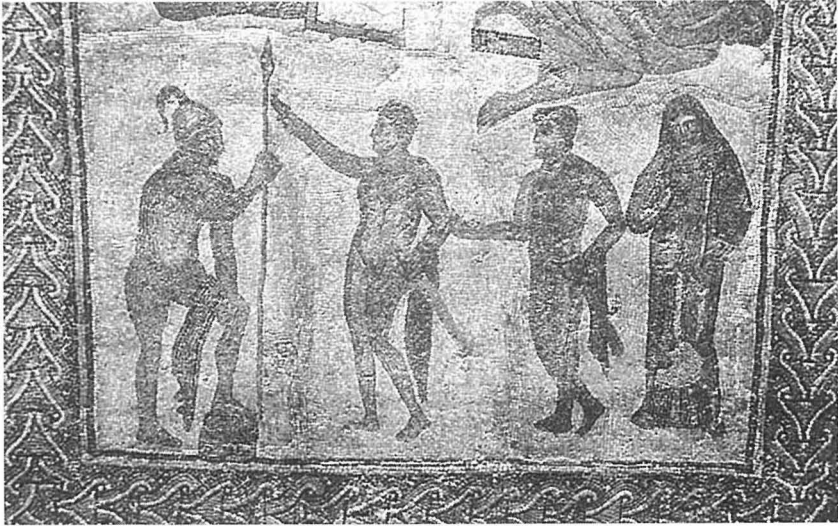


Fig. 5 – Cena da *Iliada* no Mosaico dos Sete Sábios (Gentileza do Museo Nacional de Arte Romano, Mérida).

<sup>64</sup> Homero, *Iliada*, I, 331-349; J. Lancha, p.218-223.

<sup>65</sup> M.H. Quet, *Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère: la mosaïque des Sept Sages de Mérida*, "Bulletin de l'Association des Amis de la Bibliothèque Salomon Reinach", 5, 1987, p.47-57; J.M. Alvarez Martínez, *El mosaico de los Siete Sabios hallado en Mérida*, "Anas", I, 1988, p.99-120.

<sup>66</sup> J. Lancha, p.222-223, 350-354; M. Giachero, *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretis rerum venalium in integrum restitutum e latinis graecisque fragmentis*, I-II, Génova, 1974, p.220, 224.

Que conclusões podemos extrair desta breve viagem em torno dos ecos da interpretação romana de uma narrativa homérica? Antes de mais parece-nos evidente que o argumento do afastamento geográfico como explicação para a maior ou menor difusão de temas literários ou da sua interpretação iconográfica deve ser considerado muito cautelosamente. A fraca representação não implica, obrigatoriamente, pouca popularidade de determinadas narrativas, como prova a produção emeritense de lucernas com cenas das aventuras de Ulisses. O conhecimento profundo da poesia homérica foi menor que o de obras como a *Eneida*, o que explicará, em parte, a raridade de mosaicos que lhe sejam dedicados e a total ausência de testemunhos antropomícos. Não esqueçamos que para a formação literária não bastava, como no caso de Trimalquião, possuir duas bibliotecas, uma grega e outra latina, uma vez que este confundia heróis e misturava mitos com o à vontade típico dos ignorantes com pretensões literárias<sup>67</sup>, sobretudo dos ignorantes para quem a literatura, como os bronzes ou os mosaicos, não passavam de um adorno, grupo contra o qual Petrónio dirigiu, e não apenas por razões literárias, a sua implacável mordacidade<sup>68</sup>.

Outro aspecto interessante é o da influência africana e oriental na recepção do tema na Lusitânia, que parece ter sido particularmente importante nos séculos III e IV, precedido por expressões mais simples, como as que se registam na decoração das lucernas. A própria difusão literária do mito da fundação de *Olisipo* por Ulisses surge relativamente tarde nas fontes clássicas, enquadrando-se perfeitamente neste cenário. Como era de esperar, a capital provincial concorre com grande parte dos testemunhos recenseados. Também o mosaico da *villa* de Santa Vitória do Ameixial pertencerá, tendo em conta o traçado provável da fronteira do convento jurídico emeritense nesta zona, à área de influência directa de *Emerita Augusta*. Com excepção do navio representado no mosaico do Ameixial, nenhum dos restantes elementos conhecidos na Lusitânia se afasta dos modelos habituais ou permite identificar particularidades provinciais.

A importância que o tema da navegação de Ulisses junto à ilha das Sereias ganha em África a partir do século III pode, talvez, reflectir o desenvolvimento de alguma espécie de identidade provincial. O epi-

---

<sup>67</sup> C. Salles, p.183, 191-198; P. Veyne, *Vie de Trimalcion*, “Annales (Économie, Sociétés, Civilisations)”, XVI, 1961, p.213-247.

<sup>68</sup> Não consideramos que a sátira de Petrónio se limite a um simples exercício literário, pois julgamos nítido o ataque a grupos sociais emergentes e à sua ideologia plebeia. Sobre esta debatida questão: P.S. Margarido Ferreira, *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa, 2000, p.139-146.

sódio dos Gordianos em 238, em choque contra uma certa concepção do poder central, corresponde a uma tomada de consciência política da África, ou melhor, da classe dominante numa província de importância económica crescente<sup>69</sup>. Ulisses permite, no ciclo troiano, uma interpretação contrária à da figura de Eneias, ligado à morte de Dido e às origens de Roma, enquanto o herói aqueu é o inimigo daquele. É evidente que esta hipótese não se coloca na Lusitânia, onde a temática citada ocorre aparentemente à margem de interpretações filosóficas e bem mais perto de simples alusões a aventuras ou às dificuldades da navegação do que de *topoi* literários.

E Penélope? A ausência desta figura fundamental na narrativa homérica das andanças de Ulisses no regresso para Ítaca é muito significativa quanto à fraca audiência, um pouco por toda a parte, aliás, deste tema no seu todo, concordando com o que fica dito anteriormente. Que interesse tinha a fidelidade, para alguns duvidosa, de uma mulher da qual nada mais se deveria esperar que *fazer belos trabalhos e ter um coração puro* (Homero, *Odisseia*, VII,110-111), de acordo com o ideal da *aretê* feminina?

---

<sup>69</sup> P. Petit, *Histoire générale de l'Empire romain*, II, Paris, 1974, p.167-170; G. Ch. Picard, *La civilisation de l'Afrique romaine*, Paris, 1959, p.36, 75-76. Não deixa de ser interessante verificar que o Imperador Maximino é comparado ao Ciclope (SHA, *Maximino duo*, VIII, 11).

## O ULISSES DE DANTE E A SUA PRESENÇA NA CULTURA ITALIANA DO SÉC. XX

RITA MARNOTO  
Universidade de Coimbra

Um dos episódios de toda a literatura escrita em língua italiana, ou mesmo da literatura mundial, que suscitou um maior número de interpretações e de leituras críticas, será, sem dúvida, o episódio de Ulisses, que figura no vigésimo sexto canto do *Inferno*, na *Commedia* de Dante Alighieri<sup>1</sup>. Essa dimensão pragmática ilustra bem a genial singularidade da construção dantesca. Se o Ulisses de Dante atraíu sucessivas gerações de críticos, estimulando um debate de ideias caracterizado por uma notória fluidez e por uma acentuada viveza, tal facto só poderá ser cabalmente entendido em virtude da requintada capacidade problematizante que lhe é própria. No seu cerne, encontra-se um notável trabalho de reelaboração da precedente tradição literária, em função do qual a modelização da imagem de um Ulisses que naufraga nas águas oceânicas traz à tona as profundezas do humano, para as projectar, através dos séculos, até ao tempo em que vivemos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Não reentra nos objectivos deste trabalho, nem seria compatível com os seus limites, a apresentação dessa bibliografia. Vd. o elenco de itens, acompanhado por comentários críticos, coligido por Enzo Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante. 1950-1970*. Firenze, Olschki, 1990, v.2, p.655-66. Ao longo do presente texto, irão sendo feitas remissões pontuais para estudos de relevante importância, no âmbito da sua conceptualização. Todas as citações da *Commedia* têm por referência a edição, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 v. Quanto aos motivos da adopção do título *Commedia*, em detrimento daquele que é mais correntemente utilizado em Portugal, *Divina commedia*, vd. Rita Marnoto, "Camões, Laura e a Bárbara escrava" [1997]: *Estudos de literatura portuguesa*. Viseu, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa, 1999, p.82.

<sup>2</sup> Sobre a projecção da imagem de Ulisses, são fundamentais os estudos de conjunto elaborados por R. B. Matzig, *Odysseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*. St. Gallen, Pflugverlag Thal, 1949; W. B.



1.

Comecemos por apresentar o enquadramento e a estrutura do canto. Dante, guiado por Virgílio, atravessa o oitavo círculo do Inferno, que é designado através de um neologismo, *Malebolge*<sup>3</sup>. Esse círculo encontra-se subdividido em dez *bolge*, que constituem outras tantas reentrâncias. No vigésimo sexto canto do *Inferno*, os viajantes pelo reino dos mortos chegam à oitava *bolgia*, onde descontam penas os maus conselheiros, que induziram outrem a cometer fraudes. Entre eles se conta Ulisses.

Nos seus versos iniciais, fica contida uma invectiva, contra Florença, através da qual é duramente criticada a corrupção que mina a cidade [*Inf.*26.1-12]. Concluída a diatribe, as duas personagens vão reflectindo e dialogando acerca do que lhes é dado observar [*Inf.*26.13-84]. Finalmente, Ulisses toma a palavra, para narrar, em discurso directo, o desenlace das suas aventuras [*Inf.*26.85-142].

A estrutura do canto é sustida pelo entrelaçamento de núcleos temáticos que se respondem em sucessão. A forma como é apresentada a *bolgia* dos fraudulentos segue um *zoom* que procede por aproximação, através de um movimento que se destaca, no contexto da *Commedia*, em virtude da inusitada participação emocional do poeta nos acontecimentos contados. A dificuldade com que Dante, auxiliado pelo seu guia, sobe a agreste escarpa donde contempla os penitentes, denuncia a dolorosa impressão inspirada pelo quadro que se apresenta perante os seus olhos (*Inf.*26.19-24):

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
perchè non corra che virtù nol guidi;  
sí che, se stella bona o miglior cosa  
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

Através da introdução de uma nota bucólica, imagina então ser o agricultor que, chegada a noite, contempla uma paisagem campestre

---

Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of the Hero*. Oxford, Blackwell, [1954] 1968; e Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Milano, Il Mulino, 1992. Pelo que diz respeito às artes plásticas, destaquem-se W. B. Stanford / J. V. Luce, *The Quest for Ulysses*. London, Phaidon, 1974, e Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*. Con la collaborazione di Orietta Pinessi, Milano, Jaca, 1996.

<sup>3</sup> "Luogo è in inferno detto Malebolge" (*Inf.*18.1). Traduzido à letra, o vocábulo quer dizer "malditas bolsas".

repleta de pirilampos, tantas são as chamas que se acumulam na *bolgia* [Inf.26.25-33]. Ao observar o seu intenso lume, compara-se ao profeta Eliseu, quando vê o carro de seu pai, Elias, elevar-se pelos ares [Inf.26.34-42]. Chegado a esse ponto, a surpresa experimentada pelo peregrino do Além é tal, que quase cai [Inf.26.43-45]. É então que Virgílio intervém, com as suas dilucidações, instaurando-se, assim, o clima dialógico característico das páginas da *Commedia* [Inf.26.46-84]. Conforme vai explicando, em cada uma das labaredas arde uma alma penitente. Entre o fulgor que acompanha a elevação de Elias aos Céus, e que representa a Sua glorificação, as chamas da oitava bolgia, perdição e castigo dos conselheiros fraudulentos, e as estrelas do outro hemisfério que serão contempladas por Ulisses [Inf.26.127-29], símbolo do ardor de conhecimento, gera-se, pois, um forte efeito de paralelismo contrastivo. Na língua de fogo que atrai a atenção de Dante, por ter duas pontas, encontram-se, juntos, Ulisses e Diomedes. Virgílio põe em relevo três dos seus pecados, a preparação do estratagema do cavalo de Tróia, a persuasão de Aquiles a participar na guerra onde perdeu a vida, para grande dor de sua esposa, Deidamia, e o roubo da estátua sacra de Palas, que fazia de Tróia uma cidade inexpugnável. Mas, à medida que o foco narrativo se vai aproximando, mais vivo se mostra o entusiasmo de Dante, que *priega e ripriega* o seu mestre (Inf.26.64-69):

"S'ei posson dentro da quelle faville  
parlar", diss'io, "maestro, assai ten priego  
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,  
che non mi facci de l'attender niego  
fin che la fiamma cornuta qua vegna;  
vedi che del disio ver' lei mi piego!".

Na verdade, será Virgílio a solicitar a Ulisses que conte como acabou os seus dias [Inf.26.79-84]. O Rei de Ítaca dá início, então, ao relato das suas aventuras, tomando como *terminus a quo* a largada do domínio de Circe — "[...] "Quando / mi diparti' da Circe [...]" [Inf.26.90-91]. Nem a doçura de seu dilecto filho, Telémaco, nem a reverência devida a seu idoso pai, Laertes, nem o amor consagrado pelo matrimónio que o ligou a sua esposa, Penélope, se sobrepuseram à ânsia de conhecer mundo. Aventura-se, Mediterrâneo fora, passa pela Espanha, por Marrocos, pela Sardenha, ultrapassa as Colunas de Hércules, deixa Sevilha à direita, Ceuta à esquerda, e convence os seus companheiros a prosseguirem viagem. As palavras utilizadas para os

persuadir, registadas num discurso directo encaixado, constituem a chamada "orazion picciola" [*Inf.*26.122]:

"O frati", dissi, "che per cento milia  
perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
de' nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo sanza gente.  
Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza".  
[*Inf.*26.112-20]

Eneias, forçado a abandonar Tróia, leva a cabo uma viagem pelo Mediterrâneo que o conduz até ao Lácio, onde espalha "[...] il gentil seme" [*Inf.*26.60], conforme fora anteriormente referido. Também o Ítaco apela à "semenza" dos Gregos, mas com uma audácia intrépida, que visa o Oceano. O seu ardor é tão frenético que os remos se fazem asas — "de' remi facemmo ali al folle volo" [*Inf.*26.125]. Passam o equador e, depois de cinco meses de viagem, vêem, finalmente, a montanha que representa o Paraíso terrestre (*Inf.*26.136-42):

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,  
ché de la nova terra un turbo nacque  
e percosse del legno il primo canto.  
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,  
infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso.  
[*Inf.*26.136-42]

A *hybris* do Ulisses dantesco é coroada pela súbita passagem da alegria ao "pianto". Vedado o acesso às alturas do monte paradisiaco, por vontade divina, são as profundezas oceânicas a engolir os nautas.

O canto que se iniciara com a invectiva contra uma Florença depravada, minada pela sobrançeria do animal que bate as suas asas com prepotência, "che per mare e per terra batti l'ali" [*Inf.*26.2], termina, pois, com a punição de um Ulisses que levou os seus companheiros a fazerem dos remos "[...] ali al folle volo" [*Inf.*26.125]. Ao avistar terra, o Ítaco soçobra no mar. Entre a condenação da cidade onde Dante nasceu, contida nos versos iniciais do canto, e a condena-

ção de Ulisses, situa-se o valor modelar do voo de Elias, que se eleva até à Pátria celeste [Inf.26.34-42]. As suas repercussões sobre o poeta da *Commedia*, que a Ele se compara, fortemente impressionado pelo desastroso rumo de Florença e pelo triste destino de Ulisses, não são de somenos. O valor de *exemplum* de tudo quanto lhe é dado observar na oitava *bolgia* levam-no a uma atitude de contenção, relativamente às suas próprias capacidades — "e piú lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio" [Inf.26.21]. Mas a incidência individual dessa lição é incindível da abrangência em virtude do qual o exemplo do Profeta, que foi seguido por seu filho, Eliseu, assume um valor ecuménico.

## 2.

Ao construir a personagem de Ulisses, Dante não traz para primeiro plano nem o combatente da Guerra de Tróia, nem o herói que regressa a Ítaca. Aliás, o primeiro é alvo de condenação, tendo em conta os meios fraudulentos de que se serviu [Inf.26.58-63], ao passo que a consistência do segundo é pura e simplesmente negada pela própria voz da *fictionis persona* dantesca — Ulisses não regressou a Ítaca [Inf.26.90-99]. O viandante grego é duramente punido na *bolgia* que tão de perto suscita a participação subjectiva do poeta, sem que tão pouco mereça entrar no Limbo, derradeira morada da "[...] bella scola" [Inf.4.94] de Homero e do próprio Virgílio, onde também são acolhidos Electra, Heitor, Eneias, Júlio César, Camila e Pentésiléia, além de tantas outras figuras da cultura antiga<sup>4</sup>. Nesse contexto, a análise das fontes manejas poderá constituir um contributo fundamental, no sentido do apuramento das coordenadas literárias e civilizacionais em cujo âmbito o autor da *Commedia* se move. O facto de os *auctores* não serem ainda, para Dante, um ponto de referência sujeito a indagação filológica, de forma a ser perspectivado em todas as suas implicações diacrónicas, faz da sua lição um campo que a *inventio* converte em fértil e genial "[...] alimento della sua creazione fantastica", para utilizar as palavras de Guido Martellotti<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> A sua punição não se deve ao facto de terem pecado, decorrendo antes da impossibilidade de terem venerado o verdadeiro Deus, como nota Virgílio: "Or vo' che sappi, innanzi che più andi, / ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi, / non basta, perché non eber battesmo, / ch'è porta de la fede che tu credi; / e s'e' furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar debitamente a Dio: / e di questi cotai son io medesimo." (Inf.4.33-39).

<sup>5</sup> Observa, justamente, Guido Martellotti que "[...] Dante non era un filologo [...] e neppure un bibliofilo: lo studioso non riceve da lui quegli aiuti di cui è largo invece il Petrarca, per il quale l'acquisto di un nuovo libro, il chiarimento di un dubbio

É dado por descontado o facto de Dante não saber grego<sup>6</sup>. A barreira linguística impediu o acesso da cultura medieval, por via directa, aos poemas homéricos<sup>7</sup>. Como tal, a questão coloca-se relativamente às fontes mediadoras através das quais teria conhecido a mítica figura de Ulisses. Daí se poderá inferir com que tipo de imagem se teria confrontado, de forma a melhor perscrutar o sentido profundo do trabalho de modelização empreendido. Nesse âmbito, há a considerar dois grandes blocos literários, a tradição medieval e a antiguidade latina.

É possível que o autor da *Commedia* conhecesse algumas versões da história de Ulisses que circulavam na Idade Média<sup>8</sup>. A hipótese de que tivesse lido uma das mais famosas obras consagradas aos feitos

---

filologico e storico segnavano una data solenne, da registrare più o meno esplicitamente nei propri scritti. Di Dante non sappiamo neppure se ebbe una propria biblioteca; e non avviene mai, o quasi mai, che nelle sue opere si fermi a correggere un suo precedente errore di lettura. In realtà i testi classici non lo interessano in sé, nello sforzo di intenderli, di collocarli in una più precisa conoscenza dell'antichità, di emendarne da macchie la tradizione; essi lo interessano solo in quanto gli trasmettono idee o suggeriscono immagini, a sostegno delle sue argomentazioni o alimento della sua creazione fantastica." ("Dante e i classici" [1965], *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*. Con una premessa di Umberto Bosco, Firenze, Olschki, 1983, p. 20). Sobre a formação intelectual de Dante e o seu contexto florentino, vd. Rita Marnoto, *A "Vita nova" de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*. Lisboa, Colibri, 2001, cap. I.

<sup>6</sup> Cf. Guido Martellotti, "Dante e Omero" [1970], *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, pp. 61-68, onde são também enumerados e estudados os passos onde Dante se refere a Homero.

<sup>7</sup> A instituição do ensino do grego, na Europa ocidental, ocorreu em 1360, quando Leonzio Pilato iniciou a sua leccionação na Universidade de Florença. Eram estudados textos de Homero, na sequência da grande curiosidade que movia os impulsionadores da iniciativa, Petrarca e Boccaccio. Ao fim de dois anos, Pilato interrompeu, porém, o seu magistério, que não teve continuidade imediata. Sobre a questão do helenismo, no contexto humanista, vd. Rita Marnoto, "Plutarco. O regresso a terras itálicas": *Actas do Congresso Plutarco Educador da Europa*,. Coordenador: José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2002, em particular, p.293-301.

<sup>8</sup> A indagação acerca da cultura de Dante depara-se com um véu dificilmente penetrável, sempre que se pretendam obter informações precisas acerca das franjas do seu horizonte. Pelo que diz respeito às narrativas medievais acerca da Guerra de Tróia, as opiniões dividem-se. A convicção de quantos sustêm o seu desconhecimento é emblematizada pelo cepticismo de Bruno Nardi, segundo o qual Dante nunca teria lido as obras consagradas a esse tema que circulavam nos séculos XII e XIII ("La tragedia di Ulisse" [1937], *Dante e la cultura medievale*. [1942] Nuova edizione a cura di Paolo Mazzantini, introduzione di Tullio Gregory, Roma, Bari, Laterza, 1985, p.125-34).

de Alexandre, a *Alessandreide* de Gautier de Chatillon, defendida por Avalle, não colheu, porém, relevante apoio crítico<sup>9</sup>. Mais frequentemente, costumam ser recordados, com ponderada cautela, o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure e a *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne. Quanto ao primeiro, trata-se de um longo poema escrito em *langue d'oïl*, que remonta a meados do século XII. Benoît retoma dois relatos da Guerra de Tróia de inspiração homérica, o *Ephemeris belli Troiani* de Dictys de Creta e o *De excidio Troiae historiae* de Dares da Frígia<sup>10</sup>. O *Roman de Troie* foi depois objecto de inúmeras reelaborações, muitas das quais em prosa, que não tardaram a ser conhecidas na Itália setentrional<sup>11</sup>. Com efeito, no *De vulgari eloquentia*, para ilustrar a superioridade, no domínio da prosa, da literatura escrita em *langue d'oïl*, Dante recorda as narrativas de matéria troiana<sup>12</sup>. Quanto ao segundo, encontramos-nos perante a tradução latina, em prosa, do próprio *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, completada em 1287. Alguns críticos identificam o seu autor com o juiz de Messina, que foi poeta da corte de Frederico II, Guido delle Colonne.

Ao longo da Idade Média, circulavam duas fundamentais imagens valorativas de Ulisses, uma, de índole positiva e extracção *humilis*, que foi prevalentemente transmitida pela cultura eclesiástica; outra, de sinal inverso, com cunho erudito, sobremaneira divulgada nos

---

<sup>9</sup> d'Arco Silvio Avalle, "L'ultimo viaggio di Ulisse" [1966], *Dal mito alla letteratura e ritorno*. Milano, Il Saggiatore, 1990, p.209-33.

<sup>10</sup> A recente descoberta de fragmentos de um original grego, do século I ou II, pertencentes ao *Ephemeris belli Troiani*, reforça a convicção de que o texto latino que deles circulava na Idade Média correspondia à tradução elaborada por Lúcio Sétimo, no século IV; vd. Marie-Paule Loicq-Berger, "Pour une lecture du roman grec: son intérêt pluriel, ses prolongements": *Folia Electronica Classica*, 1, 2001 [Louvain-la-Neuve] <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/01/Romans.html>>.

<sup>11</sup> Sobre a vastíssima difusão literária da matéria troiana, em França, vd. Marc-René Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*. Basel, Francke, 1996. Pelo que diz respeito ao contexto italiano, são fundamentais Francesco Maggini, *I primi volgarizzamenti dei classici latini*. Firenze, Le Monnier, 1952; Cesare Segre, *Lingua, stile e società*. Milano, Feltrinelli, [1963] 1991; e Maurizio Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*. Roma, Bulzoni, 1969.

<sup>12</sup> "[...] Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine" (*De vulgari eloquentia. Monarchia*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo / Bruno Nardi, Milano, Napoli, Classici Ricciardi-Mondadori, 1996, 1.10.2, p.82-85). Acerca das possíveis referências literárias implicadas, vd. o aparato crítico, *ad locum*.

ambientes laicos<sup>13</sup>. As narrativas medievais de matéria troiana foram um dos principais veículos da transmissão da segunda. Os vícios já atribuídos ao Rei de Ítaca, na *Eneida*, são, assim, engrandecidos, de modo a acentuar não só a sua falsidade, como também a sua falta de coragem, enquanto combatente, à qual se substitui uma astúcia pouco edificante. Nesse sentido, a sua representação contrasta com os ideais de cavalaria exaltados pela religiosidade medieval.

Mas, mesmo que Dante tivesse conhecido esse conjunto de fontes mediador dos poemas homéricos que apresentava a imagem de um Ulisses escassamente virtuoso, não foi nele que se inspirou, pelo que diz respeito ao seu destino último. A tradição medieval, em conformidade com as versões da sua história transmitidas por Dictys de Creta e por Dares da Frígia, leva-o de volta a Ítaca, para encontrar a morte no seu próprio Reino. É seu filho, Telégono, fruto dos amores com Circe, que, ao desembarcar na Ilha, sem reconhecer o pai, põe fim à sua vida.

Considerando quer o modo como Ulisses é representado, na *Commedia*, quer as circunstâncias da sua morte, Michelangelo Picone acentua a linha demarcatória que separa Dante desse filão<sup>14</sup>. Em seu entender, a personagem do *Inferno* de modo algum encarna a antítese dos ideais de cavalaria. Daí que o viajante não seja conduzido, de regresso, à pátria terrena, Ítaca, mas, de outra forma, até ao limiar da Pátria Celeste. Como tal, ao ser-lhe negado, pela Divina Providência, o acesso à alta montanha, é enfatizado o inconsciente apelo que até um pagão sente pela esfera divina. Nesse âmbito, a interpretação que Picone confere à operação de escolha de fontes levada a cabo por Dante, assume uma importância fundamental para a leitura do episódio. À imagem padronizada do Ítaco, transmitida pela erudição medieval, Dante sobrepõe a renovada e rigorosa atenção que dedica a Virgílio e a Ovídio.

O débito do vigésimo sexto canto do *Inferno* para com a *Eneida* foi posto em relevo pelos mais antigos comentadores. O "[...] scelerumque inuentor Vlixes"<sup>15</sup> e o "[...] fandi fictior Vlixes" [*En.* 9.602] de Virgílio estavam, com certeza, bem presentes na memória de Dante. Logo no início do seu relato, a localização do domínio de Circe

---

<sup>13</sup> Cf. Lino Pertile, "Ulisse, Guido e le Sirene": *Studi Danteschi*, 65, 2000, p.101-18.

<sup>14</sup> "Dante, Ovidio e il mito di Ulisse": *Lettere Italiane*, 43, 4, 1991, p.500-16.

<sup>15</sup> *Énéide*. Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Letres, [1977-80] 1981-89, tirage revu et corrigé, 3 v., 2.164.

é explicitamente traduzida através da linguagem da *Eneida*<sup>16</sup>. Há, porém, uma série de dados que não poderia ter sido colhida em Virgílio, como seja a visita a Aquiles e a relação de Diomedes com o estratagema do cavalo de Tróia. Por outro lado, não é feita referência a outros episódios do seu périplo, por sinal muito famosos — a vitória sobre os Cícones, os Lotófagos e o Ciclope, a estadia na ilha de Ogígia, o acolhimento de Alcino, ou o episódio das Sereias<sup>17</sup>.

Nesse contexto, é muito convincente a argumentação dos vários críticos que sustêm que Dante teria seguido de perto o décimo terceiro e o décimo quarto livros das *Metamorfoses*<sup>18</sup>. Na *Eneida*, o encaixe do relato de Aqueménides, um grego de Ítaca que não embarcou com Ulisses por ter ficado retido na caverna do Ciclope, quando largou da Sicília, converte-se num hábil expediente narrativo, que introduz a analepse onde fica contida a história do terrível episódio do Ciclope [*En.* 3.588ss.]. Também Ovídio usa uma técnica diegética semelhante. Nas *Metamorfoses*, quando Eneias chega a Gaeta, encontra um dos marinheiros de Ulisses, Macareos, que, estupefacto, reconhece, entre os membros da tripulação, o seu companheiro Aqueménides<sup>19</sup>. Sucedem-se, então, o relato de Aqueménides, que conta o episódio do Ciclope, e o relato de Macareos, que continua a descrever as sucessivas aventuras dos navegantes, até à largada do reino de Circe. A sua história termina, pois, naquele momento em que, encontrando-se a tripulação ociosa e sem vontade de navegar, Ulisses a

---

<sup>16</sup> "[...] Quando / mi diparti' da Circe, che sottrasse / me piú d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sí Enea la nomasse" (*Inf.*26.90-93), a confrontar com "Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix, / aeternam moriens famam, Caieta, dedisti; / et nunc seruat honos sedem tuos ossaque nomen / Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat." (*En.*7.1-4).

<sup>17</sup> Que Dante bem conhecia, porquanto o refere no décimo nono canto do *Purgatorio*.

<sup>18</sup> Se a influência virgiliana desde sempre foi posta em destaque pelos exegetas do vigésimo sexto canto do *Inferno*, a de Ovídio só em finais do século XIX mereceu verdadeiro interesse crítico; vd. Raffaello Fornaciari, "Ulisse nella *Divina Commedia*" [1881], *Studii su Dante*. Firenze, Sansoni, [1883] 1901, ed. riveduta e corretta, pp. 102-18; Barbara Reynolds, "Dante's tale of Ulisses": *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 2, 1, 1960, p.49-65; Guido Martellotti, "Dante e i classici"; Guglielmo Gorni, "Le 'ali' di Ulisse, emblema dantesco", *Lettera. Nome. Numero. L'ordine delle cose in Dante*. Bologna, Il Mulino, 1990, p.175-97; e Michelangelo Picone, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Les métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, [1925-30] 1985-89, 3 v., 14.154ss.



exorta a dar à vela, e Circe lhes prenuncia uma viagem longa e cheia de perigos (*Met.* 14.436-40):

[...] resides et desuetudine tardi  
Rursus inire fretum, rursus dare uela iubemur;  
Ancipitesque uias et iter Titania uastum  
Dixerat et saeui restare pericula ponti.  
Pertimui, fateor, nactusque hoc litus adhaesi.

É no ponto em que Macareos termina a sua intervenção que Dante inicia a de Ulisses — "Finierat Macareus [...]" [*Met.* 14.441]<sup>20</sup> / "[...] Quando / mi diparti' da Circe [...]" [*Inf.*26.90-91]. Macareos furta-se ao embarque, susceptibilizado pelas profecias da feiticeira. De outra forma, Ulisses inflama a marinagem.

A opção dantesca revela impressionante fineza. Por essa altura, o Ulisses de Homero ainda não aportara na Trinácia, onde será perpetrado o roubo das vacas consagradas ao Sol, posteriormente punido com a dispersão de todos os seus companheiros. Rodeia-o, pois, "[...] quella compagna / picciola da la qual non fui diserto" [*Inf.*26.101-102], que ele bem saberá induzir a prosseguir viagem, derradeira falta do conselheiro fraudulento para sempre condenado às labaredas do Inferno. Aliás, os últimos versos da narração de Macareos ressoam claramente na forma como é apresentado o estado de ânimo que os domina — "Io e' compagni eravam vecchi e tardi" [*Inf.*26.106]. O próprio argumento, utilizado na "orazion picciola" [*Inf.*26.112-20, supra], de que o ser humano se deve diferenciar da brutalidade bestial através da ousadia, poderá ser interpretado como uma reacção à metamorfose animal a que Circe submeteu os seus marinheiros.

É então que se inicia a aventura oceânica de Ulisses. Todavia, não é em Homero, um Homero que Dante nunca conheceu directamente, nem em Virgílio, nem em Ovídio, que encontramos os precedentes imediatos da sequência narrativa. O seu teor desde sempre intrigou comentadores e críticos da *Commedia*, o que se traduziu num forte estímulo à indagação de fontes. Como tal, século após século, foi-se dilatando o caudal das referências literárias que lhe poderão andar, eventualmente, associadas<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> As *Metamorfoses*, além de conterem muitas informações que Dante não poderia ter conhecido através da *Eneida*, erigem-se em texto mediador de vários passos do episódio. Cf. a referência a Gaeta em *Inf.*26.90-93, *En.*7.1-4 (vd. n.16) e *Met.*14.154-57; 14.441-44.

<sup>21</sup> Que fica substancialmente sintetizado em Maria Corti, "La 'favola' di Ulisse: invenzione dantesca?", *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e*

A gênese dessa tradição é muito complexa, deparando-se a sua dilucidação com problemas que o actual estádio das investigações não permite resolver em absoluto. Fornaciari pôs em evidência uma questão que diz respeito à própria exegese do texto homérico<sup>22</sup>. Tendo Homero designado o mar Tirreno, reiteradamente, como oceano, a fantasia de alguns dos seus leitores foi levada a colocar a ilha de Circe no grande Oceano. Por consequência, a largada do domínio da feiticeira, rumo ao reino dos mortos, passou a ser identificada com a navegação oceânica.

Na verdade, Estrabão evoca a autoridade de Homero para afirmar que a maior parte das aventuras de Ulisses se desenrolou para além das Colunas de Hércules<sup>23</sup>. Essa convicção do geógrafo grego devia gozar de certa divulgação, se Solino<sup>24</sup>, Pompónio Mela<sup>25</sup>, Marciano Capela<sup>26</sup>, ou Santo Isidoro<sup>27</sup> dela se fazem eco, associando a

---

*Dante*. Torino, Einaudi, 1993, p.113-45, para onde remetemos, tendo em vista a obtenção de informações mais detalhadas. Esse tema encontra-se relacionado com o da fundação da cidade de Lisboa por Ulisses; vd. André de Resende, *As antiguidades da Lusitânia*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.76 e relativo aparato crítico, muito importante para a interpretação das fontes plinianas; e R. M. Rosado Fernandes, "Ulisses em Lisboa": *Euphrosyne* 13 1985 139-6.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p.111-13.

<sup>23</sup> Οὐ δὴ θαυμάζοι τις ἂν οὔτε τοῦ ποιητοῦ τὰ περὶ τὴν Ὀδυσσεῶς πλάνην μυθογραφήσαντος τοῦτον τὸν τρόπον, ὥστ' ἔξω Στηλῶν ἐν τῷ Ἀτλαντικῷ πελάγει τὰ πολλὰ διαθέσθαι τῶν λεγομένων περὶ αὐτοῦ (τὰ γὰρ ἱστορούμενα ἐγγὺς ἦν καὶ <τοῖς> τόποις καὶ τοῖς ἄλλοις τῶν ὑπ' ἐκείνου πεπλασμένων, ὥστε οὐκ ἀπίθανον ἐποίει τὸ πλάσμα) [...] / "On ne saurait s'étonner de ce que le poète a conçu le récit du voyage d'Ulisse de telle manière que la plus grande partie des aventures narrées se situe au delà des Colonnes d'Hercule, dans la Mer Atlantique, où la fiction poétique restait proche des données de l'histoire et ne risquait pas, de ce fait, de paraître incroyable." (Strabon, *Géographie*. Texte établi et traduit par François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 1966, 3.4.4).

<sup>24</sup> "In Lusitania promunturium est quod Artabrum alii, alii Olisiponense dicunt. [...] Ibi oppidum Olisipone Ulixi conditum." (C. Julii Solini *Collectanea rerum memorabilium* iterum recensuit Th. Mommesen. Editio altera ex editione anni 1895 lucis ore expressa, Berolini apud Weidmannos, 1958, 23.1.5-6).

<sup>25</sup> "Sinus intersunt, et est in proximo Salacia, in altero Vlisippo et Tagi ostium, amnis gemmas aurumque generantis." (Pomponius Mela, *Chorographie*. Texte établi, traduit et annoté par A. Silberman, Paris, Les Belles Lettres, 1988, 3.1.8.)

<sup>26</sup> "Olissipone illic oppidum ab Ulixie conditum ferunt, ex cuius nomine promontorium, quod maria terrasque distinguit." (*Martianus Capella*. Edidit James Willis, Leipzig, Teubner, 1983, *De nup.* 6.629).

<sup>27</sup> "Olisipona ab Vlixie est condita et nuncupata; quo loco, sicut historiographi dicunt, caelum a terra et maria distinguitur a terris." (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Edición bilingüe, texto latino, versión española, notas e índices por José

viagem de Ulisses à fundação de Lisboa. Também Tácito o considera fundador da cidade de Asberg, no Norte da Alemanha<sup>28</sup>. É nesse contexto que, no plano do imaginário, a figura do aventureiro errante, movido por uma curiosidade insaciável, se vai sobrepondo à do herói da Guerra de Tróia.

Por sua vez, Tibulo admite as duas versões dessas andanças, ou seja, que o Ítaco tenha percorrido terras conhecidas, ou que, de outra forma, se tenha aventurado por um novo mundo ignoto, de acordo com uma opinião cuja origem não especifica<sup>29</sup>. Mas é Séneca a confrontar-se, verdadeiramente, com essas duas perspectivas, a de um Ulisses que se bateu contra as intempéries da natureza, nos limites do Mediterrâneo, e a de um Ulisses cujos anseios de modo algum poderiam ser satisfeitos nos confins desse mar:

Quaeris, Vlixes ubi errauerit, potius quam efficias, ne nos semper erremus? Non uacat audire, utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit an extra notum nobis orbem, — neque enim potuit in tam angusto error esse tam longus: — tempestates nos animi cotidie iactant et nequitia in omnia Vlixis mala impelit. Non deest forma, quae sollicitet oculos, non hostis; hinc monstra effera et humano cruore gaudentia, hinc insidiosa blandimenta aurium, hinc naufragia et tot uarietates malorum. Hoc me doce, quomodo patriam amem, quomodo uxorem, quomodo patrem, quomodo ad haec tam honesta uel naufragus nauigem.<sup>30</sup>

Se Séneca representa um ponto de viragem fundamental, no quadro da interpretação do mito de Ulisses, é por não lhe interessar saber, primordialmente, qual o efectivo rumo do viajante. Mais do que isso, importa, em seu entender, ser capaz de perscrutar o significado existencial da sua errância, dele tirando a melhor lição interior.

---

Oroz Reta / Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, La Editorial Católica S. A., 1983, 15.1.70).

<sup>28</sup> "Ceterum et Vlixen quidam opinantur longo illo et fabuloso errore in hunc Oceanum delatum adiisse Germaniae terras, Asciburgiumque, quod in ripa Rheni situm hodieque incolitur, ab illo constitutum nominatumque" (Tacite, *La Germanie*. Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 3).

<sup>29</sup> "Atque haec seu nostras inter sunt cognita terras, / fabula siue nouum dedit his erroribus orbem, / sit labor illius, tua dum facundia maior." (*Tibulle et les auteurs du 'corpus tibullianum'*). Texte établi et traduit par Max Pochont, Paris, Les Belles Lettres, [1926] 1989, *Pan. Mes.* 79-81). Recordem-se, além disso, os v.52-53 da mesma elegia, onde fica contida uma alusão à viagem atlântica de Ulisses: "ille per ignotas audax errauerit urbes, / qua maris extremis tellus includitur undis".

<sup>30</sup> *Lettres à Lucilius*. Texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, [1957] 1989, 88.7.

Apesar de muitas interrogações subsistirem, relativamente ao efectivo conhecimento que Dante possuiria da obra de alguns dos autores citados, há dois textos que não suscitam dúvidas. Um deles é o das epístolas de Séneca a Lucílio, outro o do famoso comentário de Sérvio à *Eneida*. Ao explicar o sentido do verso, "dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso" [*En.* 6.107], Sérvio observa, sibilamente, que também para Homero o reino dos mortos ficava em Itália, embora se pense que Ulisses tenha estado no extremo do Oceano — "quanquam fingatur in extrema Oceani parte Ulysses fuisse"<sup>31</sup>.

Entretanto, com a passagem dos séculos, o lugar situado no extremo do Oceano, habitado pelos mortos, onde Ulisses aportou, foi ganhando contornos cada vez mais pormenorizados<sup>32</sup>. Chegados a esse ponto de charneira, será possível conceber a conjugação de duas tradições culturais, uma, de origem pagã, que diz respeito às ilhas dos bem-aventurados, e outra, ligada ao cristianismo, que situa, também ela, o Paraíso, no seio das águas. É desse ponto de intersecção que decorre, a nível macro-estrutural, a ordenação do universo da *Commedia*<sup>33</sup>. Mas não se esqueça, além disso, que, num outro plano, a presença de fontes bíblicas no episódio de Ulisses decorre igualmente de uma cosmovisão sincrética<sup>34</sup>.

Aliás, as lendas e as crenças acerca da navegação atlântica suscitavam o maior interesse, na época em que Dante viveu. Durante os últimos séculos da Idade Média, encontrava-se extremamente difundida a lenda de S. Brandão, o Santo irlandês que se fez ao mar, em busca do Paraíso terrestre. Foi também enorme o impacto da expedição levada a cabo pelos dois irmãos genoveses, Ugolino e Vadino Vivaldi,

---

<sup>31</sup> Virgílii Maronis *Opera*. Mauri Servii Honorati grammatici in eadem commentarii [...], Parisiis, Ex Officina Roberti Stephani, 1532, p.402.

<sup>32</sup> Conforme o ilustra Claudiano: "Est locus extremum pandit qua Gallia litus / Oceani praetentus aquis, ubi fertur Ulixes / sanguine libato populum movisse silentem. / illic umbrarum tenui stridore volantum / flebilis auditur questus; simulacra coloni / pallida defunctasque vident migrare figuras." (*Claudian*. With an english translation by Maurice Platnauer, Cambridge, Mass., Harvard University Press, [1922] 1956, *Contra Ruf.* 1.123-28).

<sup>33</sup> Cf. Erich Auerbach, "Struttura della *Commedia*" [1929], *Studi su Dante*. Prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, p.91-122; e Jurij M. Lotman / Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Milano, Bompiani, 1975.

<sup>34</sup> Que envolve, em particular, a história de Elias e de seu filho Eliseu, bem como a simbologia das línguas de fogo, em conformidade com o livro dos *Reis* e os *Actos dos Apóstolos*; vd. Paola Rigo, "Tra maligno e sanguigno" [1989], *Memoria classica e memoria biblica in Dante*. Firenze, Olschki, 1994, p.48-54; e Andreas Kablitz, "Il canto di Ulisse agli occhi dei commentatori contemporanei e delle indagini moderne": *Letteratura Italiana Antica*, 2, 2001, p.61-91.

que largaram de Itália em 1291, com o objectivo de circum-navegarem a África, para nunca mais voltarem<sup>35</sup>. A geografia do globo terrestre estava prestes a mudar radicalmente a sua fisionomia.

Daqui se pode deduzir, pois, que Dante não deixaria de conhecer, pelo menos, os mais divulgados textos acerca da errância oceânica de Ulisses. De outra forma, se nada se sabe quanto às suas impressões, pelo que diz respeito às crenças medievais e à viagem dos Vivaldi, com certeza que não as ignorava.

E, todavia, duas questões persistem. A primeira decorre das observações registadas por Benvenuto da Imola, comentador trecentista da *Commedia*:

Est autem hic ultimo toto animo advertendum quod illud quod Auctor hic scribit de morte Ulixis, non habet verum neque secundum historicam veritatem neque secundum poeticam fictionem Homeri vel alterius poetae. Dixerunt ergo aliqui, et famosi, quod Dantes non vidit Homerum et quod expresse erravit. Veruntamen quid quid dicatur nulla persuasione possum adduci ad credendum quod Auctor ignoraverit illud quod sciunt et pueri et ignari; ideo dico quod haec potius Auctor industria finxit: et licuit sibi fingere de novo, sicut aliis poetis propter aliquod propositum ostendendum. Videtur enim ex fictione ista velle concludere quod vir magnanimus, animosus, qualis fuit Ulixes, non parcit vitae periculo vel labori, ut possit habere experientiam rerum.<sup>36</sup>

Em seu entender, o desfecho do episódio é pura criação do poeta. Fino e sagaz hermenêuta de Dante, Benvenuto não admite que o autor da *Commedia* desconhecesse o regresso de Ulisses a Ítaca, conforme é narrado na *Odisseia*, pois até as crianças e os ignorantes sabiam como terminava a história. Na verdade, face ao conjunto de fontes que refere um périplo oceânico, conforme hoje o conhecemos, podemos afirmar que também não desconheceria a versão que asseverava as suas andanças pelo Atlântico. Como tal, o comentário revela uma acuidade muito particular, quando recorda que todas as interrogações que relança só no seio do universo ficcional têm consistência.

Nesse âmbito, a epístola de Séneca constitui uma referência de extremo relevo, tratando-se de um texto essencial da cultura do tempo de Dante que admite as duas vertentes da história, para se situar a um

---

<sup>35</sup> Vd. Ignazio Baldelli, "Dante e Ulisse": *Lettere Italiane*, 50, 3, 1998, p.358-73, que postula o impacto que esse acontecimento histórico teria tido sobre Dante.

<sup>36</sup> *Ib.*, p.363.

nível superior de abstracção, ao valorizar as suas ressonâncias interiores. Se o autor da *Commedia* conhecia ambas as tradições, a primazia concedida a uma delas assume, então, um alto significado. Apesar disso, nunca se deve perder de vista o facto de a expedição de Ulisses não ser, em nenhuma das versões, a sua última viagem. Daí decorre uma segunda questão.

No canto do *Inferno*, quando Virgílio apostrofa a chama em que ardem Ulisses e Diomedes, sabe bem a qual dos dois se dirige, conhecendo, de antemão, o teor da história cuja narração lhe solicita (*Inf.*26.79-84):

"O voi che siete due dentro ad un foco,  
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,  
s'io meritai di voi assai o poco  
quando nel mondo li alti versi scrissi,  
non vi movete; ma l'un di voi dica  
dove, per lui, perduto a morir gissi."

Virgílio sabe que Ulisses morreu, perdido pelas suas andanças — "[...] perduto a morrer gissi". De outra forma, é dado a entender que o Dante-personagem não sabe o desfecho da sua expedição, em conformidade com o modelo dialógico típico dos versos da *Commedia*<sup>37</sup>.

Mas talvez o Dante-poeta tivesse bem presente na sua memória a profecia de Circe, quando predisse aos nautas rotas arriscadas, um itinerário infinito e os perigos de um mar tempestuoso (*Met.* 14.438-39):

Ancipitesque uias et iter Titania uastum  
Dixerat et saeui restare pericula ponti.

Talvez recordasse que, como Calipso bem notou, os sinais que Ulisses desenhara na areia, representando a cidade, os acampamentos e o nome de tantos heróis valorosos, foram levados pelo mar:

Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus  
abstulit et Rhesi cum duce castra suo;  
tum dea "quas" inquit "fidas tibi credis ituro,  
perdiderint undae nomina quanta, uides?"<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Vd. Gianfranco Contini, "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*" [1957], *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino, Einaudi, 1984, p.335-61.

<sup>38</sup> P. Ovidii Nasonis, *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Edidit brevique adnotatione critica instruxit E. J. Kenney. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, [1961] 1965, *Ars* 2.139-41.

Talvez soubesse que Tirésias, o adivinho de um Homero que Dante nunca conheceu, antevira uma outra viagem que havia de levar Ulisses por uma terra cujos habitantes nada sabiam sobre a arte da navegação. O sinal que lhe dá é seguro:

σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές·  
ὀππότε κεν δῆ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος δδίτης  
φήη ἀθηρηλ<σ>γον ἔχειν <σ> ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ,  
καὶ τότε δὴ γαίη πῆξας εὐῆρες ἐρετμόν<sup>39</sup>

Σῆμα — quando se cruzar com outro viajante, que confunda o seu remo com uma alfaia agrícola, deverá enterrá-lo na terra. Depois, fará sacrifícios a Poséidon. Tirésias prediz-lhe também uma morte em idade avançada, quando se encontra junto de um povo afortunado, no mar — θάνατος δέ τοι ἐξ ἀλὸς<sup>40</sup>.

Piero Boitani, no seu brilhante ensaio, nota que a vastidão da incidência da figura de Ulisses se deve ao facto de ela ser, desde os primórdios, um signo — "nell'ambito culturale il segno di un'intera episteme"<sup>41</sup>. Σῆμα. Nas longas e perigosas viagens profeciadas por Circe. Nos nomes que escreve na areia e o mar desfaz. Na inquieta segurança da palavra de Tirésias.

Dante nunca leu Homero. Apesar disso, a sua leitura de Ulisses é uma das mais clarividentes projecções da universalidade do πολύτροπος<sup>42</sup>.

### 3.

As interpretações que têm vindo a ser feitas do episódio de Ulisses encontram-se de perto vinculadas ao significado que é atribuído à

---

<sup>39</sup> *L'Odyssée. "Poésie homérique"*. Texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, [1924] 1967-68, 3 v., 11.126-29 ("Veux-tu que je te donne une marque assurée, sans méprise possible? le jour qu'en te croisant un autre voyageur demanderait pourquoi, sur ta brillante épaule, est cette pelle à grains, c'est là qu'il te faudrait planter ta bonne rame").

<sup>40</sup> "[...] θάνατος δέ τοι ἐξ ἀλὸς αὐτῷ ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη γῆρα ὑπο λιπαρῷ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ ὄλβιοι ἔσσονται. [...]" / "puis la mer t'enverrait la plus douce des morts; tu ne succomberais qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de toi des peuples fortunés..." (*Od.* 11.134-37). A crítica especializada tem-se interrogado acerca do significado da expressão "ἐξ ἀλὸς", visto poderem-lhe ser atribuídos dois significados bastante diferentes, longe do mar, ou no mar.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p.13.

<sup>42</sup> "Ἄνδρά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον [...]" / "C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire" (*Od.*1.1.).

relação de Dante com a matéria representada. Uma eventual cumplicidade com o nauta que desbrava mares desconhecidos desembocaria na apologia da nova cosmovisão que está prestes a emergir, com os alvoro do Renascimento. Todavia, a imputação, ao autor da *Commedia*, de uma atitude de simpatia pelo Rei de Ítaca, não é isenta de notas forçadas. O vigésimo sexto canto do *Inferno* distingue-se, de facto, pela perspectiva emocional que transparece dos seus versos. Mas essa carga fortemente subjectiva não deve ser confundida com a adesão à causa do penitente. O peregrino pelo mundo do Além sente-se fortemente impressionado por tudo quanto lhe é dado observar na oitava *bolgia*. Não obstante, Ulisses é condenado a um duro castigo, cuja excepcionalidade e cujo rigor são postos em evidência pelo seu isolamento em relação a outras figuras da Antiguidade.

Segundo Michelangelo Picone, Dante pretende destronar aquele Homero consagrado pelas narrativas medievais, em prol de um novo Homero cristão, um Homero refeito por ele próprio, autor da *Commedia*<sup>43</sup>. Como tal, a condenação implica também uma atitude de certa forma hostil ao pensamento grego, em nome de uma visão profundamente imbuída por esse ideário. Daí que retome das páginas de Virgílio a versão do grego ardiloso, que perpetrou enganoso e urdiu logros<sup>44</sup>. Na *Eneida*, Ulisses é apresentado como grande responsável pela queda de Tróia. Se, por um lado, o épico latino seguia as vias rasgadas pelo exemplo de Homero, por outro lado, não deixaria de sentir a necessidade de se afirmar, relativamente ao grande modelo do heroísmo helénico. Além disso, para o orgulho imperial, o menosprezo do Grego era a contraface da exaltação do herói que viajou até ao Lácio, Eneias. Daí que Dante veja no estratagema do cavalo de Tróia o acontecimento que determinou a génese remota do Império — "onde uscí de' Romani il gentil seme" [*Inf*.26.60]<sup>45</sup>.

Ao dirigir-se aos companheiros, na sua "orazion picciola" [*Inf*.26.122], Ulisses recorre a argumentos que são explicitados quer através de uma formulação negativa, quer através de uma formulação

---

<sup>43</sup> "Il contesto classico del canto di Ulisse": *Strumenti Critici* 15, 2 (93) 2000 171-91.

<sup>44</sup> Cf. Patrizia Grimaldi Pizzorno, "Sic notus Ulixes? Retorica sapienziale e retorica fraudolenta nel canto XXVI dell'*Inferno*": *Strumenti Critici* 14, 3 (90) 1999 357-85.

<sup>45</sup> *Gentil* é uma palavra-chave do requintado vocabulário utilizado pelos poetas do *dolce stil novo*; cf. Rita Marnoto, *A "Vita nova" de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, cap. I.4. Nesse contexto, a qualificação do povo descendente de Eneias assume o mais alto valor.



positiva [Inf.26.112-20; supra]. Um desses planos discursivos incide sobre a diferença entre o homem e o animal, partindo da exortação a que não seja rejeitada a oportunidade de ganhar experiência. Serve-lhe de moldura, graças a uma hábil construção retórica, o prévio engrandecimento dos perigos vencidos ao longo da navegação até às Colunas de Hércules<sup>46</sup>, bem como a exortação conclusiva à persecução de "[...] virtute e canoscenza" [Inf.26.120]. Mas essa sede de conhecimento incide sobre o empírico, sem ser acompanhada por uma indagação de valores de ordem moral e religiosa. A leitura de Luigi Valli, que via em Ulisses um símbolo da humanidade, "[...] che col solo lume della ragione, senza l'aiuto e la predestinazione di Dio, pretende conseguire la verità ultima e l'ultimo bene"<sup>47</sup>, continua a mostrar, pois, toda a pertinência crítica. A cosmovisão medieval condenava a *curiositas*, quando era tomada por si só, e não enquanto instrumento no sentido do alcance de mais altos valores espirituais. À luz de uma perspectiva epocal, o Ítaco encarna a subversão de um limite *sine qua non*. Ao pretender alcançar o conhecimento, obstinadamente, e à margem da graça divina, afunda-se nas profundezas. O turbilhão que provocou o naufrágio do seu barco, quando estava às portas do Paraíso terrestre, provém, sintomaticamente, da "[...] nova terra" [Inf.26.136-42; supra]<sup>48</sup>. Para Dante e para o pensamento medieval, virtude, conhecimento, aperfeiçoamento moral e fervor religioso, são planos que se desdobram uns sobre os outros, em sucessão. Daí que a subjectividade dantesca estabeleça um contraponto entre, por um lado, o ardor do Ítaco e, por outro lado, a contenção do estro do poeta da *Commedia*,

---

<sup>46</sup> Que, geralmente, costumam ser identificadas com o estreito de Gibraltar, embora Guglielmo Gorni seja de opinião que, no contexto do canto, a expressão designe o istmo de Cadiz ("I 'riguardi' di Ercole e l' 'arto passo' di Ulisse": *Letteratura Italiana Antica*, 1, 2000, pp. 43-58). Para uma interpretação simbólica, em si, do rumo ocidental da viagem, vd. Giuliana Carugati, *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della "Commedia" di Dante*. Bologna, Il Mulino, 1991, p.95-97.

<sup>47</sup> "Ulisse e la tragedia intellettuale di Dante": *Il Giornale Dantesco*, 24, 3, 1921, p.230.

<sup>48</sup> Ulisses não diz explicitamente, nem o pode dizer, que chegou ao Paraíso. Mas se o sentido das suas palavras não suscitou qualquer dúvida aos comentadores da *Commedia*, Dante não deixa de o reafirmar, no vigésimo sétimo canto do *Paradiso*, através de uma elaborada dissertação cosmológica, quando recorda "[...] il varco / folle d'Ulisse [...]" [Par. 27.82-83]. Nesse sentido, o episódio actualiza uma profunda simbologia bíblica. As línguas de fogo que pousaram sobre os Apóstolos, no dia de Pentecostes, quando receberam o Espírito Santo, e começaram a falar outras línguas, adquirem uma dimensão punitiva, ao desdobrarem-se nas labaredas que castigam os pecadores da oitava *bolgia*, culpados de terem usado a palavra para fins fraudulentos.

que tem por termo intermediário o exemplo de Elias [*Inf.*26.19-42; supra].

"Nos tempos primitivos, as pessoas que iam para os Campos Elísios ou para as Ilhas dos Bem-aventurados não sofriam a morte, nem recebiam culto depois", afirma Maria Helena da Rocha Pereira<sup>49</sup>. Ora, Ulisses pretende alcançar a bem-aventurança sem prescindir da essência mortal, em consonância com a cultura pagã. Outra é a ordem do cosmos dantesco. Na escatologia da *Commedia*, esse é privilégio exclusivo do criador dos seus versos.

Dante é um peregrino, Ulisses é um explorador — observa justamente Jurij Lotman, no penetrante ensaio que consagrou ao tema, onde analisa o sistema de diferenças e oposições que interliga as duas figuras<sup>50</sup>. Nesse sentido, "Ulisse è l'originale doppio di Dante"<sup>51</sup>. Este segue um guia, aquele a sua audácia. O nauta oceânico chega ao Purgatório, numa viagem em busca de conhecimento, mas afinal ignaro do significado da montanha da qual se aproximou — o que põe em causa o valor da sua descoberta. Conforme nota Lotman, a peregrinação do poeta da *Commedia* processa-se ao longo de um eixo vertical, entre o que fica em baixo e o que fica no alto, ou seja, entre o plano terreno e o da espiritualidade. De outra forma, Ulisses, que desconhece esses valores ideais, move-se na horizontalidade. Quando a montanha que descobre, no seio das águas, lhe solicita uma outra compreensão intelectual, interpõe-se uma dimensão cultural, cuja interpretação não está ao seu alcance.

Lotman identifica as andanças do aventureiro que perscruta todos os domínios, à exceção do moral, com a separação entre ciência e moral, ou entre descoberta e resultado, que irá caracterizar os novos tempos. Aliás, essas observações situam-se naquela linha de continuidade que levava Luigi Valli a fazer de Ulisses "[...] il primo uomo del Rinascimento"<sup>52</sup>. Todavia, a vinculação do horizonte conceptual da personagem de Dante a uma grelha periodológica deverá ser considerada com cautela. Na verdade, tanto a cosmovisão da baixa Idade Média, como a renascentista, integram o conhecimento numa complexa estrutura relacional. Para Dante e para o homem medieval, o

---

<sup>49</sup> Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira, *Concepções helénicas de felicidade no Além*, Coimbra, 1955, p.34.

<sup>50</sup> "Il viaggio di Ulisse nella *Divina commedia* di Dante", *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. A cura di Simonetta Silvestroni, Bari, Laterza, 1980, p.98.

<sup>51</sup> *Ib.*, p.96.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p.235.

universo desdobra-se através de uma série de paralelismos que converge, em sentido piramidal, para Deus, ao passo que o homem do Renascimento concebe as relações especulares que se estabelecem entre os vários planos no seu sentido dinâmico. Tal como os humanistas lêem os *auctores* à luz da doutrina cristã, assim os descobridores consideram as suas navegações fruto da vontade divina. Por isso, para a mentalidade renascentista, os domínios da moral e da ciência, apesar de diferenciados, respondem-se mutuamente. Se o Ulisses de Dante não se conforma com a ordem cósmica da *Commedia*, não será tanto por se encontrar para aquém ou para além dela, mas por se inserir num outro modelo gnosiológico. Sendo pagão, desconhece o elo que sustém e harmoniza os vários planos do universo medieval. Daí que não possa ter acesso ao entendimento da alta montanha.

Desta feita, Dante, ao distanciar-se da tradição que conduzia Ulisses de regresso a Ítaca, e ao submeter a versão da sua errância oceânica aos desígnios da *inventio*, amplia de tal forma o espectro da sua imagem, que, ao mesmo tempo que propuliona a sua universalização, relança as possibilidades de incidência histórica que lhe são próprias. O vigésimo sexto canto do *Inferno* salda-se por um feixe de clivagens que projecta uma personagem acentuadamente problematizante, condenando quer o herói de Tróia, quer o anti-herói errante. O autor da *Commedia* potencia, pois, o lastro significativo daquela personagem que Homero e os seus sucessores transmitiram ao mundo ocidental, já por si, como *odeporico* — para utilizar um adjetivo italiano<sup>53</sup>. O facto de, na génese da tradição literária italiana, se encontrar a imagem deliberadamente aberta, problematizante e, diríamos, "hopedórica" do Ulisses dantesco, não será, com certeza, um factor de somenos importância, para a compreensão da sua vitalidade na cultura contemporânea. Vejamos.

#### 4.

O Ulisses que Homero, Benoît de Sainte-Maure, ou Guido delle Colonne trazem de volta para Ítaca é o viajante que completa circularmente a sua viagem, regressando à pátria. Cumpre, assim, os seus deveres, não só para com a sua família (o velho pai, o querido

---

<sup>53</sup> O italiano parece ser a única língua moderna que conservou o adjetivo *odeporico*, proveniente do grego *óðós*, caminho, e *πορεία*, viagem. Alguns críticos postulam o uso do substantivo *odeporica* para designar a literatura de viagem; cf. Domenico Nucera, "I viaggi e la letteratura": Gnisci / Sinopoli / Stella / Trocchi / Pantini / Nucera / Guglielmi / Moll / Neri / Gajeri, *Introduzione alla letteratura comparata*. A cura di Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 2002, p.129-30.

filho e a dilecta esposa), como também para com o povo que governa, ao retomar o poder, fazendo respeitar a boa ordem. Reconhece a Lei pré-estabelecida, impõe-a, e é reconhecido como Rei. Esse reconhecimento mútuo assume uma vertente pragmática, bem ilustrada pelo comum domínio de um código. O guerreiro identifica-se e é identificado pela destreza com que maneja o arco. O amante identifica-se e é identificado por deter o segredo da construção do leito.

Contudo, Dante não dá repouso a Ulisses. A sua astúcia e inteligência são colocadas ao serviço da fraude, induzindo a tripulação a embrenhar-se numa busca sôfrega do desconhecido. A "orazion picciola" [*Inf.*26.122] é, efectivamente, uma obra-prima de retórica. Através de uma linguagem sonora e empolgante, apresenta uma Lei impostora, mas dotada de um fantástico poder de atracção. O Ítaco desafia tudo e todos os Outros — os outros companheiros que seduz a acompanharem-no numa viagem até ao desconhecido, o outro hemisfério desabitado, a outra Lei.

O seu itinerário para além das Colunas de Hércules é, portanto, uma fuga para o novo. Sulcar o Oceano equivale ao alheamento dos deveres familiares e dos deveres cívicos que lhe tinham sido confiados por Homero. Equivale ao distanciamento daquela magnânima piedade de que Virgílio dotara Eneias. Mas equivale também à escolha de um itinerário que segue um rumo diverso do que fora traçado por Estrabão, Solino, Pompónio Mela, Marciano Capela, ou Tácito. O Ulisses de Dante não quer nem o conforto de Penélope, nem a Lei de Ítaca. Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, personagens do *Inferno* cujo drama inspira a Dante, do mesmo modo, um notório envolvimento subjectivo, trazem nas asas o desejo que nem os retém, nem os impele para fora do ninho — "Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido" [*Inf.*5.82-83]. De outra forma, as suas asas levam-no por um voo louco — "de' remi facemmo ali al folle volo" [*Inf.*26.125]<sup>54</sup>. E, nesse voo, à Penélope e à Lei de Ítaca sobrepedem-se outros ideais. Ulisses quer ditar outra Lei, que não é a do seu Reino mediterrânico, mas não é, também, a das várias cidades do Continente europeu cuja fundação lhe é atribuída. É essa a sua fuga.

---

<sup>54</sup> A análise detalhada dos antecedentes literários e do significado dessa expressão, na estrutura do canto, foi elaborada por Guglielmo Gorni, "Le 'ali' di Ulisse, emblema dantesco"; e Ezio Raimondi, "Per una immagine della *Commedia*" [1967], *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*. Torino, Einaudi, [1970] 1982, p.31-37.

Escreve Blanchot:

Si, dans la foule, l'être est de fuite, c'est que l'appartenance à la fuite fait de l'être une foule, une multiplicité impersonnelle, une non-présence sans sujet: le moi unique que je suis fait place à une indéfinité paradoxalement toujours croissante qui m'entraîne et me dissout dans la fuite. En même temps, dans la foule fuyante, le moi vide qui s'y défait reste solitaire, sans appui, sans contour, se fuyant en chacun qui fuit, immense solitude de fuite où personne n'accompagne personne. Et toute parole alors est de fuite, précipite la fuite, ordonne toutes choses à la confusion de la fuite, parole qui en vérité ne parle pas, mais fuit celui qui parle et l'entraîne à fuir plus rapidement qu'il ne fuit.<sup>55</sup>

"Une foule, une multiplicité impersonnelle". Na sua procura de um outro indefinido, no seu paradoxal e crescente engrandecimento, o πολύτροπος do *Inferno* metamorfoseia-se numa multiplicidade dispersivamente oceânica — "non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente." [*Inf.*26.116-17]. Consequentemente, o herói não pode deixar de se desmoronar, dissolvido na solidão de uma não-presença que desconhece parâmetros, ao alienar-se do seu próprio centro. Para utilizar as palavras de Blanchot — foge de si em cada um dos companheiros que foge.

Dante, na *Commedia*, pode atravessar o cosmos de um extremo ao outro, pode até resvalar pelas escarpas das *bolge*. Qualquer que seja o seu guia, quaisquer que sejam as questões que se coloque, todas as respostas convergem para a divina ordem do universo, representada pelo supremo símbolo da cândida rosa. Dante é um peregrino e, como tal, todos os seus anseios se harmonizam em Deus:

La question la plus profonde n'est qu'un moment de la question d'ensemble, elle est ce moment où la question croit qu'il est de sa nature d'élaborer une question ultime, une dernière question, question de Dieu, question de l'être, question de la différence entre l'être et l'étant.<sup>56</sup>

Não é essa última questão aquela que se coloca Ulisses, quando se precipita na multiplicidade. O seu imaginário transcendente desconhece Deus. O seu universo gnosiológico é paradoxal. O enunciado da sua "orazion picciola" [*Inf.*26.122] apenas é garantido pela própria enunciação. Como tal, a busca desmedida do Outro, enquanto fuga, não pode deixar de desembocar no naufrágio. "[...] Il n'y a pas

---

<sup>55</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, [1969] 1995, p.29-30.

<sup>56</sup> *Ib.*, p.18.

d'Autre de l'Autre. C'est en imposteur que se présente pour y suppléer, le Legislatteur (celui qui prétend ériger la Loi). Mais non pas la Loi elle-même, non plus que celui qui s'en autorise", afirma Lacan<sup>57</sup>. Bem sabe Virgílio que ninguém pode escapar à última questão — "[...] ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi" [Inf.26.83-84]. Bem o sabia o adivinho de Édipo.

O "[...] folle volo" [Inf.26.125] representa, então, as próprias clivagens que se abrem na cadeia significante. A montanha "[...] alta tanto" [Inf.26.134] não é reconhecida como sendo o Paraíso terrestre, nem reconhece Ulisses — "Tre volte il fé girar [...] / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso" [Inf.26.139-42]. E a linguagem do orador que se orgulha de inflamar o desejo dos seus companheiros na procura do Outro [Inf.26.121-23] revela-se palavra do "[...] imposteur qu[i] se présente pour y suppléer"<sup>58</sup>.

Circe predissera-lhe um itinerário infinito — "Ancipitesque uias et iter Titania uastum / Dixerat et saeui restare pericula ponti." [Met.14.438-39; supra]. Calipso vira claramente que as palavras que escrevia se dissipavam no mar — "tum dea 'quas' inquit 'fidis tibi credis ituro, / perdiderint undae nomina quanta, vides?'" [Ars 2.139-41; supra]. "[...] Toute parole alors est de fuite"<sup>59</sup>.

Mas fora Tirésias quem o advertira em relação a esse lapso de significação, dando-lhe um sinal seguro, σῆμα ἀριφραδές, que o ajudaria a restabelecer a cadeia comunicativa [Od.11.126-29; supra]. De outra forma, o Ulisses de Dante supera o paradigma que contrapõe água / remo, a terra / alfaia, com a ousadia que o leva a fazer "de' remi [...] ali al folle volo" [Inf.26.125], rumo à "[...] nova terra" [Inf.26.137].

É nesse sentido que o viajante da *Commedia* se erige em σῆμα que continua a fascinar, através dos séculos, companheiros de "hodepórica". Na personagem de Homero, Dante descobre o Ulisses de Lacan — "[...] un Ulisse plus malin que celui de la fable: celui divin qui bouffonne un autre Polyphème, beau nom pour l'inconscient, d'une dérision supérieure, en lui faisant réclamer de n'être rien dans le temps même qu'il clame être une personne, avant de l'aveugler en lui donnant un œil"<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" [1960], *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p.813.

<sup>58</sup> *Ib.*

<sup>59</sup> Cf. n.55.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p.667.

5.

A presença do Ulisses dantesco na cultura italiana do século XX é intensa e profusa. Limitamo-nos a apontar, pois, alguns pontos de referência essenciais.

Recorde-se que a projecção de Dante, na contemporaneidade, é indissociável do valor que lhe foi atribuído, não só no plano literário, como também no plano ideológico, durante o período que se seguiu à unificação, enquanto intérprete e cantor de um sentimento nacional dotado de ancestrais raízes. Nesse âmbito, a personagem de Ulisses adquire um alto sentido simbólico. Em perfeita consonância com o novo ideário, é prevalentemente representada como uma figura dupla. Por um lado, regressa a Ítaca, reconhecendo aqueles valores gregários tão intensamente exaltados pelo nacionalismo italiano. Mas, por outro lado, não se fica pela sua ilha, continuando o seu périplo, assim traduzindo uma homenagem à ousadia de quantos contribuíram para a construção da pátria e para a expansão do seu povo pelo Continente americano<sup>61</sup>.

Esse quadro global adquire contornos muito específicos, ao intersectar-se com coordenadas de ordem literária e autoral. Arturo Graf, em *L'ultimo viaggio di Ulisse*, apresenta-nos um Ulisses intrépido e respeitador do outro, num poema recheado de reminiscências clássicas e filtrado pela óptica dos grandes escritores italianos<sup>62</sup>. Não obstante, o nauta acaba por naufragar no Oceano — um desfecho onde se revêem as sombras do pensamento decadentista. Por sua vez, o Gabriele D'Annunzio das *Laudi* dedica-lhe um longo texto narrativo

---

<sup>61</sup> A associação do itinerário do Ulisses dantesco à exploração da América remonta às primeiras expedições. Fernão de Magalhães, que recebeu o estandarte real na Igreja sevilhana de Santa Maria da Vitória, antes de partir para a sua última viagem, mandou gravar na nau Vitória o lema, "para mim são asas as velas" (cf. n.59); vd. Diego Barros de Arana, *Vida e viagens de Fernão de Magalhães*. Tradução do espanhol de Fernando de Magalhães Villas-Boas, com um apêndice original, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1881, p.56; e Piero Boitani, *op. cit.*, p. 94. Séculos volvidos, a personagem da *Commedia* veio a gozar de um portentoso impacto sobre o chamado Renascimento americano do século XIX; vd. *ib.*, cap. 4. Aliás, a sonda europeia recentemente lançada pela nave espacial "Discovery" foi designada Ulisses.

<sup>62</sup> Para um panorama geral da presença de Ulisses na literatura italiana do século XX, vd. *ib.*, cap. 6-8, onde se podem colher informações mais detalhadas sobre os autores referidos. Arturo Graf (Atenas, 1848 — Turim em 1913) foi também um insigne professor universitário. Esse poema faz parte da recolha *Le Danaide*, que teve a sua primeira impressão em 1897. Encontra-se nas pp. 411-31 do volume que reúne a obra poética de Graf, *Poesie*. Torino, Chiantore, 1922.



em verso<sup>63</sup>. A um Ulisses indiferente e distante, sobrepõe um novo "Ulissiade". O vitalismo que imbuí a sua cosmovisão não admite o naufrágio, consubstanciando-se numa afirmação da centralidade do sujeito, que assume a função de guia, tributária do conceito nietzschiano de super-homem. Já a visão de Giovanni Pascoli, em *L'ultimo viaggio*, se faz profundamente atormentada<sup>64</sup>. O nauta que larga de Ítaca entrega-se a uma custosa viagem, em busca da sua própria identidade. Afastado do pátrio ninho, apenas consegue colher os fragmentos de uma existência destroçada, acabando por sucumbir, vítima do canto das Sereias. Sucessivamente, o perfil de todos esses Ulisses dantescos será retomado, para ser des-estruturado, em *La signorina Felicita ovvero La Felicità*, de Guido Gozzano<sup>65</sup>. Com efeito, o desdobramento de mundos ficcionais, dotado de uma fina e desenganada ironia, faz-se símbolo do vazio e do tédio que caracterizam a vida burguesa, o que levou Slataper a eleger essa composição como emblema da corrente crepuscular.

Mas a cultura italiana do *Novecento* oferece-nos um dos mais sublimes exemplos da universalidade do mito, tal é a solidez dos elos que ligam o Ulisses dantesco à história do século. Escolhemos, para o ilustrar, as páginas escritas por um químico, que foi também homem de letras, Primo Levi, as memórias de um político, Altiero Spinelli, e a produção jornalística de um professor universitário, Claudio Magris.

Em *Se questo è un uomo*, de Primo Levi<sup>66</sup>, o episódio do *Inferno* oferece ao prisioneiro no campo de concentração nazi uma oportu-

---

<sup>63</sup> As *Laudi* de Gabriele d'Annunzio (Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938) saíram em 1903. Vd. *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*. Con un avvertimento di Ugo Ojetti, Milano, Mondadori, 1956 [reed.], p.1-342.

<sup>64</sup> Essa composição de Giovanni Pascoli (San Mauro di Romagna, 1855 — Bologna, 1912) insere-se nos *Poemi conviviali*, cuja primeira tiragem remonta a 1904. Na edição de Bologna, Zanichelli, 1924, lê-se nas p.51-96. Trata-se de um tema recorrente da sua poesia, ao qual dedicou cinco composições, irredutíveis a uma angulação única.

<sup>65</sup> Faz parte da recolha que Guido Gozzano (Aglìe, 1883 — Torino, 1916) editou em 1911, intitulada *I colloqui*. Anda em *Poesie [...]*. Revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguinetti, Torino, Einaudi, 1973, p.129-54. A atitude de distanciamento de Gozzano tem por sequência, no campo do drama, o efeito pirandelliano que dela tira Alberto Savinio, em *Capitano Ulisse*, de 1925, ou, no quadro do hermetismo, a busca existencial levada a cabo por Umberto Saba em vários dos seus poemas.

<sup>66</sup> Primo Levi nasceu em Turim, no ano de 1914, no seio de uma família hebraica, tendo-se licenciado em química nessa mesma cidade, em 1941. As leis raciais tiveram repercussões calamitosas sobre a sua vida, o que o levou a juntar-se a uma brigada *partigiana* em Val d'Aosta. Em 43, é enviado para o campo de



nidade única para comunicar com um funcionário supra-intendente, conforme relatado no capítulo que se intitula, sintomaticamente, "Il canto di Ulisse". A política de extermínio perpetrada no *Lager* espelha-se no cerceamento de relações comunicativas que são, já por si, extremamente dificultosas. Se torcionários e deportados utilizam códigos linguísticos diferentes, os próprios condenados falam línguas entre si muito diversas<sup>67</sup>. Aniquilar a palavra corresponde a aniquilar o homem. Quando o prisioneiro chega, perde o nome que é seu, e passa a ser um número<sup>68</sup>. Dois dias depois de o comboio em que seguia ter parado em Buna-Monowitz e Birkenau, oitenta por cento dos seus passageiros é gazeada<sup>69</sup>.

Num universo onde o futuro não existe<sup>70</sup>, cada um procura a forma possível de minorar o sofrimento. Uma delas, nem sempre muito

---

concentração de Fossoli, e daí para Monowitz, um dos tentáculos de Auschwitz, onde sobrevive durante cerca de um ano. É libertado em 45, com a chegada do exército soviético. Já em Itália, regista as suas memórias do holocausto no livro *Se questo è un uomo*, que saiu em 47. O retumbante sucesso da sua segunda edição, publicada em 56, bem como os aplausos merecidos por *La tregua*, de 63, relato da difícil viagem de regresso a Itália, mostram bem que a escrita de Primo Levi em muito supera o plano do contingente. Entretanto, concilia a direcção de um grande laboratório químico italiano com uma intensa actividade jornalística, de intervenção cívica e de escritor (*Storie naturali*, 1967; *Vizio di forma*, 1971; *Il sistema periodico*, 1975; *La chiave a stella*, 1978; *Lilít e altri racconti*, 1981; *Se non ora, quando?*, 1982; *Ad ora incerta*, 1984; *L'altrui mestiere*, 1985; *Racconti e saggi*, 1986; *I sommersi e i salvati*, 1986). Morre suicida em 87.

<sup>67</sup> "Ma da sopra, da sotto, da vicino, da lontano, da tutti gli angoli della baracca ormai buia, voci assonate e iraconde mi gridano: — Ruhe, Ruhe!! Capisco che mi si impone il silenzio, ma questa parola è per me nuova, e poiché non ne conosco il senso e le implicazioni, la mia inquietudine cresce. La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto." (Primo Levi, *Se questo è un uomo*. Torino, Einaudi, 1982 [reed.], p.44-45).

<sup>68</sup> "*Häftling*: ho imparato che io sono uno *Häftling*. Il mio nome è 174 517; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro." (*ib.*, p.30).

<sup>69</sup> "In meno di dieci minuti tutti noi uomini validi fummo radunati in un gruppo. Quello che accadde degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: la notte li inghiottí, puramente e semplicemente. [...] Sappiamo che nei campi rispettivamente di Buna-Monowitz e Birkenau, non entrarono, del nostro convoglio, che novantasei uomini e ventinove donne, e che di tutti gli altri, in numero di piú di cinquecento, non era uno vivo due giorni piú tardi." (*ib.*, p.20).

<sup>70</sup> "... E fino a quando? Ma gli anziani ridono a questa domanda: a questa domanda si riconoscono i nuovi arrivati. Ridono e non rispondono: per loro, da mesi, da anni, il problema del futuro remoto è impallidito, ha perso ogni acutezza, di fronte

limpa, é cair nas boas graças dos *Kapos*, de modo a obter um cargo de *Prominenz*, ou seja, de funcionário. "Questo è l'Inferno", e o comandante é "[...] come i diavoli di Malebolge"<sup>71</sup>. Naquela manhã, Primo recebe ordens de Jean, um jovem alsaciano elevado a *Prominenz*, conhecido como Pikolo, de que o acompanhe no transporte da sopa. Para o deportado que trabalha no fundo de uma cisterna, a oportunidade de ver o sol é uma dádiva. Ao longo do caminho, Jean, que fala francês e alemão, dá-lhe conta do seu desejo de aprender italiano. Num instante, Primo intui a intensidade do momento que vive — "Anche subito, una cosa vale l'altra, l'importante è di non perdere tempo, di non sprecare quest'ora."<sup>72</sup>. E o texto italiano que lhe vem, automaticamente, à memória, é o episódio do Ulisses da *Commedia*. A tradução, para francês, é desastrosa. Faltam versos, inteiros tercetos, que a emoção e a debilidade física o impedem de recordar. Alinha-se, então, uma série de fragmentos mais ou menos desconexa, sustida por elos extremamente lábeis. Apesar disso, Primo descobre significados dos quais nunca se dera conta. E Jean compreende. Compreende o que é o "alto mare aperto":

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.<sup>73</sup>

O sentido nasce dos vazios que se abrem no texto, do espaço que medeia entre farrapos de linguagem. Mas é no seio da própria fragmentação da cadeia comunicativa, e apesar dela, que se opera a sua recomposição, ditada por uma Lei forte e intensa:

[...] Come intenzione e come concezione [...] [questo libro] è nato già fin dai giorni di Lager. Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con altri bisogni elementari.<sup>74</sup>

---

ai ben più urgenti e concreti problemi del futuro prossimo: quanto si mangerà oggi, se nevierà, se ci sarà da scaricare carbone." (*ib.*, p.41).

<sup>71</sup> *Ib.*, p.23 e 136.

<sup>72</sup> *Ib.*, p.141.

<sup>73</sup> *Ib.*, p.144.

<sup>74</sup> *Ib.*, p.8.

— Escreve Primo Levi no prefácio de *Se questo è un uomo*. Essa Lei não é a do impostor que se erige em Legislador. É "[...] la Loi elle-même"<sup>75</sup>, a Lei que é também a do Outro, porque consagra a dignidade de ser homem.

Altiero Spinelli foi, da mesma feita, um grande combatente pela liberdade, embora, neste caso, nos encontremos perante a figura de um político. Spinelli entregou-se à luta organizada ainda muito jovem, tendo vindo a afirmar-se, no Pós-guerra, como um dos grandes ideólogos da Europa unida<sup>76</sup>. Nos dois períodos da sua biografia em que viveu na clandestinidade, em 1925-26 e em 1944, usou o pseudónimo de Ulisses. Daí que tenha dado ao primeiro volume das suas memórias o subtítulo de *Io, Ulisse*<sup>77</sup>. A escolha desse nome é inspirada pela lição que recebe do episódio da *Commedia*:

Da quando ero entrato nella clandestinità mi ero dato lo pseudonimo di Ulisse, perché nel mio animo risuonavano ancora, da quando li avevo letti per la prima volta sui banchi della scuola, i versi: "... Fatti non foste a viver come bruti — ma per seguir virtute e conoscenza ...". Come l'eroe dantesco potevo dire di me e de "li miei compagni" che "... dei remi facemmo ali al folle volo ...".<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Cf. n.57.

<sup>76</sup> Altiero Spinelli nasceu em Roma no ano de 1907, tendo vindo a falecer nessa mesma cidade, em 1986. Na sua juventude, foi activista do PCI, o que lhe valeu dez anos de prisão e seis de degredo. Durante esse longo período, foi maturando o seu afastamento do PCI e a adesão à causa federalista. Em 1941, assina, juntamente com o filósofo Eugenio Colorni e com o economista Ernesto Rossi, o *Manifesto per un'Europa libera e unita*. Funda, dois anos mais tarde, o "Movimento federalista Europeu", do qual foi Secretário-geral. Assumiu numerosos cargos políticos, quer em Itália (Conselheiro de Pietro Nenni e Deputado Parlamentar), quer na Comunidade (Comissário da Indústria, Deputado do Parlamento Europeu). A sua bibliografia divide-se entre escritos de ordem autobiográfica e escritos de tema político consagrados ao federalismo. Quanto aos primeiros, cf. a n. seguinte. Pelo que diz respeito ao segundo grupo, destaquem-se, de uma longa lista: *Dagli stati sovrani agli Stati Uniti d'Europa*, 1950; *L'Europa non cade dal cielo*, 1960; *Rapporto sull'Europa*, 1965; *La mia battaglia per un'Europa diversa*, 1968; *PCI, che fare? Riflessioni su strategia e obiettivi della sinistra*, 1968; *Il progetto europeo*, 1985; *Discorsi al Parlamento Europeo (1976-1986)*, 1987 [póstumo].

<sup>77</sup> As suas memórias têm por título, *Come ho tentato di diventare saggio*. O primeiro volume saiu em 1984, com o referido subtítulo, e o segundo em 1987, póstumo, com o subtítulo *La goccia e la roccia*. Mais recentemente, as duas partes foram editadas conjuntamente (Bologna, Il Mulino, 1999). Escreveu, além disso, um outro livro de teor autobiográfico, *Il lungo monologo*, publicado em 1968.

<sup>78</sup> *Come ho tentato di diventare saggio*, p.109.

O excesso da *hybris* desse Ulisses é sublimado através do valor que assume o resgate de um povo oprimido. Combater o fascismo é deixar a casa, a família e o conforto, para lutar contra um gigante tenaz. Tão tenaz que só com a ousadia de quem faz dos ramos asas pode ser enfrentado. Então, essa não é uma fuga. Quando o sujeito assume o sentido que subjaz aos objectivos de uma empresa colectiva, a multiplicidade renega o impessoal. O pseudónimo escolhido por Spinelli associa, pois, os ideais do combatente ao seu voo na História.

Será, porventura, o longo itinerário descrito pelo Ulisses danresco que levou Claudio Magris a intitular *Itaca e oltre* o livro onde recolheu os artigos, sobre assuntos de ordem literária, que publicara na imprensa ao longo de vários anos<sup>79</sup>. A personagem do vigésimo sexto canto do *Inferno* não se faz tema explícito dessa compilação, que tem, contudo, por subtítulo, *I luoghi del ritorno e della fuga in un viaggio attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*. É que, além de Ítaca, ficam sempre outros caminhos. Nesse sentido, Magris emblematiza magnificamente a amplitude da projecção da sua figura, no nosso tempo.

Para além do Ulisses que volta a Ítaca, a cultura italiana fica vinculada, pois, pela mão de Dante, a um Ulisses que viaja até muito mais longe. Um Ulisses "malin" e "divin", pronto a desafiar Polifemo, e todos os Polifemos, "[...] en lui faisant réclamer de n'êre rien dans le temps même qu'il clame êre une personne, avant de l'aveugler en lui donnant un œil"<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Claudio Magris nasceu em Trieste, no ano de 1939. Licenciou-se em 1962, em Turim, e lecciona, actualmente, língua e literatura alemãs na Universidade de Turim. Tem vindo a desenvolver uma intensa actividade de ensaísta (*Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, 1963; *Wilhelm Heintze*, 1968; *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, 1971; e *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, 1984), escritor (*Illazioni su una sciabola*, 1984; *Stadelmann*, 1988; e *Danubio*, 1986) e jornalista (cuja produção foi parcialmente reunida em duas recolhas, *Dietro le parole*, 1978, e *Itaca e oltre*. Milano, Garzanti, [1982] 1998).

<sup>80</sup> Cf. n.60.

(Página deixada propositadamente em branco)

## IMAGEN DE PENÉLOPE EN LA POESÍA ESPAÑOLA

IGNACIO RODRÍGUEZ ALFAGEME

Universidade Complutense de Madrid

El personaje de Penélope ha tenido su entrada en la poesía española en último extremo, como no podía ser de otra forma, a través de la *Odisea* que era accesible a través de las traducciones latinas. Hemos de suponer, por lo tanto, que la imagen de Penélope en nuestra literatura ha de ser concorde con el retrato que de ella se hace en la obra de Homero: la mujer que espera sin desfallecer al marido ausente a pesar de las presiones que sufre para que tome un nuevo marido. Estas presiones son tan fuertes que, para evitar la decisión final, se ve forzada a recurrir a un ardid propio de mujeres, ya que se basa en los medios que pone a su disposición su condición de mujer: antes de tomar su decisión ha de terminar un tapiz, que no termina nunca, porque durante la noche deshace la obra hecha durante el día<sup>1</sup>. Se trata, por lo tanto, de un personaje dependiente de un hecho que escapa a su control; su propia esencia depende del regreso de Ulises, de forma que sin él no se entiende su actitud.

Pero, aparte del conocimiento de la *Odisea*, en la formación del arquetipo en nuestra cultura han debido influir decisivamente las *Heroidas* de Ovidio, que fueron traducidas en su mayor parte ya desde la *General estoria* de Alfonso X el Sabio<sup>2</sup> y en su totalidad en el siglo XV<sup>3</sup>; entonces en dos versiones, una de ellas debida a Juan Rodríguez del Padrón y otra conservada en la Biblioteca Colombina de

---

<sup>1</sup> Cf. *Od.* 19, 138-163.

<sup>2</sup> La *Epístola I* de Penélope a Ulises, que es la que aquí nos interesa, se encuentra en la tercera parte de la *General estoria*; cf. Saquero – González Rolán (1984: 24) y Lida de Malkiel (1975: 369).

<sup>3</sup> Cf. Highet (1954: I 200).

Sevilla. La traducción de nuestra carta de la *General estoria* comienza así<sup>4</sup>:

“Ulixes, mi señor muy diseado, yo, la tu Penolope, te enbio esta carta de saludaçión como a tardinero, en que te digo asý: Ruégote, señor, que non enbies carta porque te escuses de non venir, mas tú mismo ven; çierta cosa es que destruyda yaze Troya, çibdad aborresçida y muy malquerida de las dueñas de Grecia.”

La versión de Juan Rodríguez sigue la misma pauta, pero añade un pequeño preámbulo, en el que pone en antecedentes al lector sobre los personajes que intervienen en las cartas. En la que aquí nos atañe define a la heroína en estos términos:

“La intinçión del actor es de loarla de lícito amor, porque quiso guardar castidat a su marido, profiriéndole a todos los que la solicitaron<sup>5</sup>.”

A pesar de estos antecedentes, es difícil valorar en cada obra y en cada aparición del personaje el influjo que hayan podido ejercer estas obras en la literatura posterior, entre otras razones porque nos encontramos con dificultades para evaluar su difusión. No obstante, hay que notar que las traducciones de las obras de Ovidio, entre ellas las *Heroidas*, son moneda corriente a partir de estos primeros intentos, que ya quieren ser completos. A partir de cualquiera de ellos, o bien a través de la tradición indirecta (no ha de olvidarse que las *Heroidas* influyeron también en la poesía medieval de los trovadores), Penélope se ha establecido como un arquetipo literario en la poesía española, tal como figura con todos los honores en el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena. Allí aparece Penélope entre los personajes alabados por sus valores éticos<sup>6</sup>. Así, en la copla 78, que está dedicada a alabar la fidelidad de Doña María la esposa de Alfonso V de Aragón, se dice:

“Muy pocas reinas de Grecia se falla  
que limpias oviesen guardado los lechos  
a sus maridos, demientra los fechos  
de Troya non ivan en fin por batalla;  
mas una si ovo: es otra, sin falla,

---

<sup>4</sup> Vid. Saquero – González Rolán (1984: 215).

<sup>5</sup> Saquero – González Rolán (1984: 67).

<sup>6</sup> Vid. Gericke (1979: 326).

nueva Penélope aquesta por suerte;  
¡pues piensa qué fama le debe la muerte,  
quando su gloria la vida non calla!”

El laconismo de esta mención se justifica porque un poco antes, en la copla 64, ya había mencionado a Penélope a propósito del motivo de la espera y la soledad de la mujer:

“e la compañera del lleno de dolo,  
tú, Penélope, la cual en la tela  
tardaste demientra rescibe la vela  
los vientos negados a él por Eolo.”

Como prueba de la pervivencia, y por lo tanto de la difusión extensiva, de las *Heroidas* en nuestras letras se puede citar la traducción en verso efectuada a finales del siglo XIX por Diego de Mexía. El inicio que hemos citado suena así:

“Tu desdichada esposa, aunque constante,  
Penélope, que espera y ha esperado  
la vuelta de su esposo y dulce amante.

a ti, mi Ulises, lento y descuidado,  
ésta te envía; no te sea molesta  
por ser de quien en Frigia has olvidado.

Si del antiguo amor algo te resta,  
no me respondas, ven tu mismo luego;  
a ti, mi señor, quiero por respuesta.

Ya cayó Troya, cierto; ya es hoy fuego  
quien a las damas griegas era odioso,  
porque era impedimento a su sosiego.”

Esta misma versión del mito es la que figura en la obra de Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum* (cap. XLIV), que ejerció una influencia decisiva en la literatura de la segunda mitad del siglo XIV y posterior<sup>7</sup>. En cambio, no parece que nuestros autores se hayan hecho eco con igual asiduidad de la historia, originaria de Licofrón y recogida también por Boccaccio, que presenta a Penélope seducida por todos y cada uno de los pretendientes.

---

<sup>7</sup> Vid. Álvarez – Iglesias (1983: 359-360).



De esta forma, ya en las primeras fuentes literarias se encuentran claramente definidos los rasgos constitutivos del arquetipo de la mujer fiel en la persona de Penélope junto con el motivo poético asociado a ella de la ausencia del amado.

Estos son muy resumidos los puntos cardinales del arquetipo que hemos de rastrear en la poesía española. Pero, antes de pasar a más detalles hay que advertir dos hechos: el primero es que su presencia en nuestra literatura, en mayor grado que la de Ulises, es escasa, y el segundo, que es un personaje propio de la literatura moderna. Intentaré justificar de algún modo estas dos características de su presencia. Pero, entiéndase bien, cuando digo que su presencia es escasa, me refiero, a que los motivos literarios a los que ha dado lugar no son tan frecuentes y de tanto peso poético como, por ejemplo, los que ha producido el motivo del ruiseñor que canta la pérdida de su amado, y eso que precisamente el arranque literario de esta imagen poética<sup>8</sup> se encuentra en las palabras de Penélope en el canto 19 de la *Odisea*, v.515-524:

“Cuando llega la noche, al quedar cada cual en su lecho,  
yo en el mío yazgo a solas y exaltan mi pecho oprimido  
ahogadoras, punzantes congojas sumiéndome en el llanto.  
Cual la hija del viejo Pandáreo, la verde cantora,  
al llegar el buen tiempo prodiga su canto armonioso  
y entre el denso follaje del bosque, posada en la rama,  
va cambiando sus tonos y vierte en los ecos sus quejas  
y gemidos por Ítilo, el hijo que diera al rey Zeto  
y después con el bronce inconsciente mató, de ese modo  
se levanta y divide mi ánimo a un lado y a otro.”

La existencia del arquetipo que identifica a Penélope con la esposa fiel permite a Federico García Lorca convertir la mención de la heroína en la metáfora que constituye el núcleo del poema “Se ha puesto el sol”, perteneciente a su primer libro de poesía.

El poema está fechado en agosto de 1920 y sus tres primeras estrofas dicen así F. G. L., *OC I 75*:

Se ha puesto el sol. Los árboles  
meditan como estatuas.  
Ya está el trigo segado.  
¡Qué tristeza  
de las norias paradas!

---

<sup>8</sup> Cf. Lida de Malkiel (1975: 39 ss.)

Un perro campesino  
quiere comerse a Venus y le ladra.  
Brilla sobre su campo de pre-beso,  
como una gran manzana.

Los mosquitos – Pegasos del rocío –  
vuelan, el aire en calma.  
La Penélope inmensa de la luz  
teje una noche clara.

Las alusiones míticas forman un tejido en el segundo plano de la poesía al que se superpone la descripción de la atmósfera agobiante de una noche de agosto. Sobre esto volveremos. En un primer momento Penélope se toma aquí, por su característica de tejedora nocturna, para designar a la Luna. La imagen establece una comparación implícita entre la labor de hacer y deshacer del personaje odiseico con las fases de la Luna en constante mutación, que se puede analizar así: así como Penélope tejía y destejía cada día y cada noche, la Luna cambia su aspecto día a día.

Parece, por lo tanto, que García Lorca deja de lado en su imagen el otro componente del personaje mítico: la espera casta. Pero, una segunda lectura desmiente esta idea. La segunda y la tercera estrofa de este poema se contraponen claramente. La primera de ellas describe el paisaje nocturno continuando la descripción de la anterior. Hemos de entender que Venus, aquí, es el lucero vespertino, sin duda, pero la comparación que sigue (*brilla... / como una gran manzana*) nos traslada inmediatamente a la diosa del amor, y con ello surge el juego de tensiones entre ambas estrofas: Véspero / Luna, Afrodita / Penélope. La tensión se logra gracias al doble significado de ‘Venus’, Véspero y Afrodita. En cualquier caso, la alusión al amor o al deseo sexual, contrapuesto a la castidad ajada por la espera, vuelve a aparecer al final del poema de forma más patente:

«¿Ha llegado el otoño, compañeras?»,  
dice una flor ajada.

¡Ya vendrán los pastores con sus nidos  
por la sierra lejana!  
Ya jugarán los niños en la puerta  
de la vieja posada,  
y habrá coplas de amor  
que ya se saben  
de memoria las casas.

El ritual del amor, repetido una y otra vez, cíclico, como las fases de la Luna, constituye así lo que podríamos denominar la matriz del poema.

En lo que a nosotros nos interesa creo que este poema ilustra de la forma más condensada posible todas las facetas que ofrece la imagen de Penélope en la poesía española, aunque es verdad que aquí no aparece por ninguna parte la figura de Ulises. Dicho de otra forma en la metáfora de García Lorca el rasgo de fidelidad conyugal propio del arquetipo de Penélope se ha reducido, si no interpreto mal su sentido, al agostamiento del amor provocado por la ausencia.

Para que esta transformación de la imagen haya podido producirse es necesario que el relato original, la historia que cuenta Homero, haya pasado al olvido y quede sólo la imagen de la mujer en anhelante espera. Casi se puede decir que de esta forma se rechaza y oculta la cita clásica, filtrada por la memoria (o su ausencia), y a la vez se incorpora al imaginario cultural. Aunque pueda coexistir con la exigencia cultural de la fidelidad propia de la institución matrimonial.

De hecho, es muy posible que la nota arquetípica de la fidelidad al esposo ausente supere los límites del origen homérico. Al menos en el romancero tradicional figura entre los motivos que se repiten. El siguiente ejemplo, procedente de Asturias<sup>9</sup>, en el que se representa el diálogo entre la esposa fiel y el marido que no se da a conocer para ponerla a prueba, puede bastar como ilustración:

*La ausencia*

- Caballero, de lejas tierras,  
llegaos acá, y paréis,  
hinquedes la lanza en tierra,  
vuestro caballo arrendéis,  
preguntaros he por nuevas  
si mi esposo conocéis.

- Vuestro marido, señora,  
decid: ¿de qué señas es?

- Mi marido es mozo y blanco,  
gentil hombre y bien cortés,  
muy gran jugador de tablas,  
y también del ajedrez.  
En el pomo de su espada

---

<sup>9</sup> Santullano (1961: 877-878); para los problemas de tradición y fecha de este romance cf. Díaz-Mas (1994: 287-289).

armas trae de un marqués,  
y un ropón de brocado  
y de carmesí al envés;  
cabe el hierro de la lanza  
trae un pendón portugués,  
que ganó en unas justas  
a un valiente francés.  
- Por esas señas, señora,  
tu marido muerto es:  
en Valencia le mataron  
en casa de un ginovés;  
sobre el juego de las tablas  
lo matara un milanés.  
Muchas damas lo lloraban,  
caballeros con arnés,  
sobre todo lo lloraba  
la hija del ginovés;  
todos dicen a una voz  
que su enamorada es;  
si habéis de tomar amores,  
por otro a mí no dejéis.  
- No me lo mandéis, señor,  
señor, no me lo mandéis,  
que antes que eso hiciese,  
señor, monja me veréis.  
- No os metáis monja, señora,  
pues que hacello no podéis,  
que vuestro marido amado  
delante de vos lo tenéis.

El caballero español, retratado y recordado por su esposa en sus cualidades más salientes (*mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés, muy gran jugador de tablas, y también del ajedrez*) no se da a conocer, puede tener enamoradas y se ha metido en líos durante su ausencia (al menos eso deja entender con sus palabras) y, con eso, se permite el lujo de poner a prueba a su mujer. El retrato es significativo y podríamos establecer, punto por punto, el paralelo con Ulises, aunque éste no haya tenido problemas con los “ginoveses” de Valencia y Penélope no haya tenido la tentación de meterse monja.

Pero, aunque este romance sea tardío, el tema del regreso se encuentra ya en romances más antiguos, como el del “Conde Dirlos” y

otros romances andaluces de Gerineldo<sup>10</sup>. Entre ellos y García Lorca<sup>11</sup> hay un gran lapso de tiempo en el que rastrear los avatares de la imagen de Penélope.

Y en este punto es preciso otorgar un lugar destacado a Lope de Vega. Dos obras suyas están basadas en Homero, la *Gatomaquia* y la *Circe*. Esta última sigue con bastante fidelidad el texto de la *Odisea*, que ha podido conocer a través de la traducción de Gonzalo Pérez<sup>12</sup>.

La primera vez que se la menciona en la *Circe* es en las palabras que Euríloco dirige a la hechicera ya en el canto I (v.433); en ellas se proclama la virtud característica de la esposa:

“No porque no es Penélope tan casta  
como la fama de sus obras muestra...”

Después se la vuelve a mencionar como símbolo del final del peregrinaje de Ulises (v.540), y no vuelve a aparecer su nombre hasta el canto II, ahora ya en boca de Ulises (v.764), quien se identifica ante los cíclopes de esta manera:

“Ulises soy, aquel varón famoso,  
el hijo de Laertes y Anticlea,  
de Ítaca señor, y dulce esposo  
de Penélope casta, semidea.”

Aparte de la caracterización que se repite aquí en forma de epíteto fijo, Ulises hace de su esposa una semidiosa. Y un poco más adelante es Polifemo quien lanza la siguiente maldición contra el héroe:

“No llegue, si es posible, a salvamento  
este griego traidor, ni goce y vea  
a su casta Penélope, y el viento  
contrario siempre a sus intentos sea.”

Las dos características que definen desde el primer momento al personaje se vuelven a repetir aquí en boca del cíclope. Y también se apunta el motivo de los peligros que ha de arrostrar el héroe antes de

---

<sup>10</sup> Cf. López Férez (1994: 368-369).

<sup>11</sup> Ha podido conocer cualquiera de estas versiones del Romancero, pero en ellas no figura para nada de un modo directo el personaje de Penélope.

<sup>12</sup> Cf. Calvo (1994: 344) y especialmente el análisis pormenorizado de Cossio (1998: I 368-379).

llegar a su patria<sup>13</sup>. Pero no es hasta el canto III cuando se desarrolla el motivo de la fidelidad de la esposa<sup>14</sup>, que, hemos visto, forma parte de los rasgos característicos del arquetipo. Este desarrollo se encuentra en contexto narrativo; ya no es un personaje quien menciona de pasada a Penélope, sino el poeta el que lo plantea, señalando que la fidelidad de los esposos es mutua. Ulises resiste durante dos meses los encantos de Circe obligado por la fidelidad de la esposa, de forma que, en palabras del poeta, “ni ella fue victoriosa ni él ingrato” (III 41-64):

“Sufrido en los trabajos y fortunas,  
elocuente, sagaz, determinado,  
y tan dichoso y próspero en algunas, (ocasiones)  
como en ponerse en ellas desdichado,  
corrido habían ya dos nuevas lunas  
su rápido, veloz curso, argentado,  
y él firme honestamente defendía  
la lealtad que a Penélope debía.

Circe solicitaba el mal nacido  
fuego de su lascivo pensamiento,  
diligencias que hubieran divertido  
el más firme de amor conocimiento;  
mas puestas a la vista y al oído  
contra el combate de su loco intento  
las guardas del respeto y del recato,  
ni ella fue victoriosa ni él ingrato.

No escuchó tan exento Otaviano  
a la bella Cleopatra, que temía  
por la excelencia del valor romano,  
integridad de tanta monarquía,  
como Ulises a Circe, a cuya mano  
su vida o muerte remitido había:  
lealtad notable de un marido ausente,  
pero también debida justamente.”

---

<sup>13</sup> Aparece también la mención de estos afanes en su comedia *Ello dirá*. Los versos, donde se recogen, dicen así (p. 67): *Ulises no volviera / a su amada Penélope gozoso / si astuto no venciera / con el tostado leño el riguroso / gigante y las sirenas / de dulces voces y de engaños llenas*. Sobre este punto vid. López Férrez (1994: 384).

<sup>14</sup> Cf. Cossio (1998: I 370-371).

Pero, claro en labios de Lope de Vega, y en su época, esta igualdad tan moderna en la lealtad del amor requiere una enmienda de inmediato, y así se hace inmediatamente (III 65-67):

“Bien es verdad que corre diferencia  
muy distinta en los dos; que el hombre nace  
libre al honor.”

En cualquier caso triunfa la fidelidad y puede exclamar el poeta (III 263-264):

“Dichosa tú, Penélope, y dichoso  
quien fue de tal mujer tan casto esposo.”

Pero, la fidelidad, como no podía ignorar Lope de Vega, en un tesoro escaso, y así pone en boca de Filemo cuando aconseja a Ulises que vuelva a casa, las siguientes palabras (III 353-394):

“Hasta cuándo presumes, fuerte griego,  
de la patria vivir tan olvidado?

...

Conozco tu virtud y resistencia,  
pero no lo dirá después la fama;  
que la conformidad y la asistencia,  
aunque sin obras, la opinión difama.  
¿Qué puede prometer tan larga ausencia  
de tu querida esposa, que te llama?  
Mira que la memoria con los años  
se rinde fácilmente a los engaños.

...

¿Qué quieres de nosotros, desdichados,  
por tanta tierra y tanto mar perdidos?  
Ya muertos de Antifates anegados,  
ya de un gigante bárbaro comidos;  
no todos hallaremos, bien casados,  
los lechos despreciados defendidos  
cuando dichoso tú la patria pises:  
no son todas Penélopes, Ulises.

Alguno podrá ser que halle en su casa  
Hermanos de sus hijos, sin ser suyos.”

Aparte del replanteamiento del motivo que suponen estas palabras (no exento de cierto sentido del humor), desde el punto de vista de la imagen de Penélope se encuentra aquí cómo el arquetipo se ha convertido ya en una expresión tópica, según indica el plural ‘Penélopes’.

El motivo que ha desarrollado Filemo se recoge de nuevo desde el punto de vista de Ulises en su petición a Circe para que le deje marchar a casa (III 500-504):

“¿Qué amigo se ha olvidado de venderme?  
Penélope, cansada de aguardarme,  
con esperanza de mis brazos duerme;  
pero, cuando es tan larga la esperanza,  
sucede a gran firmeza gran mudanza.”

El temor que le asalta a Ulises por la fidelidad de Penélope se contrapone inmediatamente en las dos octavas siguientes a la justificación de la suya, que Ulises ha de presentar ante su esposa, con lo que Lope introduce una variación en el tema tradicional, la actitud del viajero al regresar (III 517-520):

“Si tus regalos ya, si tus enojos,  
y obligación de las mercedes hechas  
no han podido mudar mi pensamiento,  
serán para Penélope argumento.”

Ulises se ve en la obligación de justificarse al menos ante su esposa, tal como lo presenta Lope. En otras palabras, para Lope de Vega, el héroe vagabundo, al regreso, ha de justificar su tardanza, como si hubiera perdido su posición y sus derechos con su larga ausencia. Y es curioso notar cómo, mucho más recientemente, Ortega y Gasset interpreta precisamente el episodio de los pretendientes como el acto con el que el héroe reconquista a su esposa<sup>15</sup>.

Un desarrollo moderno del motivo del regreso es el que se encuentra en el poema que abre la colección de poemas de Antonio Machado titulado “El viajero”; no hay en ese poema ninguna referencia a Penélope, e incluso la de Ulises sólo se hace mediante la evocación de modos de decir propios de Homero, como son los epítetos hijos.

---

<sup>15</sup> Cf. “Galápagos, el fin del mundo”, *Obras completas* III 529, Pino Campos (1997: 215). En otro ensayo, *Oknos*, Ortega ve en la figura de Penélope la representación mítica de una cultura femenina (“hembra”).



Pero, volviendo a la *Circe*, en el mismo discurso que mencionábamos antes Ulises le hace a Circe una breve descripción de las virtudes que adornan a su esposa (III 533-544):

“Penélope no pienses tú que es necia,  
ni que le dio naturaleza escasa,  
en hermosura grande, corto ingenio;  
que la dotó de más ilustre genio.

De veinte años quedó, que es la florida  
primavera apacible de los años;  
ya tendrá treinta, edad para querida  
más tierna y dulce, y sin temor de engaños  
que suelen en la aurora de la vida  
tener desdenes bárbaros y extraños:  
ni saben querer bien hasta que llegan  
a edad que sienten, celan, lloran, ruegan.”

El retrato no hace más que apuntarse, porque Lope pasa inmediatamente a dar una descripción general de la mujer entrada en la treintena; parece que Lope está pensando, con un toque de humor, en su experiencia amorosa más reciente. No obstante, en él vuelven a aparecer las dos características arquetípicas de Penélope, el ingenio y la fidelidad, aunque aquí esta última se deba más a la edad que a virtud femenina.

Un poco más adelante, en este mismo canto (v.1074), el alma de Palamedes le recuerda a Ulises que fingió estar loco para no dejar a Penélope, y Ulises, en su respuesta (v.1100), insiste en la hermosura de su esposa. En cualquier caso, la presencia de Penélope en este canto se desarrolla siempre en un segundo plano, como motivo de la actuación de Ulises. Pero, este rasgo no resulta extraño dado el tema que trata el poema.

No son éstas las únicas apariciones del personaje en Lope de Vega. Vuelve a usar el epíteto fijo “la casta Penélope” en “La rosa blanca” (v.154) y desarrolla un poco más el motivo en la silva VII de la *Gatomaquia* (v.130-136):

“Porque si se perdiese la mentira,  
se hallaría en poéticos papeles  
como se ve en Homero, describiendo  
a la casta Penélope, que admira  
por los amantes necios y crueles,  
tejiendo y destejiendo,  
sin dejarla dormir, de puro casta.”

Y también en tono burlesco se encuentra su mención en este mismo libro, retomando el tema de la castidad, aquí siempre condicionada por el hambre:

“Penélope dichosa, no disputo  
si fuiste casta o no, porque tenías  
muy gentiles capones, que comías  
mientras faltaba tu marido astuto.

Las tocas bajas y el funesto luto,  
deja la falta de comer dos días;  
dura necesidad que, si porfías,  
será traidora Porcia al mismo Bruto.”

“La necesidad en las mujeres es disculpa” (Blecua, 1969: 1396).

Según se ve, éste es el único lugar en Lope de Vega donde se deja sentir la versión recogida por Boccaccio que retrata a Penélope en brazos de todos los pretendientes. Lo más frecuente es que la imagen de Penélope esté firmemente asociada con la castidad, tal como se puede apreciar en el soneto dedicado al Príncipe de Esquilache (Blecua, 1969: 1426):

”Cuando vos fuiste por virrey a Lima,  
Penélope quedó, mas de aquel cielo  
antártico volviendo a nuestro clima,  
adúltero hallaréis su casto velo.

Aquí Penélope sustituye sencillamente a la propia castidad.

La última mención de la casta esposa en la obra poética de Lope de Vega nos transmite la noticia de la existencia de al menos un primer acto de una obra de teatro dedicada a este personaje (Blecua, 1969: 1425):

“¿Si harás comedias, me preguntas, Cloro;  
y un acto de Penélope me envías?”

Pero, no me resulta viable comprobar la certeza de esta afirmación, ni identificar quien sea el tal Cloro. El resto del soneto se centra en la sátira del teatro, cuyo mundo tan bien conocía Lope. El caso es que el tema de Ulises ya atrajo la atención de los dramaturgos en esta época, como las obras de Calderón de la Barca, *El mayor encanto amor*, estrenada el año de la muerte de Lope de Vega (1635), y *Los encantos de la culpa*<sup>16</sup>; aunque en ellas no se menciona a

---

<sup>16</sup> Sobre la influencia de Homero en el teatro de Calderón de la Barca vid. López Férrez (1994: 392-403) y Calvo (1994: 392-409).

Penélope (Pino Campos, 2001: 109 y 125), anuncian un tema teatral que después se encuentra, centrado ya en el personaje de Penélope, en *La tejedora de sueños* (1952) de Buero Vallejo<sup>17</sup> o más reciente aún la de Carmen Resino, *Ulises no vuelve*, estrenada en 1983.

La existencia de este arquetipo y su firme establecimiento en la época permite a Quevedo contrastar la actitud fiel de Penélope encaminada a la esperanza de gozar de su marido a la de la amada esquiva (Blecua (1963: 377-78):

“El amor conyugal de su marido  
su presencia en el pecho le revela;  
teje de día en la curiosa tela  
lo mismo que de noche ha destejido.  
Danle combates interés y olvido,  
y de fe y esperanza se abroquela,  
hasta que, dando el viento en popa y vela,  
le restituye el mar a su marido.

Ulises llega, goza a su querida,  
que por gozarla un día, dio veinte años,  
a la misma esperanza de un difunto.

Mas yo sé de una fiera embravecida,  
que veinte mil tejiera por mis daños,  
y al fin mis daños son no verme un punto.

Penélope no se menciona siquiera en este soneto. Sin embargo, la difusión del mito permite todo el juego poético de Quevedo apuntado en los dos últimos versos del primer cuarteto: la simple mención del tejer y destejer obvia la mención explícita de la esposa de Ulises. Y, aún así, el personaje gana definición gracias al segundo cuarteto, en el que describe el conflicto interior sufrido por la fiel esposa en su espera.

En resumen, se puede decir con L. Díez del Corral (1974: 89-91) que Penélope, como muchas de las heroínas griegas, se presenta desde el punto de vista masculino en cuanto esposa fiel. Pero, este punto de vista, que es el original griego, aunque esté muy presente en los autores del Siglo de Oro, no oscurece por completo un cambio de actitud. Al respecto es interesante la forma de retratar el compromiso mutuo de lealtad, que hemos visto en Lope de Vega, a pesar de que

---

<sup>17</sup> Sobre la función del mito en esta obra vid. Alvar (1990: 348 ss.).

inmediatamente se ve forzado a rectificar su expresión. Por lo demás, en el mismo Lope, y sobre todo en Quevedo, la heroína va ganando peso psicológico, pero este cambio en su imagen no se alcanza plenamente hasta el siglo XX, y no ya en la poesía lírica, sino en el teatro<sup>18</sup>. Las notas características del personaje, fidelidad conyugal y astucia, reflejadas en una actividad femenina típica, como es el arte del tejido, van tomando orientaciones distintas a lo largo del tiempo. De una mera treta (Homero), aunque no exenta de simbolismo oculto, pasa a ser casi una anécdota, y va adquiriendo hondura en la evocación mítica de Federico García Lorca, para trasladarse ya por completo al mundo de los sueños en Buero Vallejo.

En cualquier caso, resulta evidente la falta de definición del personaje; en ninguno de estos ejemplos el poeta adopta el punto de vista de Penélope. Únicamente en el desarrollo del motivo de la ausencia del amado asociado a ella encontramos un punto de vista femenino en el poema de Carolina Coronado, "El amor de mis amores". Pero, en él encontramos la expresión de un sentimiento personal, con alguna reminiscencia de la situación de abandono, propia de Penélope o de Ariadna (Bergua, 1981: 369):

“Aquí tu barca está sobre la arena;  
desierta miro la extensión marina;  
te llamo sin cesar con tu bocina,  
y no pareces a calmar mi pena.  
Aquí estoy en la barca triste y sola,  
Aguardando a mi amado noche y día;  
llega a mis pies la espuma de la ola,  
y huye otra vez, cual la esperanza mía.

En lo que afecta a la apariencia física de Penélope, es digno de ser notado el hecho de que raras veces se hace una ligera indicación de él. En rigor sólo Lope de Vega alude a su hermosura y a su edad (treinta años); y es curioso notar que los autores del teatro del siglo XX siguen con bastante fidelidad la descripción de Lope<sup>19</sup>. Pero, estos detalles quedan ya fuera de nuestro objeto.

---

<sup>18</sup> Véanse las obras de Buero Vallejo, *La tejedora de sueños*, en la que Penélope encarna la desesperación de la vida pasada en la espera (cf. García Romero, 1997), o en el ámbito de la novela la obra de Alvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*, en la que se retrata una Penélope joven antes de verse abandonada por su marido y la de Torrente Ballester, *El retorno de Ulises*; sobre ésta última vid. López Fdez (1994: 406-407).

<sup>19</sup> Cf. García Romero (1997).

## Bibliografía

- Alvar, M., 1990: *Símbolos y mitos*, Madrid: CSIC.
- Álvarez, M. C., Iglesias, R. M., 1983: *Giovanni Boccaccio, Genealogía de los dioses paganos*, Madrid: Editora Nacional.
- Bergua, J., 1981: *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, <sup>26</sup>Madrid.
- Blecua, J. M., 1969: *Lope de Vega. Obras poéticas I*, Barcelona.
- Blecua, J. M., 1963: *Francisco de Quevedo. Obras completas I*, Barcelona.
- Calvo Martínez, J. L., 1994: “La figura de Ulises en la literatura española”, en López Férrez (1994: 333-358).
- Castro, Ma. C., 1993: *Romances de la Antigüedad Clásica*, Madrid.
- Cossío, J. M., 1998: *Fábulas mitológicas en España, I-II*, Madrid: Istmo<sup>2</sup>.
- Cristóbal, V., 2000: “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *CFC (el)* 18, 29-76.
- Díaz-Mas, P., 1994: *Romancero*, Barcelona: Crítica.
- Fernández Galiano, M., 1963: “Homero y la posteridad”, en Gil (1963: 125-155).
- Fernández Galiano, M., 1982: “Introducción: la «Odisea» en la posteridad”, en Pabón (1982: 46-80).
- García Lorca, F., 1978: *Obras completas*, I-II, Madrid: Aguilar.
- García Romero, F., 1997: “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, (inédito).
- Gericke, Ph. O., 1979: “La estructura narrativa del *Laberinto de la Fortuna*”, en Rico (1979: 325-330).
- Gil, L., 1963: *Introducción a Homero*, Madrid: Guadarrama.
- Highet, G., 1954: *La tradición clásica*, I-II, México: FCE.
- Lida de Malkiel, M. R., 1975: *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel.
- López Férrez, J. A., 1994: *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid: Ediciones clásicas.
- López Férrez, J. A., 1994<sup>b</sup>: “Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española”, en López Férrez (1994: 359-409).
- Martín Fernández, Ma. A., 1987: *La mitología en la literatura del siglo XV*, Córdoba.
- Pabón, L. M., 1982: *Homero. Odisea*, Madrid: Gredos.
- Pino Campos, L. M., 1997: “Héroes homéricos en la obra de José Ortega y Gasset”, *Revista de Filología*, 15, 205-220.
- Pino Campos, L. M., 2001: “Mito, pensamiento y fe en la obra de Calderón: la pervivencia de lo clásico”, en *Calderón de la Barca desde la modernidad*, (47-123), Madrid: Fundación Fernando Rielo.
- Rico, F. (ed), 1979: *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media*, Barcelona: Crítica.
- Romero, R., 1998: *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos.
- Santullano, L., 1961: *Romancero español*, Madrid: Aguilar.
- Stanford, W. B., 1962: *The Ulysses theme*, Oxford.
- Saquero, P., González Rolán, T., 1984: *Juan Rodríguez del Padrón. El Bursario*, Madrid: UCM.

# O MITO ULISSEICO DA FUNDAÇÃO DE LISBOA NA LITERATURA RENASCENTISTA PORTUGUESA

ANTÓNIO MANUEL DE ANDRADE MONIZ  
Universidade de Lisboa

## 1. Introdução

Com o título “Ulisses em Lisboa”<sup>1</sup>, Rosado Fernandes desmitifica, com argumentos de natureza etimológica e histórica, a arbitrariedade do mito ulisseico da fundação de Lisboa, fazendo uma notável incursão nas fontes e nos registos textuais de tal mito, da Antiguidade a Fernando Pessoa.

Pondo em causa o interesse de tal questão para o leitor moderno, que o achará “capricho erudito destituído de sentido”, o distinto classicista distingue, no entanto, entre “o tal pormenor do erudito, sem mais significação do que isso mesmo, até porque o próprio erudito se não deu conta do que reproduzia e transmitia – é o defeito de muitos eruditos –, e um significado que sociologicamente tem mais valor, porque ligado à história de um povo, mesmo quando esse valor seja puramente mítico e se apresenta de certa forma, como emanação do inconsciente colectivo”<sup>2</sup>.

Ora, apesar da severidade do julgamento pronunciado contra tais eruditos, o mais importante dos quais será, sem dúvida, André de Resende, é justamente tal valor sociológico, diríamos *cultural*, que legitima o interesse de tal mito, independentemente da sua veracidade histórica ou pertinência etimológica. Com efeito, todas as culturas constroem os pilares da sua identidade colectiva na efabulação mítica e não há cidade ilustre nem nação que se preze que não se orgulhe de um conjunto de lendas e mitos que fazem parte do alfofre do seu património histórico-cultural. Para tal valor tanto contribui a iniciativa anónima e popular como a criatividade dos eruditos e seria uma concepção

---

<sup>1</sup> R. M. Rosado Fernandes, “Ulisses em Lisboa”, *Euphrosyne*, 1985, p.139-161.

<sup>2</sup> *Id.*, *ib.*, p.139.

folclorista de sabor romântico ou neo-romântico limitar a legitimidade de tal iniciativa às fontes da literatura tradicional e popular.

No caso do mito ulisseico da fundação ou refundação de Lisboa, existem fontes clássicas que o veiculam e várias crónicas medievais fazem eco de tais fontes. Mas, mesmo que elas não existissem, nem por isso seria despidendo repudiar como absurdo e destituído de valor tal representação do imaginário colectivo, sob o pretexto de ser tardia, em relação aos primórdios da nacionalidade.

Os séculos XVI e XVII são, sem dúvida, os mais representativos da influência humanista na literatura e na arte portuguesas. Conscientes da sua ligação à construção de uma Europa inspirada em valores antropológicos e sociológicos herdados da Antiguidade Clássica, os humanistas portugueses encontram nos heróis que os encarnam de modo paradigmático e arquetípico a forma plástica mais sugestiva e pedagógica para difundirem tais valores. Ulisses é, sem dúvida, entre os heróis homéricos, um dos mais representativos, para além da polémica em que a avaliação do seu *ethos* tem sido historicamente envolvida. Por isso, atribuir ao “sábio Grego” a providencial missão de (re)fundar uma das mais eminentes cidades do Renascimento europeu constituía, claramente, motivo de justo orgulho nacional.

Ao percorrermos as principais referências textuais de tal mito na Literatura renascentista portuguesa, numa amplitude cronológica mais lata do que é habitual, visto que abrange a primeira metade do século XVII, não pretendemos encerrar a questão que tem animado a polémica dos eruditos, mas tão-somente sintetizar os principais aspectos da representação de tal mito, sempre numa perspectiva de construção da identidade cultural portuguesa, inserida numa matriz europeia e ocidental.

## 2. As fontes clássicas e os registos medievais

Explícita ou implicitamente, os textos que se referem ao mito ulisseico da fundação ou refundação de Lisboa reenviam para as suas fontes clássicas, principalmente a *Geografia* de Estrabão, que, nos fins do século I a. C., consagra grande importância à Ibéria, juntando informações recolhidas por comentadores helenísticos, como Asclepiades de Mírlia<sup>3</sup>, Artemidoro e Posidónio. Todavia, como precisa

---

<sup>3</sup> Professor de Gramática e autor de uma descrição dos Turdetanos, povo do Sul da Ibéria (Cf. A. García y Bellido, *España y los Españoles hace dos mil Años*, Buenos Aires-México, s.d.).

Rosado Fernandes, a cidade de Odisseia ou Ulisseia, a que se refere Estrabão, parece confinar-se à região dos Turdetanos, distinta de Lisboa, situada na foz do Tejo, à qual chama *Olysipton*<sup>4</sup>.

Será, no entanto, o historiador Solino, que, dois séculos mais tarde, confirmará a tese da tradição ulisseica da fundação de Lisboa<sup>5</sup>, tradição que será recolhida por Marciano Capela, no século V<sup>6</sup>, e por Isidoro de Sevilha, no século VI<sup>7</sup>.

Tal referência chegou às crónicas medievais, como a dos cruzados ingleses Osberno<sup>8</sup> e Arnulfo<sup>9</sup> que ajudaram D. Afonso Henriques

---

<sup>4</sup> Rosado Fernandes, *op. cit.*, p.140.

<sup>5</sup> “In Lusitania promunturium est quod Artabrum alii, alii Olisiponense dicunt. Hoc caelum terras maria distinguit: terris Hispaniae latus finit, caelum et maria hoc modo diuidit, quod a circuitu eius incipiunt Oceanus Gallicus et frons septentrionalis, Oceanao Atlantico et occasu terminatis. Ibi oppidum Olisipone Vlixii conditum: ibi Tagus flumen” (Na Lusitânia existe um promontório que uns chamam Ártabro, outros Olissiponense. Este separa o céu, a terra e o mar: limita em terra o lado da Espanha, divide deste modo o céu e o mar, visto que à sua volta começam o Oceano Gálico, a Norte, e o Oceano Atlântico, a Oeste. Aí foi fundada a cidade de Lisboa, por Ulisses: aí fica o rio Tejo – Solino, *Collectanea Rerum Memorabilium*, XXIII,5).

<sup>6</sup> “Olisipone illic oppidum ab Vlixie conditum ferunt, ex cuius nomine promuntorium, quod maria terrasque distinguit” (Aí, em Lisboa, dizem que foi fundada uma cidade por Ulisses, promontório cujo nome distingue o mar e a terra – Marciano Capela, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, VI,629).

<sup>7</sup> Cf. Isidoro de Sevilha, *Etymologiarum Libri*, XV,1,70.

<sup>8</sup> “A septentrione fluminis est civitas Lyxibona in cacumine montis rotundi, cuius muri gradatim descendentes, ad ripam fluminis Tagi solum muro intercluso pertingunt. Sub nostro adventu opulentissima totius Affricae et magnae partis Europae comaeatibus. Est autem sita super montem Artabrum... oceano Atlantico et occasu terminatis ibidem. Quo ab Ulixie oppidum Ulyxibona conditum creditur” (A Norte do rio, fica a cidade de Lisboa, no alto de um monte redondo, cujas muralhas, descendo gradualmente, atingem a margem do rio Tejo, que é separado apenas pelas muralhas. Quando lá chegámos, era no comércio a mais rica em relação a toda a África e a uma grande parte da Europa. Está construída sobre o monte Ártabro... no termo do oceano Atlântico e do Ocidente. Por isso, crê-se que a cidade de Lisboa foi fundada por Ulisses – Osberno, “Crucesignati anglici epistola de expugnatione olisiponis”, in Júlio Castilho, *Conquista de Lisboa aos Mouros (1147), Narrações pelos Cruzados Osberno e Arnulfo, testemunhas presenciais do cerco*, II, Lisboa, 1936, p.50).

<sup>9</sup> “[...] navegantes, et alveum fluminis, qui Tagus dicitur, intrantes secunda die, apud Ulixisbonam in vigilia apostolorum Petri et Pauli appulimus. Quae civitas, sicut tradunt historiae Sarracenorum, ab Ulixie post excidium Trojae condita, mirabili structura tam murorum quam turrium super montem humanis viribus insuperabilis, fundata est” (no segundo dia de viagem, entrámos no leito de um rio que se chama Tejo, e ancorámos em Lisboa, na vigília dos apóstolos Pedro e Paulo. Esta cidade, como narram as crónicas dos Sarracenos, foi fundada sobre um monte por Ulisses, depois da queda de Tróia, e é invencível pelas forças humanas na estrutura das suas muralhas e torres – “Epistola Arnulfi ad Milonem Episcopum”, in Júlio de Castilho, *op. cit.*, p.114).



na tomada de Lisboa aos Mouros. Ambos descrevem, com base em Solino, a cidade de Lisboa, com suas muralhas inexpugnáveis e o seu empório comercial, acrescentando o segundo as fontes sarracenas, como a *Crónica do Mouro Rasis*, certamente inspiradas nos geógrafos gregos e latinos. De modo análogo, a versão portuguesa da *Crónica Geral de Espanha* (1344) confirma tal mito, ao mesmo tempo que fala da continuação da obra de Ulisses pela filha<sup>10</sup>, omitindo a carta de Penélope ao esposo<sup>11</sup>, que o obriga a sair do envolvimento com Circe, como a versão castelhana havia apresentado<sup>12</sup>.

### 3. De André de Resende a Bernardo de Brito

A obra *Vincentius Levita et Martyr*, editada em 1545, em latim, constitui, no entanto, o ponto de referência obrigatório do mito ulisseico de Lisboa. Enquadrado no episódio da trasladação das relíquias do mártir de Valença para a futura capital portuguesa, viagem marítima acompanhados por dois corvos protectores, *ex-libris* do município, tal mito, por um processo narrativo de encaixe, explora a origem dessa cidade, a partir do navegador grego, no regresso da guerra de Tróia<sup>13</sup>. Localizado entre a Serra da Lua (Sintra) e as colinas barbáricas (Arrábida), o porto seduz pelo *locus amoenus* (“caeli faciem sine nube serenam”) e a fertilidade dos campos (“rura uidebat / Morigera”), abri-

---

<sup>10</sup> “E dizem alguns que este logar foi pobrado despois que Troa foi destroyda a segunda vez e que começou de pobrar hũu neto de Ulixes que avya esse mesmo nome Ulixes como o avoo; e que este morreo ante que fosse acabada de pobrar e que mandou a hũa sua filha que avya nome Boa que a acabasse; e que ella a acabou e que, depois que foy acabada, que a ajuntou hũa parte do nome de seu padre ao seu e poslhe nome Lixboa” (*Crónica Geral de Espanha*, ed. L. F. Lindley Cintra, II, Lisboa, 1954, p.22).

<sup>11</sup> Cf. Ovídio, *Heroides*, Ep. I. Cf. Mário Martins, *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1983, p.86.

<sup>12</sup> “E por que le semejo aquel lugar mejor que los que el fasta ally havia fallados, tomo deste su nombre Ulixes y este outro bona, y ayuntando-los y fiso dende uno y pusole aquella çibdad que fasie y llabola Ulixbonna”.

<sup>13</sup> “Oceano uero praeter Menelaon, Olysses, / turbine uentorum adpulsus, quo flexa receptat / terra sinu pelagus, Lunae alta cacumina montis / inter, et insignis Leneo et Palladae colles / Barbarios, deflexit iter portumque preendit.” (Já no Oceano, ao ultrapassar Menelau, Ulisses foi impelido pelo turbilhão dos ventos para onde a terra se desdobra e o recebe num golfo de mar, entre os alto s cumes da Serra da Lua e as colinas barbáricas, celebradas por Leneu e Palas, desviou-se de rumo e tomou o porto – André de Resende, *Vincentius Levita et Martyr*, ed. De J.V. Pina Martins, Braga, 1981, *Liber Posterior*, 38-40).

gando a frota do rigoroso Inverno<sup>14</sup>. O contacto cultural com os nativos permite comparar as respectivas línguas, já que eles descendiam de Luso, filho de Dioniso, motivo de aproximação cultural que permitia ao estrangeiro construir a cidade<sup>15</sup>. O templo consagrado à sua deusa protectora, Palas Atena, de acordo com a tradição homérica, revela bem o significado cultural para os padrões humanistas da tutela sapiencial de uma das cidades mais cosmopolitas do Renascimento, logo mais abertas à multiculturalidade<sup>16</sup>. De acordo com Estrabão, os símbolos do naufrágio, como esporões da armada, e dos despojos de guerra, como escudos dos Troianos, são votivamente depositados no templo<sup>17</sup>. Como registo de memória para a posteridade, a inscrição aposta refere a aventura heróica da errância ao longo do Mediterrâneo, a consagração do templo em homenagem à vitória sobre Tróia e a denominação da cidade cuja fama se tornou mundialmente conhecida

---

<sup>14</sup> “Intima deinde sinus cunctosque celoce recessus / explorans, captusque loco, nam rura uidebat / morigeram et caeli faciem sine nube serenam / ostiaque alta Tagi inque uicem certamen aquarum / amnis ubi frustra luctatur Tethyos undis. / Nam uiolenta sali postquam se colligit ira, / moleque consurgens tumidos exsuscitat aestus, / flumen agit refluum, longequae per arua refundit. Ad socios tandem redit, et subducere classem / imperat atque hyemem portu contemnere saeuam” (Explorando depois num batel as profundidades do porto e todos as suas sinuosidades, foi seduzido pelo lugar, pois ele via campos férteis e a face serena do céu sem nuvens, a embocadura alta do Tejo e o combate incessante das águas no sítio onde o rio luta contra as ondas de Tétis; luta vã, pois, uma vez que ele se mistura com a água salgada com terrível cólera e faz levantar grossos redemoinhos com toda a sua massa, o mar avança e faz recuar o rio e inundar profundamente as terras. Volta, enfim, aos companheiros; manda-os abrigar a frota no porto para desprezarem o rigoroso Inverno – *Id., ib.*, 41-45).

<sup>15</sup> “Indigenasque sibi uario sermone peritus / deuinxit. Nam lingua fere communis et illis, ut Dionysaei ductis ab origine Lusi, / inuenta est, urbisque locum, si condere uellet, / auxiliumque dabant faciles” (E com um discurso diversificado o hábil (Ulisses) submeteu a si os nativos. Na verdade, verificou-se que a língua é quase comum a eles, visto que eram descendentes de Luso, filho de Dioniso, e se quisesse, poderiam oferecer-lhe um lugar para construir a cidade, com a sua ajuda – *Id., ib.*, 43-47).

<sup>16</sup> “Tum cura Mineruae / dux Laërtae satus, coitum exorante caterua, / admonituque Deae, condit sibi moenia parua / colle super, templumque tibi Tritonia uirgo”. (Então, graças à solicitude de Minerva, o chefe, filho de Laertes, a pedido dos companheiros e a conselho da deusa, constrói sobre uma colina pequenas muralhas e vota-te um templo a ti, Minerva – *Id., ib.*, 44-45).

<sup>17</sup> “Signaque naufragii suspendit, aplustria classi / rostraque et insigneis Troum gestamina parmas. / Palladis Phrygibus. / Si uictis Ithacensis Olysses / dedicat haec” (e suspende os signos do naufrágio: esporões e ornatos de popa da armada e os insígnies escudos trazidos pelos Troianos – *Id., ib.*, 46).

com o nome do seu fundador: *Odisseia*<sup>18</sup>. A identificação pessoal do fundador com a cidade fundada é tão íntima que nela desejaria viver até ao fim dos seus dias se o amor da esposa, da pátria e do filho e a solicitude com o pai o não chamassem ao regresso pátrio<sup>19</sup>. É neste contexto que surge o neologismo resendiano que inspirou a Camões o título do seu poema épico, o patronímico *Lusíadas*. Em face da família amada e do exílio, a pobreza e a riqueza, mesmo a de Cresos, rei da Lídia, de que nos fala Heródoto, são relativizadas como questões de menor importância<sup>20</sup>.

Na *Oratio Pro Rostris*, pronunciada na Universidade de Lisboa em 1533, três anos antes da sua transferência para Coimbra, André de Resende, depois de contraditar Lourenço Valla quanto à etimologia do topónimo Lisboa<sup>21</sup>, transcreve os passos assinalados do seu poema, concluindo: “Hae de uestrae urbis conditione, quamquam rudi carmine, decantata a nobis sunt, sicut et eius claritudinem laudesque, multis aliis

---

<sup>18</sup> “Erroresque suos illic, Asiaeque ruinas / Venturis posito signavit carmine seclis, / Palladi de Phrygibus uictis Ithacensis Olysses / Dedicat haec urbemque suo de nomine primum / Finxit Odysseam, quae nunc clarissima toto / Cognita in orbe, duces fama super astra pelagus / Tollit” (Aí assinalou para o futuro as suas viagens e a derrota da Ásia com a inscrição: Ulisses de Ítaca consagra este templo a Palas em memória da derrota dos Troianos; e criou pela primeira vez com o seu o nome o da cidade Odisseia, que agora é conhecida no mundo inteiro como a mais ilustre e a fama levanta o chefe dos Pelasgos acima dos astros – *Id., ib.*, 46-47).

<sup>19</sup> “Ea poterat securus uiuere Olysses / Inter Lusíadas, nisi amor reuocasset amatae / Coniugis, et patriae, gnatique, et cura parentis” (“Nela poderia Ulisses viver seguro entre os Lusíadas e o não chamassem o amor da esposa, da pátria e do seu filho e o seu cuidado com o pai – 47-48).

<sup>20</sup> “Cum quibus est homini paupertas dulcior ipsa, / quam quot habet Lybiae latissima iugera, seu quot / Croesus diuitias olim, uel denique si cui / Copia rerum alii maior fuit, exsul et orbus / Dum modo cogatur patria non uiuere terra” (Com os quais é mais doce ao homem a própria pobreza do que a posse de vastíssimas jeiras da Líbia ou das riquezas de Cresos ou, enfim, uma ainda maior abundância de bens, numa situação de exilado e só, em terra que não seja a sua pátria – 48-49).

<sup>21</sup> “Nam quod Vallensis de nominis ethymo arguitur, quod non scribatur per .Y. pylon, quasi ab Ulyse adcepta priore parte nominis, sed per iota, et duplex .PP., quasi ἀπὸ τῶν ἴππων, id est, ab equis vento genitis, ego, ut de .Y. psilo et iota facile illi concedo, ita de duplici .PP. non adsentior. (Quanto aos argumentos que Valla retira da etimologia do seu nome, que não se escrevia com upsilon, como o princípio de um nome retirado de Ulisses, mas com iota e dois P como se viesse de ἴππων, quer dizer de cavalos nascidos do vento, pessoalmente se eu lhe concedo sem dificuldade o upsilon e o iota, não concordo com ele quanto aos dois P.) – André de Resende, “Oratio Pro Rostris”, in Odette Sauvage, *L’Itinéraire Érasmien d’André de Resende (1500-1573)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p.132.

carminibus et locis testati sumus”<sup>22</sup>. Tal canto<sup>23</sup>, segundo o humanista, necessita de ser secundado pela reforma dos estudos liberais, como neste discurso já havia preconizado<sup>24</sup>.

Em 1554, Damião de Góis faz-se eco do mito ulisseico na obra de André de Resende: as suas fontes, os seus elementos constitutivos. Apesar de não se atrever a afirmar com a certeza documental cara ao historiador a veracidade histórica da fundação de Lisboa por Ulisses<sup>25</sup>, todavia, o humanista da *Descrição de Lisboa* prefere, contra Lourenço Valla, aderir à interpretação segundo a qual Estrabão se refere à capital portuguesa ao falar de Ulisseia e dos despojos deixados pelo navega-

---

<sup>22</sup> “Foi assim que, embora em rude poema, eu cantei a fundação da vossa cidade, assim como testemunhei a celebridade e os seus louvores em muitos outros poemas e outras circunstâncias” *Id., ib.*, p.136.

<sup>23</sup> “Digna profecto academia talibus uiris, digna tali academia urbs est Olisipo, ciuium Romanorum quondam municipium, cui Juliae Felicitatis cognomen fuit, auctore Plinio, et passim heic marmora inueniuntur in quibus saepe scriptum uidere est, FELICITAS IULIA OLISIPO. Olisipo inquam, quae una nostro aeuo Romanam gloriam et triumphos adaequauit. Regina uasti Oceani, superba Mauritaniae, Atlantidis orae, Aethiopiae, Arabiae, Persidis, Indiae, Taprobanes, et innumerabilium insularum domitrix, quam Dius Ulisses Troianae urbis euersor, inter uarios errores suos condidit, ut Strabo et Solinus auctores sunt” – Na verdade, esta universidade é digna de tais homens e Lisboa é digna de uma taala universidade: outrora, enquanto município de cidadãos romanos, ela recebeu o cognome de *Felicidade Júlia*, segundo a autoridade de Plínio, bem como de testemunhos encontrados nos mármores, nos quais muitas vezes se pode ler a inscrição FELICITAS IULIA OLISIPO. Digo Lisboa, porque só ela no nosso tempo atingiu a glória e os triunfos romanos. Rainha do vasto Oceano, soberba dominadora da Mauritània, das costas do Atlântico, da Etiópia, da Arábia, da Pérsia, da Índia, da Taprobana e de inumeráveis ilhas, ela foi fundada pelo divino Ulisses, destruidor de Tróia, no momento de seu percurso errante: Estrabão e Solino são disso garantes” – *Id., ib.*, p.132.

<sup>24</sup> “Multum tamen dignitatem eius et nobilitatem auerent reformata liberalium disciplinarum studia, quando quidem uidemus ignobileis alioque uicos, sola eius rei gratia, in irbeis clarissimas breui crescere, opulescere, nobilitari” – Todavia, a reforma dos estudos das artes liberais muito aumentaria a sua dignidade e a sua nobreza, quando vemos que alguns burgos humildes só por este motivo em breve tempo crescem, enriquecem e se nobilitam até se tornarem nas mais ilustres cidades – *Id., ib.* Cf. *Id., ib.*

<sup>25</sup> “Olisiponem igitur quis primus condiderit, quam tamen in tanta seculorum uetustate pro certo affirmare non audemus, quam tamen inter antiquissimas Hispaniae urbes ennumerandum esse, uetustissimi quique scriptores testantur” – Quem terá sido o primeiro fundador de Lisboa, a tantos séculos de distância, é o que não nos atrevemos a afirmar como certo. Todavia, os escritores mais antigos incluem-na entre as mais antigas cidades de Hispânia – Damião de Góis, *Vrbis Olisiponis Descriptio per Damianum Goem Equitem Lusitanum*, Évora, 1554, reed. de Raul Machado, Lisboa, 1937, p.24.

dor de Ítaca no templo de Minerva<sup>26</sup>. E, voltando a citar o patricio humanista, reforça os seus argumentos etimológicos<sup>27</sup>.

Em 1572, Diogo Mendes de Vasconcelos, ao referir-se a Lisboa, entre as cidades por onde passa desde a sua *Partida de Évora*, evoca no seu poema as “muralhas de altivas cristas / do errante Ulisses, émulas da Roma das sete / colinas e rivais da velha Tebas do Nilo”<sup>28</sup>.

No mesmo ano, *Os Lusíadas* não hesitam em perfilhar o mito ulisseico como fundamento da nobreza da que considera com facilidade a *princesa* do mundo renascentista<sup>29</sup>. O “facundo Ulisses” (II,45:1) o “sábio Grego” (I,3:1) por antonomásia, é também no poema camoniano, o “perdido Ítaco em Alcino” (II,82:4), o “que escapou / De ser na Ogígia ilha eterno escravo” (II,45:1-2), representando um contraste de papéis civilizacionais: o guerreiro, na Ásia Menor (“lá na

---

<sup>26</sup> “Strabo uero Ulysseam et ab Vlysse conditam esse, ex uerbis Asclepiadis Myrliani uidetur asserere. Is enim Myrlianius in Turditania ludo litterario praeuit, atque de gentibus ipsius regionis librum conscripsit, prodiditque etiam Olisipone in templo Mineruae, fragmenta quaedam suspensa tunc exstare, uidelicet parmas, aplustra, nauiumque rostra Vllissis errores indicantia.

Ex quo sane loco non satis liquere arbitrantur quidam Olisiponem ab Vlysse conditam esse. Nobis tamen uiri testimonia adhaerere placebit potius, quam illorum dicta comprobare, qui id nullo certo argumento cauillare conantur. Praesertim cum Solinus uir apprime doctus ipsius Strabonis sententiam sit sequutus. Noster quoque Andreas Resendius uir doctorum omium iudicio et calculo comprobatus, id multis in locis scriptorum suorum et imitatur et confirmat” (Na verdade, Estrabão chama-lhe *Ulysseam* e parece atestar, a partir das palavras de Asclepiades Mirliano, que ela foi fundada por Ulisses. Este Mirliano presidiu na Turdetânea a uns jogos florais e escreveu um livro sobre os povos desta mesma região e também diz que em Lisboa se encontravam então dependurados no templo de Minerva alguns objectos, isto é, escudos, festões e esporões de navios que ilustravam as viagens de Ulisses. É verdade que alguns julgam que deste passo não se segue necessariamente que Lisboa tivessem sido fundada por Ulisses. A nós, porém, agrada-nos mais aderir ao testemunho de tão ilustra varão do que secundar as afirmações dos que, sem qualquer argumento certo, tentam escarnecer disso. Principalmente, quando Solino, homem excepcionalmente culto, segue a opinião do mesmo Estrabão. Também o nosso André de Resende, homem comprovado no juízo e apreciação de todas as pessoas cultas, o confirma e atesta em muitos passos de seus escritos — Id., *ib.*, p.25).

<sup>27</sup> Cf. Id., *ib.*

<sup>28</sup> Diogo Mendes de Vasconcelos, “De suo ex Eborā discessu”, v.195-197, in José Geraldes Freire, *Obra Poética de Diogo Mendes de Vasconcelos*, Coimbra, 1962, p.100.

<sup>29</sup> “E tu, nobre Lisboa, que no mundo / Facilmente das outras és princesa / Que edificada foste do facundo / Por cujo engano foi Dardânia acesa” (*Os Lusíadas*, III, 57:1-4).

Ásia Tróia insigne abrasa” (VIII,5:3) e o fundador de “Lisboa ingente” (VIII,5:4), a “cidade Ulisseia” (III,74:8), a “íclita Ulisseia” (IV,84:1), os “muros Ulisseus” (III,58:8), na Europa. A contra-imagem do herói grego, também lugar-comum da Antiguidade, é, todavia, assinalada a propósito do conflito que o opôs a Ajax, na herança das armas de Aquiles: “Dão os prémios, de Aiace merecidas, / À língua vã de Ulisses fraudulenta” (X,24:3-4).

Em 1596, Diogo Pires, no canto fúnebre a D. Sebastião e à derrota de Alcácer-Quibir, invoca, no exílio, a cidade fundada por Ulisses, interpelando-a, enquanto pátria, como “morada dos deuses”, exemplo reiterado de resistência ao domínio filipino<sup>30</sup>. No “Epitáfio de João, Rei de Portugal”, o Poeta lamenta de novo tal perda nacional, dizendo que “os paços de Ulisses” não teriam vertido lágrimas se “ao magnânimo Sebastião tivessem agradado os reinos que lhe pertenciam”<sup>31</sup>.

Em 1597, a *Monarquia Lusitana*, de Frei Bernardo de Brito, explana consideravelmente o mito ulisseico, pondo o maior empenho do “astuto” e “facundo” navegador de Ítaca na fundação e engrandecimento da cidade que fundava<sup>32</sup>. O próprio rei Górgoris, dos Lusitanos, colabora com o estrangeiro, dando-lhe a filha em casamento. Só a carta de Penélope, já aludida na versão castelhana da *Crónica Geral de Espanha*, obriga o “Capitão Ulisses” a “deixar a quietação de terras estranhas por ir gozar de quem tão pouca tinha em sua ausência” (Id. *ib.*). O elogio da “insigne cidade”, “uma das mais ricas e nobres de toda a Europa”, termina a narração fundacional de Lisboa na crónica

---

<sup>30</sup> “O patria, o diuum sedes, quam fortis Vlixes / condidit occidui litus ad Oceani: / tu ne iugum Hispanum et dominos dignabere Belgas? / Impleor lacrimas; claudit it et ora dolor” (Ó pátria, ó morada de deuses, que o valoroso Ulisses / fundou junto às praias do oceano ocidental: / acaso aceitaste tu o jugo espanhol e o domínio belga? — in Carlos Ascenso André, *Um Judeu no Desterro. Diogo Pires e a memória de Portugal*, Coimbra, 1992, p.153.

<sup>31</sup> “[...] contra / si sua magnanimo placuissent regna Sebasto, / staret honos neque regia fleret Vlixix” (mas, pelo contrário, se ao magnânimo Sebastião tivessem agradado os reinos que lhe pertenciam, / ter-se-ia mantido firme a honra de Luso e não verteriam lágrimas os paços de Ulisses — Id., *ib.*, p.135.

<sup>32</sup> “Foy grande o contentamento que Ulysses teve desta povoação, que esquecida a felicidade e quietação do seu Reyno, punha todas suas forças em prosperar e engrandecer o que de novo fundava, e refazendo as embarcações destroçadas, se ocupavam em pescar no Tejo a variedade de grandes e sabrosos peixes, que em si cria, de tal modo que, quanto mais estavam em terra, tanto menos causas se achavam para lembrar da sua” (Frei Bernardo de Brito, *Monarquia Lusitana*, 1597, reimp. Lisboa, IN-CM, 1973).

que tem sido sistematicamente vilipendiada, tanto por historiadores como por críticos literários.

#### 4. Gabriel Pereira de Castro e António de Sousa Macedo

Se no século XVI o mito ulisseico encontra considerável eco entre os humanistas portugueses, é em Gabriel Pereira de Castro e António de Sousa Macedo, já no século XVII, que tal mito encontra o espaço de tema central nas respectivas epopeias, como expressão de uma literatura autonomista em face do domínio filipino. Bebidas na fonte homérica, tais epopeias combinam naturalmente as influências virgilianas com as camonianas, num estilo mais tardo-renascentista do que propriamente barroco.

A *Ulyssêa ou Lisboa Edificada*, em dez cantos, publicada postumamente em 1636, apesar da invocação a Filipe IV<sup>33</sup>, desde a proposição<sup>34</sup> à exaltação dos heróis nacionais (cf. IV,83-113; VII,70-111), manifesta um evidente propósito nacionalista. O *cléos* do herói grego e seus descendentes, de acordo com as profecias de Júpiter (cf. I,24-27), de Proteu<sup>35</sup>, de Hércules<sup>36</sup> e de Circe (cf. III,124-126) ilustrará a cidade por ele fundada, de Ocidente a Oriente: “Por este Capitaõ, por esta gente / A eterna Ley do immobil Fado ordena / Se funde huma Cidade, onde a corrente / Do Téjo se dilata mais amena: / A quem o Gange, e o Indo do Oriente / As leys virão pedir, e paz serena, / Fazendo obedecer-se a grão Lisboa / Do tardio Boote á tocha Eoa”<sup>37</sup>; “Aqui neste

---

<sup>33</sup> “Vós Alcides Hespério, a quem não cansa / Vencer monstros do Polo congelado” (Gabriel Pereira de Castro, *Ulyssêa ou Lisboa Edificada*, poema heroico, 4ª ed., Lisboa, Typographia Rollandiana, 1826, I, 5:1.

<sup>34</sup> “As armas, e o Varão, que os mal seguros / Campos cortou do Egeo, / e do Oceano, / Que por perigos e trabalhos duros / Eternizou seu nome soberano: / A grão Lisboa, e seus primeiros muros, / (De Europa, e largo Imperio Lusitano, / Alta cabeça) se eu pudêsse tanto, / A Patria, ao Mundo, á Eternidade canto” – I,1.

<sup>35</sup> “Estes trabalhos teus Protheo cantava / Nos seculos passados, e dizia, / Que hum Grego nestes mares se esperava, / De que o grande Neptuno tremeria: / Que donde o Tejo ameno os campos lava, / Com gente de estremada valentia / De Atlante humilharia a altiva frente, / Bebendo o Nilo em sua propria fonte” – V,59.

<sup>36</sup> “Agora alcanço, ó Grego venturoso, / Que tu és o que em annos florecentes / Cingirás o cabelo victorioso / Dos invejados ramos eminentes: / A Lisboa erguerás muro famoso, / A quem beijando os pés com suas correntes / Lhe offrecerá o Tejo cristaes puros / Para famoso espelho de seus muros” — V, 58

<sup>37</sup> I, 26. “E pois o Fado assim o determina, / Quero, sagrados Deoses, / Que o facundo Ulysses veja as partes, donde inclina / Seu aureo coche o Sol ao mar



lugar os nobres muros / Levantarás com gloria, a que tremendo / Todo o Oriente em seculos futuros / Inclinará a cerviz obedecendo: / Quando ao mundo nascerem aquelles puros / Espiritos, que o Elysio está detendo, / Até que o tempo vagaroso, e lento / Traga o dia a seu claro nascimento”<sup>38</sup>.

Entre estes descendentes, porém, D. Sebastião, apesar de “forte e temido”, merecerá o vitupério de entrar “arrogante / E em suas grandes forças atrevido” querer “pizar a cerviz do velho Atlante” e, apesar de “Novo filho do Sol”, trazer a “ruína / N’ um Rey, que he moço, / e só se determina” (IV,105), pois, apesar de seu “forte peito”, “Grandes cousas se vêm co’ a fantasia” (IV,106), provocando “saudoso pranto, e magoas” “á Lusitana gente”<sup>39</sup>. De resto, como n’ *Os Lusíadas*, desfila o canto dos heróis lusos, como o “graõ Pacheco” (VII,87:7), “Castro venturoso / Em quem de Alcides o valor se encerra” (VII,1-2), Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, D. Francisco e D. Lourenço de Almeida, Nuno da Cunha, Heitor da Silveira, Garcia de Noronha, Martim Afonso de Sousa...

No entanto, “A Gorgoris Megera o peito inflamma, / Guerra com tuba horrisona apregoa” (VIII: Argumento). Com ciúme de Calipso, filha do rei lusitano Górgoris, dada em casamento a Ulisses, Circe reclama de Tisifone contra “o ingrato pensamento” “o duro castigo que merece” (VIII,4,6.7). Despeitado contra o sucesso do “sagaz Ulysses”, que “o enganara / Para levantar com manha, e ousadia / O muro onde se acolhe e se repara” (VIII,20.2-4), declara-lhe guerra<sup>40</sup>. A favor do Grego, Juno intervém no Olimpo junto de Júpiter (X,27-30). Palas encomenda as armas a Vulcano, cujo escudo é descrito, como na *écphrasis* homérica de Aquiles ou virgiliana de

---

profundo: / Levante huma Cidade peregrina, / Cabeça alta do mundo, / Que ocupe com eterna monarchia / Té os horizontes ultimos do dia” – I, 27.

<sup>38</sup> III, 125. “Daraõ á graõ Lisboa descendentes, / Que dilate co’ a vida o novo imperio / Até as casas do Sol, e nas ardentés Areas, ou Asia escrevaõ o nome Hesperio: / Affrontáraõ com animos valentes / O frio, e ardentissimo hemisferio, / Ficando o mundo todo campo estreito / A hum Reyno só de mil Imperios feito” – III.126.

<sup>39</sup> “Que saudoso pranto, e magoas vejo / Dizer sem fructo á Lusitana gente, / Quando chorar com dôr, e amor sobejo / Sua morte, e sua ruina juntamente: / Que exequias lhe farás saudoso Tejo, / Vendo crescer c’o pranto a tua corrente, / Quando os funebres tumulos, e altares / Com tuas ondas turbadas visitares” – IV,108.

<sup>40</sup> “Ao campo soa armado o bellicoso / Gorgoris, a quem segue a Lusa gente, / Rios de sangue férvido, e espumoso / De frios peitos tira a espada ardente; Vendo Ulysses o imigo victorioso, / Nos muros se recolhe, e juntamente / Gorgoris quer entrar, a gente crece, / Com que a guerra nas portas se embravece” – Argumento do Canto IX.



Eneias, nele sobressaindo as figuras de D. Afonso Henriques<sup>41</sup> e D. Nun' Álvares Pereira<sup>42</sup>.

Após a morte de Górgoris<sup>43</sup>, depois do seu pranto fúnebre (cf. X,90-98), Ulisses termina o templo a Palas<sup>44</sup> e, porque lhe apertam as saudades da pátria, deixa Lisboa<sup>45</sup>, a nova mulher, Calipso, que, como Dido na *Eneida*, se suicida, com um dos seus três filhos<sup>46</sup>.

Em catorze cantos, o poema heróico *Ulyssipo*, de António de Sousa de Macedo, publicado em 1640, ano que havia de terminar com a restauração da monarquia lusitana, através da promoção da dinastia de Bragança, também manifesta igual propósito nacionalista, desde logo, com a dedicatória do poema a Santo António, “de Lisboa luz, de Italia gloria”<sup>47</sup>, a quem se invoca novamente no final do poema<sup>48</sup>.

---

<sup>41</sup> “No mais alto do escudo tomada / Lisboa estava, aos seculos futuros / Dando leys, sobre as margens assentada / Do Tejo, que a rodea em cristaes, puros, / Onde na vea clara, e socegado / Forma immortal traslado de seus muros, / E em cujos campos pasce o verde feno / O cavallo do perfido Agareno” — X,48. “Logo estava em figuras relevados / O grande Affonso, em quem o Ceo encerra / O valor grande, as forças estremados, / Com que prosigue a sanguinosa guerra, / Que com fortes esquadras ordenados / Vem conquistar a Lusitana terra, / Dando por preço o sangue, que derrama, / Para estender a vida pela fama” — X,49.

<sup>42</sup> Via-se n' outra parte debuxada / Com singular affecto da escultura, / Affrontando a Lisboa a grande armada, / Prenhe de armas, de fogo, e guerra dura, / Aonde os muros seus com maõ armada / A Castelhana gente entrar procura, / E Dom Nuno Alvares só, forte, e constante / Resiste a tudo, a tudo está diante” — X,53.

<sup>43</sup> “Gorgoris maal ferido está banhando / Com espumoso sangue a terra fria / [...] / Astrea, que co' a morte o vê lutando” (X,78:1-2.5).

<sup>44</sup> A Ulisses o mensageiro do Olimpo “Diz-lhe como partia, se deixava / Por acabar a obra illustre e rara / Do graõ templo, que a Pallas fabricava, / Que os muros de Lisboa sempre honrãra: / Que a vingativa Deosa se enojava, / E que, em quanto a partir-se prepara, / Acabe o templo, disse, e n' um momento / Nas leves azas se escondeo do vento” — X,133. “A' luz, que peelos ares resplandece, / Os joelhos por terra o Grego inclina, / O templo illustre por momentos crece, / Que acabado co' as nuvens se termina: / Já nelle sacrificios offerece, / Por melhor aplacar Pallas divina; / Alli pendura as armas, cuja liga / Foi de Vulcano altissima fadiga” — X,134.

<sup>45</sup> “Do templo sae, e solta ao vento o panno / Da negra antena, deixa a alta Lisboa, / Onde nasce do Imperio Lusitano / De tantos Reynos a immortal Coroa: / Cortando os largos campos do Ocidente / No leve pinho, pelas ondas voa, / Deixando edificada a graõ Cidade / Emula ao Tempo e á mesma Eternidade” — X,135.

<sup>46</sup> “Hum dos filhos, que leva, lhe tomãraõ / Com dous cahio do precipicio horrendo, / Que no fundo do pego, onde parãraõ, / Se vaõ em duras pedras convertendo: / Já de penedos firmes levantãraõ / A negra fonte, donde o mar batendo / Sobre o rolo das ondas, que quebranta, / Espumoso nos ares se levanta” — X,129.

<sup>47</sup> António de Sousa de Macedo, *Ulyssipo, poema heroico*, 2ª ed. Lisboa, Typographia Rollandiana, 1848, I, 3.

<sup>48</sup> “Ó grande Antonio, claro por nobreza, / Famoso em letras, raro em santidade, / Gloria maior, da gloria Portuguesa, / Insigne filho da Ulyssêa Cidade” (XIV,80:1-4).

Chegado logo no fim do canto I ao Tejo, o varão “q̃ por fatal governo / De Grecia a Lusitania peregrino / Fũdou illustre muro” (I,1), depois de notar “do sitio o clima, os verdes prados, / E quanto a terra fertil produzia” (Argumento do C. III), por influência da Fúria Alecto, terá de enfrentar Górgoris, rei da Lusitânia, nos cantos IV e V, guerra que culminará nos cantos VII e VIII, com o duelo entre os respectivos chefes contendores. A paz, impelida pelo maravilhoso (“Misteriosa nuvem os obriga / A tornar o furor em paz amiga” (Argumento do C. VIII:7-8) proporciona a Ulisses desposar Calipso, a bela filha de Górgoris, em detrimento do rival Polémion<sup>49</sup>. As glórias portuguesas são profetizadas quer pela Sibila Cassandra (cf. C. XI) quer pelo centauro Quíron<sup>50</sup>. Depois de vencer Polémion em duelo corpo a corpo, o “sabio peregrino” ergue as muralhas de Lisboa, bem como o templo a Minerva, até ao momento em que a carta de Penélope apressa o seu regresso a Ítaca<sup>51</sup>.

## Conclusão

Tal como na miscigenação entre Troianos e Romanos, segundo a tradição recolhida na *Eneida*, o mito ulisseico da fundação de Lisboa, herdado pelos humanistas portugueses das fontes clássicas e dos registos medievais, dá suporte e consistência épicas à glória dos empreendimentos militares e náuticos da História de Portugal, a partir da miscigenação entre Gregos e Lusitanos. Tal mito, consagrado na erecção do templo à deusa da Sabedoria e da Guerra, ilumina todo um projecto humanista consignado no tópico da glória das armas e das letras, ao mesmo tempo que o herói regressado de Tróia prefigura o “valor mais alto que se alevanta”(Os Lus.,I,3:8) dos “barões assinalados / Que, da Ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca dantes navegados / Passaram ainda além da Taprobana” (Os Lus.,I,1,1-4).

---

<sup>49</sup> “Em vão intenta Polymiõn amante / Alcançar a Calipso por esposa; / Pois vendeo em ancias tristes mais cõstãtente / Finalmente o despede rigurosa. / Ulysses a fortuna triunfante / Com a bella Princesa se desposa; / Que ignorando que Amor a persuade / Rende ao jugo de Amor a liberdade” (Argumento do C. IX).

<sup>50</sup> “Mostra Chirõn em cova prodigiosa / Illustre templo consagrado à fama; / Resistencia atropellam misteriosa / Os claros herois, que a virtude chama. / Declara o sabio a Serie valerosa / Dos Lusitanos que a memoria aclama / Em profecia: com que incita os peitos / Virtuosa ambição de grandes feitos” (Argumento do C. XII).

<sup>51</sup> “Alcança Ulysses de alta profecia, / Quem regerã Lisboa em outra idade: / Na grandeza, & edificios que teria, / Lhe representa hum quadro à grã Cidade: / A Polymiõn, que a Ulysses desafia, / Mata da Parca dura a crueldade; / Levanta o Grego os muros; nome eterno / Lhes dà do fado superior governo” (Argumento do C. XIV).

(Página deixada propositadamente em branco)

## PRESENÇA INVISÍVEL. OBSERVAÇÕES SOBRE A AUSÊNCIA DE PENÉLOPE NA *ULISSEIA* DE G. PEREIRA DE CASTRO

J. A. SEGURADO E CAMPOS  
Universidade de Lisboa

Desde a *Odisseia* homérica ao *Ulysses* de James Joyce, falar de Ulisses implica necessariamente referir o seu nunca esmorecido anseio por regressar ao reino de Ítaca, bem como á companhia de Penélope e de Telémaco, o filho que deixara ainda muito criança ao partir para a guerra de Tróia. Digamos mesmo que o que caracteriza Ulisses entre os heróis épicos da Antiguidade é o seu carácter de marido, pai e filho exemplar que, apesar do envolvimento com Circe ou com Calipso, nunca esqueceu Penélope ou Telémaco: por isso é que a *Odisseia* é o *nóstos* por excelência, o *nóstos* de um herói que não pensa senão em regressar para junto de uma família que, por seu lado, não deseja outra coisa senão que ele regresse. E a par de Ulisses não pode faltar, senão a presença física, pelo menos a constante lembrança da esposa fiel ao marido ausente e da sua engenhosa teia, ora feita ora desfeita, de modo a ir iludindo os pretendentes. Mesmo que a mítica fidelidade da Penélope homérica seja substituída pelo apetite galante de Molly Bloom que engana, se não *de facto*, pelo menos *in mente*, o seu “Ulisses” irlandês – Leopold Bloom – com todos ou quase todos os seus amigos e conhecidos, o facto subsiste: a presença de Ulisses implica a presença de Penélope, tal como a presença de Penélope é inconcebível sem a de Ulisses.

Assim sendo, esperaríamos que, tal como outras obras antigas ou modernas, centradas sobre a figura de Ulisses, também a *Ulisseia* do poeta seiscentista Gabriel Pereira de Castro reutilizasse à sua maneira os temas das saudades de Ulisses e da fidelidade de Penélope. De facto, tal como a motivação do herói permanece sempre o desejo de

regressar a Ítaca após o termo da guerra, e é sempre com essa motivação que ele vai ultrapassando todos os obstáculos que se lhe atravessam no caminho, seria lógico que a ordem transmitida pelo destino de atravessar o estreito de Gibraltar e vir fundar uma cidade na foz do Tejo fosse entendida na estrutura do poema apenas como mais um obstáculo a ultrapassar antes de poder finalmente regressar a Ítaca. Tal não é o caso.

De facto, na versão definitiva, impressa em 1636, do poema, apenas por quatro vezes se explicita a ilha de Ítaca como sendo o reino de Ulisses, eventualmente o seu destino último – que a missão de vir fundar a futura Lisboa apenas retardaria. Em II.25 é Vénus quem, visitando Éolo, o rei dos ventos, a pedir-lhe o desencadear de uma tempestade que destrua a armada grega, afirma que o herói vai *buscando Ítaca*; a afirmação de que Ulisses navega em demanda de Ítaca não é assumida por este como implicado na acção, a afirmação é da responsabilidade de Vénus, e representa portanto a interpretação que a deusa faz das motivações de Ulisses.

Uma outra referência à ilha ocorre em IV.117: de visita ao mundo dos mortos, Ulisses encontra a mãe Anticleia, falecida entretanto sem o seu conhecimento, pelo que o herói comenta:

*Não quis o Céu que em Ítaca me achasse  
quando dela fizeste despedida.*

Em VI.5, ao narrar ao rei dos Lusitanos a guerra de Tróia, Ulisses faz como que um resumo do “catálogo das naus” da *Iliada*, pelo que entre os contingentes gregos presentes em Tróia menciona naturalmente

*(...) os de Ítaca, que eu chamo,  
que é terra e gente minha.*

Finalmente, em II.85, é narrado o encontro de Ulisses com Proteu, que o informa da missão que os deuses lhe reservam *Antes de ver o porto que desejas*, isto é, a obrigação de defrontar vários perigos como o encontro com o Ciclope Polifemo, e o encargo de vir fundar uma cidade no estuário do Tejo. Não está explícito que o *porto desejado* por Ulisses seja efectivamente Ítaca, embora tal seja muito plausível, se repararmos que na versão mais antiga deste canto exarada no

manuscrito de Évora<sup>1</sup> em lugar de *ver o porto que desejas* figura a lição *ver a Ítaca*.

Se pouco numerosas são no poema as referências a Ítaca, ainda menos frequentes são as alusões a Penélope: apenas duas em todo o poema, e ambas com estreita associação a Telémaco.

Uma ocorre no canto terceiro. Ulisses, regressando de Tróia, é surpreendido por uma tempestade que quase o aniquilaria, não fora a intervenção de Juno, sua deusa protectora, que persuade Neptuno a acalmar os mares. Salvo da tormenta o herói aporta à ilha de Circe, onde, desta vez auxiliado por Mercúrio, é o melhor possível acolhido pela feiticeira. E tão bem acolhido é, que durante três anos Ulisses permanece na ilha *com Circe descuidado* (III.96.5), a ponto de ser necessária uma intervenção divina para que o herói se lembre da necessidade de prosseguir viagem. Tal intervenção divina está a cargo de Íris, mensageira de Juno, que censura asperamente Ulisses por, amolecido pelos ócios da ilha de Circe, se mostrar assim *de Penélope esquecido*, e não parecer estar *de Telémaco saudoso*. Mas logo de imediato a divina mensageira aponta para a necessidade de partir rumo à fundação de (III.97-98)

*ũa cidade  
a cujo ceptro sua riqueza própria  
renderá Pérsia, Arábia e Etiópia;*

ou seja, a menção de Penélope e Telémaco, limitada de resto ao mero nome próprio, sem qualquer alusão aos atributos caracterizadores das personagens, passa quase por completo despercebida, uma vez que Circe, ao saber da mensagem de Juno, e Ulisses ao reconhecer o seu conteúdo, apenas pensam no prosseguimento da viagem rumo a Ocidente, às Colunas de Hércules, à Lusitânia, sem que nem um nem outro façam a mais leve referência à necessidade de Ulisses regressar a Ítaca.

A nula importância de Penélope na economia da *Ulisseia* ainda mais evidente se torna ao considerarmos a segunda (e última!) ocorrência do seu nome no poema. Estamos desta vez no canto IV, quase no termo da visita de Ulisses, com Circe, ao mundo dos mortos; o herói acabara de encontrar a mãe, Anticleia, cuja morte ignorava, a

---

<sup>1</sup> Ver a nossa edição da *Ulisseia*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2000, p.IX-X.

quem pergunta se seu pai Laertes ainda está vivo, ou se também já faleceu; vejamos a resposta de Anticleia (IV.119):

*Vive [.....], e tua esposa,  
e Telémaco, de ambos alegria  
com que enganam a vida saudosa.  
Torna a alegrar aquela companhia:  
Penélope, tão casta e tão fermosa,  
**não era para ausente** inda que casta,  
**é fermosa Penélope, e isto basta!***

Este passo é bastante significativo do grau e do significado a atribuir à *não presença* de Penélope no poema de Pereira de Castro. Duas ocorrências apenas do nome de Penélope nas 1212 oitavas que compõem o poema; dessas duas ocorrências, a primeira, que acima referi, inserida na fala de Íris a Ulisses, é na prática ignorada por este. A segunda, que encontramos nesta frase de Anticleia, oferece-nos uma ambiguidade e/ou uma insinuação: Penélope é *tão casta e tão fermosa*; dois atributos perfeitamente tradicionais, dos quais a fidelidade é, desde Homero, a sua característica fundamental, em contraste com as infidelidades de Helena e de Clitemnestra a Menelau e Agamémnon, respectivamente; mas no penúltimo verso insinua-se que mesmo a castidade de Penélope tem, ou poderá ter, limites, e esses limites estão precisamente no facto de ela ser *fermosa*. “*Isto basta*”, diz Anticleia; basta para quê? poderá o leitor perguntar. Apenas insinuada, cínica, a resposta está lá: (Penélope, dada a sua fermosura,) *não era para ausente...* Subrepticamente a insinuação aparece nas entrelinhas: que Ulisses se acautele, pois talvez a casta Penélope não seja afinal tão casta quanto isso!

Em condições “normais”, a insinuação de Anticleia, digna de um Iago, seria de molde a transformar Ulisses em Othello... Mas nada disso aconteceu: logo a seguir a estes versos Pereira de Castro limita-se a notar que mãe e filho ainda *praticaram* mais algum tempo, até que Circe achou que já eram horas de regressar ao mundo dos vivos, onde vamos encontrar as nossas personagens no início do canto V. E quanto às dúvidas sobre o comportamento de Penélope, nem uma palavra: dir-se-ia que Ulisses não ouviu sequer uma sílaba do que a mãe estivera dizendo. Mais ainda, logo na primeira estrofe do canto V o poeta diz-nos que

*o Grego, obedecendo ao fado,  
quer a vida entregar ao mar salgado.*

“*Obedecendo ao fado*”: isto é, à profecia de Proteu, que atribuía a Ulisses a tarefa de navegar para Ocidente, a fim de ser o fundador de Lisboa.

A esta presença, quase invisível para nós leitores, invisível de todo para Ulisses no espaço do texto, se limita a passagem de Penélope pela *Ulisseia*. Será possível sugerir algumas razões que justifiquem esta omissão da figura de Penélope, não tanto como personagem actuante, mas como recordação que motiva as incessantes navegações de Ulisses e determina o seu comportamento em certos momentos-chave do *nóstos* do herói? A verdade é que Pereira de Castro parece ter pensado desde o início fazer do nome de Penélope apenas uma reminiscência literária, e de nenhum modo tomar as “saudades de e por Penélope” como tema de relevo na acção da sua *Ulisseia*. A demonstrá-lo está o facto de o manuscrito de Évora, que representa uma primeira versão de parte do poema, por um lado apresentar uma lição diferente para a ocorrência de Penélope em III.97 atrás comentada, e por outro possuir duas ocorrências não aproveitadas na versão definitiva, ambas, de resto, razoavelmente inócuas: após a estrofe I.34, na cena do concílio dos deuses, o manuscrito de Évora tem duas estâncias que vieram a ser eliminadas, na última das quais a deusa Atena, em discussão com Marte, lembra a Júpiter que Ulisses é seu descendente, uma vez que o deus foi pai de Acrísio, este foi pai de Laertes, por sua vez pai de Ulisses, *que da casta e fermosa Penélope é marido*; outra ocorrência surge após a estrofe III.83, no termo de um discurso em que Polifemo, já cego, pede a Neptuno que castigue duramente *este grego que sobre tuas altas ondas a Penélope e a Ítaca vai buscando*. Qualquer destes passos foi abandonado aquando da redacção definitiva do poema, mas ambos são, como disse, “inócuos” quanto ao significado da presença do nome de Penélope na *Ulisseia*: quer na versão inicial, quer na versão definitiva, Penélope é de todo insignificante na obra de Pereira de Castro.

Mas se Penélope – sozinha, ou em associação com Ítaca e Telémaco – é irrelevante no espaço da *Ulisseia* como motivação para as navegações de Ulisses, igualmente o é como horizonte de referência que possa determinar o comportamento do herói em certos momentos significativos, nomeadamente por ocasião dos seus encontros com Circe, primeiro, e depois com Calipso. Recorde-se a propósito como no poema homérico, apesar de Ulisses estar retido durante sete anos na ilha de Calipso e de gozar do amor da ninfa, nem assim se esqueceu da sua ilha rochosa, do filho que não vira crescer, nem, sobretudo, da esposa em cuja companhia desejava envelhecer. E que assim era



prova-o um dos mais emocionantes passos da *Odisseia*, aquele em que Ulisses recusa a oferta de imortalidade que Calipso lhe faz e lhe permitiria desfrutar para sempre da tranquilidade, do *dolce far niente* da ilha Ogígia:

*Deusa poderosa, perdoa o que te digo: eu sei erfeitamente  
que ao pé de ti a sensata Penélope se te não compara  
em estatura e beleza, pois é uma simples mortal,  
enquanto tu és imortal e eternamente jovem.  
Mas aquilo que eu quero, por que todos os dias anseio,  
é apenas voltar a casa, é conhecer o dia do regresso.*<sup>2</sup>

É esta humanidade profunda um dos atractivos da figura de Ulisses que continuamente suscita novas recriações da sua gesta. Mas é bem conhecido que outra faceta o herói apresenta, a qual igualmente tem atraído a atenção de tantos escritores: a sua curiosidade insaciável, o seu espírito de aventura. Logo no início da *Odisseia* Ulisses é caracterizado como o herói que *de muitos homens visitou as cidades e conheceu o pensamento*<sup>3</sup>. Essa curiosidade pode mesmo revelar-se quase trágica, como sucedeu na aventura com Polifemo: enquanto os companheiros aconselhavam a que se apoderassem de alguns queijos e cabritos encontrados na gruta e corressem rapidamente para o navio, Ulisses não anuiu, desejoso que estava de conhecer o Ciclope:

*Eu não obedeci, – o que teria sido bem melhor! –,  
pois tinha curiosidade de vê-lo*<sup>4</sup>.

É essa curiosidade fatal que levará Ulisses a navegar para Ocidente e atravessar as Colunas de Hércules, para avançar até ao Atlântico Sul e ser engolido por um turbilhão, nas imediações da montanha do Purgatório, o que vai ocasionar a sua condenação ao oitavo círculo do Inferno, onde Dante o encontra:

*né dolcezza di figlio, né la pièta  
del vecchio padre, né il debito amore  
lo qual dovea Penelope far lieta,  
vincer potèr dentro da me l'ardore  
ch'ì'ebbi a divenir del mondo esperto  
e delli vizi umani e del valore*<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Odisseia*, V, 215-220.

<sup>3</sup> *Odisseia*, I, 3.

<sup>4</sup> *Odisseia*, IX, 228-9.

<sup>5</sup> Dante, *Inferno*, XXVI, 94-99.

Ainda a mesma curiosidade, de mistura com a impossibilidade de permanecer muito tempo sossegado no mesmo sítio, faz com que o Ulisses da *Odisseia* de Kazantzakis, pouco tempo depois de ter massacrado os pretendentes, desiludido com a Penélope que encontrou ao regressar e não muito satisfeito com o adolescente Telémaco, incapaz sobretudo de suportar a ociosidade de que poderia desfrutar em Ítaca, rapidamente começa a planear novas aventuras: desta vez o herói percorre ideologicamente diversos estratos civilizacionais, atravessa a ilha de Creta onde até participa numa revolução, percorre de norte a sul todo o continente africano, contacta com três mil anos de literatura ocidental, pois encontra no seu caminho figuras tão centrais como D. Quixote ou o Doutor Fausto, e vai acabar por morrer nos gelos do Pólo Sul.

Mas deixemos para outra oportunidade a *Odisseia* de Nikos Kazantzakis, obra maior da literatura universal infelizmente pouco conhecida entre nós, e centremo-nos, a um nível mais modesto, nas consequências que a ausência quase total de Penélope ocasiona para o tratamento de Ulisses no poema português.

Uma primeira consequência é que, ao fazer de Ulisses um herói que não tem apenas por objectivo regressar a Ítaca e reencontrar a mulher e o filho, mas antes um navegador predestinado a prosseguir a viagem até ao Atlântico a fim de vir fundar uma cidade na foz do Tejo, Pereira de Castro vai construir o seu Ulisses não sobre o modelo ideal do poema homérico, não o vai sequer caracterizar pelo espírito de curiosidade que o distingue em Dante (ou modernamente em Kazantzakis): o Ulisses de Pereira de Castro vai ser um herói que, dada a missão transcendente de que é encarregado pelos deuses, dada a protecção de que é objecto por parte de alguns deles (e também, simultaneamente, objecto de perseguição por parte de outros), dados os avisos e mensagens que os deuses lhe enviam quando o vêem um tanto esquecido da sua missão, dada a responsabilidade de que é investido em relação ao futuro – vai ser modelado não pela epopeia homérica, mas sim pela *Eneida* de Vergílio. O Ulisses de Pereira de Castro, tal como o Eneias do poeta romano, é um herói em busca de uma terra prometida, na qual, todavia, não poderá permanecer, ao contrário de Eneias, pois qualquer leitor sabe que, por muito numerosos que sejam os incidentes que retardam a chegada a Ítaca, esta acabará sempre por ocorrer. Pereira de Castro não podia permitir-se, portanto, imaginar que Ulisses, depois de fundar Lisboa, por aqui resolvesse ficar, esquecido definitivamente de Ítaca.

O paralelo que o texto da *Ulisseia* oferece em relação ao texto da *Eneida* chega mesmo a apresentar ecos textuais incongruentes, já que transfere para Ulisses aspectos que apenas são relevantes para Eneias. É o caso da visita de Vénus à ilha de Éolo, a quem a deusa pede (tal como Juno na *Eneida*) que cause uma tempestade em que o herói seja destruído (II.25-26):

*Do mar Egeu as ondas vai cortando  
com sua armada Ulisses cauteloso,  
que [.....]  
de Tróia o Ílion abrasou famoso;  
leva os vencidos deuses ....  
[.....]  
Este inimigo meu o mar sustenta...  
[.....]  
Solta, Rei poderoso, ùa tormenta  
que [.....]  
[.....]  
... a descuidada armada com violenta  
força destroce e meta no profundo.*

Várias das expressões usadas por Pereira de Castro não passam de traduções ou adaptações de passos vergilianos: *este inimigo meu* = *gens inimica mihi*; *do mar Egeu as ondas vai cortando* = *Tyrrhenum nauigat aequor*; *solta ... ùa tormenta* = *incute uim uentis*; *que a ... armada ... destroce e meta no profundo* = *submersasque obrue puppes*; mas até aqui a semelhança verbal justifica-se pela similitude de situações. Quando, porém, Vénus comenta que Ulisses *de Tróia ..... leva os vencidos deuses*, a justificação já só acontece ao nível verbal, como tradução do verso de Vergílio (*Aeneas*) *Ilium in Italiam porta[t] uictosque penatis*<sup>6</sup>, mas carece de sentido ao nível da acção narrada: Eneias leva de facto para Roma os Penates de Tróia, e esse gesto faz da futura Roma uma refundação da destruída cidade asiática. Além disso, para além da importância dos Penates na religião oficial romana, eles têm uma presença fundamental na estrutura da *Eneida*: Heitor confia a sua guarda a Eneias, Anquises leva-os nas mãos enquanto sai de Tróia sobre os ombros do filho, são parte fundamental da expedição que Eneias conduz rumo à Itália; e têm uma presença determinante na

---

<sup>6</sup> Cf. *Eneida*, I, 65-70.

batalha de Áccio descrita profeticamente no escudo de Eneias. Mas que sentido tem falar nos *vencidos deuses* de Tróia a propósito de Ulisses, da sua vinda para Ocidente, da fundação de Lisboa? Nenhum, até porque entre os “vencidos deuses” de Tróia se poderia incluir Vénus/Afrodite, protectora de Páris, de Eneias – mas hostil a todos os gregos, entre os quais Ulisses, ao passo que os deuses que de facto velam por Ulisses, tal como Juno, Palas-Atena, Mercúrio, o próprio Júpiter, não eram de modo nenhum deuses troianos, nem muito menos deuses vencidos. Aqui a memória literária de Pereira de Castro prejudicou a coerência da narrativa.

Mas outros passos, numerosos e significativos, documentam o vergilianismo da construção da *Ulisseia*. É o caso das profecias ou episódios similares que surgem em lugares importantes da narrativa, ou para ir acompanhando o destino transcendente do herói, ou para, mesmo quando a ele se não referem directamente, o fazerem de forma oblíqua. Recordem-se no caso da *Eneida*, seguindo a ordem da sua ocorrência no texto, o diálogo Júpiter-Vénus (1.223-304), a aparição de Heitor a Eneias (2.268-97), a visão de Creúsa (2.771-94), a profecia das mesas (3.192-269), a profecia de Heleno (3.356-471), o envio de Mercúrio a avisar Eneias de que deve partir de Cartago (4.219-278), a catábase (6.752-892), a profecia de Fauno (7.47-101), a profecia do Tibre (8.18-85), a descrição do escudo de Eneias (8.608-731), o concílio dos deuses (10.1-117), o diálogo Júpiter-Juno (12.791-842). De todo este catálogo de motivos praticamente nenhum falta na *Ulisseia*: também em Pereira de Castro encontramos referidos a Ulisses motivos semelhantes áqueles que Vergílio emprega referidos a Eneias. Júpiter, Circe, Hércules, todos eles proferem vaticínios sobre o futuro de Ulisses; aparições em sonhos, ou de aviso ou de profecia, igualmente as encontramos (Íris avisa Ulisses que deve deixar Circe, Proteu profetiza o local da fundação de Lisboa, Hércules prevê a conquista de Ceuta pelos Portugueses); tal como Eneias desce aos Infernos com a Sibila e encontra as almas de futuros heróis romanos, também Ulisses desce aos Infernos com Circe e encontra as almas dos reis futuros de Portugal; combinando a profecia com o sonho, temos o caso do Tejo, que vaticina uma impressionante galeria de heróis portugueses no Oriente, nomeadamente a série dos vice-reis da Índia; e como paralelo do escudo de Eneias onde se pode ver representada a batalha de Áccio que significa o triunfo de Augusto, também na *Ulisseia* encontramos um escudo de Ulisses onde se podem ver representados vários episódios que têm por cenário a cidade por ele fundada: a conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques, o cerco da

cidade pelos Castelhanos durante a crise de 1383-85, a que serve de contraponto a descrição da batalha de Aljubarrota<sup>7</sup>.

Deve dizer-se que, se a utilização do modelo vergiliano por vezes é bem conseguida por Pereira de Castro, outras o mesmo já não sucede, em resultado de “contaminações” que destroem o equilíbrio e a coerência do conjunto.

Servirá de exemplo o recado que Íris, por ordem de Juno, vai transmitir a Ulisses no canto III. Esse recado ocupa as estrofes 97 a 99, e comporta três núcleos temáticos, um por cada estrofe.

a) Na estrofe 97, que em parte já atrás mencionámos, a mensageira divina admoesta o *descuido* em que o herói se encontra, esquecido de Penélope e sem saudades de Telémaco. E conclui, exclamando:

*Qual num deserto, em ti próprio escondido,  
ocultando-te ao fado que te chama,  
perdes por gosto breve eterna fama!*

Notemos que a conclusão não é congruente com as premissas: a *eterna fama* a que se refere Íris só pode ser a que resultará da fundação de Lisboa, pois é a esse feito que *o fado chama* o herói; mas nem o fado nem a fama têm aqui nada a ver com o regresso a Ítaca, com o reencontro de Penélope e Telémaco. “Contaminação”, portanto, entre o motivo homérico (saudades da mulher e do filho) e o motivo vergiliano (a missão transcendente).

b) Na estrofe 98 Íris prossegue, intimando Ulisses a *romper a tardança* que o impede de fundar uma cidade no Ocidente (*onde ao mar entra o claro Libistino*) à qual renderá *sua riqueza própria ... Pérsia, Arábia e Etiópia*. “Contaminação” evidente com a titulação régia usada por D. Manuel I, u.g., na célebre carta de 12 de Junho de 1505 dirigida ao Papa Júlio II: “*Senhor da Guiné, e da conquista, navegação e comércio de Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia*”, e ecoada por Camões na fala do Velho do Restelo (*Lus.IV.101*):

*Chamando-te senhor, com larga cópia,  
da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.*

Incidentalmente, refira-se que o vergilianismo de Pereira de Castro passa algumas vezes pela intertextualidade com Camões, vergilianista assumido, como é do conhecimento geral.

---

<sup>7</sup> *Ulisseia*, X, 48-52, 53-54, 55-56, respectivamente.

c) Na última estrofe desta sequência, a nº 99, Íris incita Ulisses a deixar a vida ociosa junto de Circe e a cumprir a missão de que o fado o incumbira. Razões deste incitamento: a obra de Ulisses é querida dos deuses, uma vez que *Juno seus favores te oferece*, e

*Vénus [.....]  
tuas ilustres obras engrandece;*

ora Vénus desempenha na acção da *Ulisseia* o papel de divindade hostil ao herói, aquele papel “antipático” que cabe na *Odisseia* a Posídon, na *Eneida* a Juno e n’*Os Lusíadas* a Baco. Para justificar esta contradição no procedimento da deusa, Íris tem de recorrer à profecia: (*Vénus*) *arrependida dos passados danos* causados a Ulisses, passará futuramente a protegê-lo,

*porque conhece  
que ainda há-de esquecer por Lusitânia  
os abrasados muros de Dardânia,*

ou seja, Pereira de Castro, recorrendo de novo à “contaminação”, explica o futuro favor de Vénus por Ulisses do mesmo modo que Camões explica o contínuo favor demonstrado pela deusa em relação aos Portugueses: segundo Camões (*Lus.I.33-34*), ela é *afeiçoada à gente lusitana*

*[.....] porque das Parcas claro entende  
que há-de ser celebrada a clara deia  
onde a gente belígera se estende,*

por outras palavras, onde houver Portugueses, Vénus será sempre uma deusa objecto de ardente culto.

Façamos o ponto da situação. Pereira de Castro, para adaptar a figura de Ulisses às suas novas funções de fundador de *Ulisseia*, vai ter que transformá-lo num herói predestinado à semelhança de Eneias, para quem a existência se resume praticamente ao cumprimento de uma missão. Para lograr tal objectivo não serve ao poeta o Ulisses homérico, bom filho (de Laertes), bom pai (de Telémaco) e, sobretudo, bom marido (de Penélope). Consequentemente, o poeta seiscentista decide-se a modelar a acção de Ulisses pela de Eneias no poema vergiliano, em especial no que respeita à intervenção dos deuses como

protectores e conselheiros do herói. Ora o condicionalismo específico do Eneias vergiliano implica:

- 1 – que ele não tenha pátria, uma vez que vai ser fundador de uma nova e futuramente gloriosa cidade, por isso pode dizer-se que Eneias “nasce” no preciso momento em que Tróia “morre”; para se cingir ao modelo, Pereira de Castro, impossibilitado de escamotear por completo o tópico do “regresso a Ítaca”, adopta o processo de reduzir ao mínimo as alusões à pátria de Ulisses;
- 2 – que ele não tenha mulher (o filho acompanha-o sempre), e daí que Vergílio tenha feito Creúsa “desaparecer” durante a fuga de Tróia em chamas; deste modo Eneias fica disponível para o encontro amoroso com Dido e, depois da fuga de Cartago e do suicídio da rainha, continua disponível para um futuro casamento com Lavínia; Pereira de Castro, a quem interessa que Ulisses esteja disponível também para diferentes encontros amorosos, não podendo por motivos óbvios dar a Penélope o mesmo destino de Creúsa, opta igualmente por reduzir ao mínimo as referências à personagem, fazendo dela uma presença praticamente invisível.

Por outro lado, a contaminação que há pouco assinali entre a Vénus sempre favorável de Camões e a Vénus a princípio hostil de Pereira de Castro vai levar este último a dar ao seu Ulisses uma caracterização que não têm nem o Ulisses homérico nem o Eneias vergiliano.

Tal como em Homero, quando alguns companheiros de Ulisses vão em embaixada ao palácio de Circe, esta transforma-os em diversas formas de animais (não apenas em porcos como na *Odisseia*), até em aves e peixes. Protegido por um anel que lhe dera Mercúrio (sucedâneo da planta *môly* dada por Hermes), Ulisses vai ao palácio de Circe libertar os companheiros, o que consegue sem dificuldade, pois os seus galanteios depressa conseguem dobrar a vontade da feiticeira (I.69):

*(Circe), porque dar gosto a Ulisses pretendia,  
em tudo o que lhe pede o segurava  
e pelo lago estígio lho jurava.*

De facto, após uma sequência de estrofes em que o narrador enumera toda uma série de tópicos barrocos habituais para definir a beleza feminina – *comprida madeixa do cabelo, que do Sol parecia um*

*novo ensaio*, um rosto no qual *a mesma ideia da beleza igualada se mostrava, a mão que faz a neve escura e feia, os olhos verdes e senhores de quanto vem com branda tirania*, e muitos mais pormenores, que o poeta sintetiza dizendo que se Circe houvesse comparecido no monte Ida para participar no “juízo de Páris” sem dúvida alguma teria sido ela a vencedora do mítico concurso de beleza, – depois desse enumerar, dizia, a breve trecho Ulisses declara:

*desta doce e amorosa tirania  
já obrigado e preso me confesso;*

não tarda muito que a anfitriã ofereça ao seu hóspede um sumptuoso banquete, durante o qual o herói

*que ferida sente  
a alma, com ver a Circe se contenta,  
que amor só pelos olhos se alimenta.*

No fim do banquete um rapsodo, Clíneas de seu nome, canta *como é no mundo Amor quinto elemento*, teoria devidamente comprovada com abundantes exemplos. Segue-se o pedido de Circe a Ulisses para que lhe narre as suas aventuras, o que o herói faz, preenchendo a narrativa o canto II e a quase totalidade do III. Finalmente, depois de uma sucinta descrição do tálamo, a notação, ainda mais sucinta, de que durante três anos se desenrolaram os amores da feiticeira com o grego capitão, interrompidos apenas porque Íris vem ordenar a Ulisses, de todo esquecido da sua importante missão, que deixe os *amores de Circe* e prossiga a sua navegação rumo ao Tejo.

Na economia do poema este episódio tem uma dupla função, resultante do comportamento ambíguo de Circe em relação a Ulisses: primeiramente, embora contrariada por este querer “obedecer ao fado”, comporta-se como uma figura adjuvante do herói, mostrando-lhe uma galeria de pinturas onde ele pode contemplar quer algumas figuras alegóricas como a Fama ou a História, quer representações de diversas regiões da Europa, numa sequência que, como não podia deixar de ser, culmina na Lusitânia; depois, ainda como adjuvante, acompanha Ulisses na descida ao mundo dos mortos, onde lhe é dada a contemplar a galeria dos futuros Reis de Portugal. Num momento mais avançado da acção, quando Ulisses já está na Lusitânia entretido por um lado com a tarefa de fundar Ulisseia, por outro com a relação amorosa em que se envolveu com Calipso, a princesa filha do rei dos Lusitanos, Circe tem um violento ataque de ciúmes que vai servir de motivação a



mais um episódio de contorno vergiliano. Empenhada em punir a “traição” de Ulisses, que entretanto convivia sem problemas com o rei lusitano, Circe faz vir dos Infernos a fúria Tisífone, a qual suscita o eclodir da guerra entre Gregos e Lusitanos, à maneira do que sua irmã Alecto fizera na *Eneida*, provocando o conflito entre os Troianos e os Rútulos chefiados por Turno.

Notemos desde já alguns pontos relacionados com a utilização destes tópicos por Pereira de Castro:

a) na sequência da sua *imitatio* vergiliana, precisava de uma guerra que lhe permitisse compor a segunda metade da *Ulisseia* com a narração de episódios bélicos decalcados sobre a segunda metade da *Eneida*;

b) para esse efeito servia-lhe na perfeição a figura de Circe, que lhe dava ensejo a um desenvolvimento altamente barroco baseado no tópico do ciúme, um ciúme melhor motivado pelos novos amores com Calipso do que o seria o afastamento de Ulisses apenas para regressar até junto de Penélope;

c) conseqüentemente o episódio de Circe proporciona a Pereira de Castro mais possibilidades de “contaminação”, ao dar à feiticeira alguns dos traços que em Vergílio caracterizam a figura de Dido, fazendo do par Ulisses-Circe um duplicado do par Eneias-Dido.

Esta situação vai repetir-se no canto V. Ulisses chegou à Lusitânia, é bem acolhido pelo rei do país, Górgoris, que lhe oferece um banquete, no termo do qual é pedido a Ulisses que faça a narração da guerra de Tróia. Durante o banquete, Calipso, a filha do rei (V.103),

*que com a alma e vista pronta  
tecendo um labirinto está consigo  
do que ouve ao capitão grave e eloquente,  
um cego fogo nas entranhas sente;*

não menos apaixonado do que Calipso estava Ulisses,

*entre as reais pessoas assentado,*

sentindo-se enlevado (V.104)

*no que via  
da fermosa Calipso, que a seu lado  
mais fermosa que o Sol lhe parecia.*

No dia imediato, Górgoris oferece ao seu hóspede uma caçada, tal como Dido fez em Cartago para homenagear Eneias; não houve, como na *Eneida*, uma tempestade para lançar Eneias nos braços de Dido, mas um acidente com um javali que fez Calipso cair do cavalo teve o mesmo resultado prático: numa *pobre cabana de pastores* consumaram-se os amores do estrangeiro e da princesa, a que (VII.23)

*sem coturno e sem facha ...  
assistiu Himeneu, e não faltaram  
gemidos de animais, que o ar abrindo  
foram tristes agouros repetindo*

Nestas condições não podia nunca a união Ulisses-Calipso ser duradoura: finda a guerra com o triunfo de Ulisses, que no duelo final venceu o rei da Lusitânia, fundada a cidade que justificava a vinda do grego a estas regiões, não resta a Ulisses nada mais a fazer senão seguir viagem. Note-se, no entanto, que a permanência de Ulisses na Lusitânia durou pelo menos o tempo suficiente para Calipso dele ter três filhos.

Uma aventura bem sucedida, uma nova cidade fundada sob os melhores auspícios, uma guerra terminada com decisiva vitória, uma “união de facto” recompensada com o nascimento de três crianças: tudo parecia encaminhado para que o poema terminasse com Ulisses, definitivamente esquecido de Penélope, instalado para sempre em Lisboa ao lado da nova esposa, Calipso: só que tal fim não seria permitido pela simples existência da *Odisseia* de Homero. A vinda à Lusitânia, dada a existência do poema grego, só pode ser concebida como um episódio mais nas deambulações de Ulisses, na sequência dos Lotófagos, dos Ciclopes, dos Lestrígonos e dos outros mais que Homero narrou. Por isso Ulisses teve de partir, e por a razão desta partida ser *exclusivamente literária* é que Pereira de Castro não se deu ao mínimo trabalho para a justificar no espaço do seu poema. Assim é que, no último canto da *Ulisseia*, podemos ler estes versos (X.105):

*Vendo Ulisses que o muro se acabava  
e o tempo de partir se vem chegando...*

Porque se vem chegando o tempo de partir? Nada foi dito até agora no poema que justifique estes versos: nenhum oráculo, nenhuma profecia, nenhum recado divino veio informar Ulisses de que ele deveria partir assim que Lisboa estivesse edificada. Por que razão tem ele então de partir? Apenas por isto: porque existe a *Odisseia*, porque

existe Homero, porque todo o leitor sabe que Ulisses tem de regressar a Ítaca. Assim, quando mais adiante Ulisses se encontra diante de Calipso, não consegue desculpar-se da partida senão justificando-se com a vontade de Júpiter (X.119):

*Ir-me Júpiter manda; e não me atrevo  
deter-me, que o meu gosto era agradar-te!;*

devemos declarar em abono do deus que em nenhum lugar do poema Júpiter deu ordem a Ulisses para que abandonasse Calipso. E devemos recordar que quando finalmente Ulisses parte o poeta o descreve (X.135)

*cortando os largos campos do Oceano  
no leve pinho pelas ondas...*

sem se dar ao trabalho de informar os leitores para onde o herói se dirige.

Todo este tópico mereceria um tratamento mais detido, com exhaustiva análise dos múltiplos casos de intertextualidade verificáveis entre a *Ulisseia* e uma vasta série de obras clássicas, que vão desde os poemas homéricos, passando por Vergílio e Ovídio, até esse clássico “moderno” que são *Os Lusíadas*, uma das grandes matrizes do poema de Pereira de Castro conforme atrás já acenei. Na impossibilidade de o fazer neste momento irei antes sintetizar mais alguns dos resultados da ausência na *Ulisseia* do tema de Penélope, quer na versão centrada na heroína (tema da fidelidade e constância de Penélope), quer na versão centrada em Ulisses (tema da humanidade do herói nas suas diversas vertentes, como filho, pai ou marido).

A invisibilidade de Penélope permitiu a Pereira de Castro construir um poema que é um produto típico do seu tempo, uma excelente ilustração da estética seiscentista:

- permitiu-lhe fazer de Ulisses um galanteador desenvolvido, disposto a apaixonar-se à primeira vista, ou quase, por qualquer senhora que lhe surgisse diante, a envolver-se em relações com elas e a deixá-las sem problemas assim que houvesse oportunidade, não se preocupando sequer em articular desculpas minimamente credíveis;
- permitiu fazer de Circe e de Calipso senhoras não menos desenvoltas, não menos capazes de desfiarem todos os argumentos da dialéctica amorosa, ou para tentarem cativar o

- admirador, ou para exprimirem todos os matizes do ciúme, numa estética ao mesmo tempo expressionista e barroca;
- permitiu-lhe compor toda uma série de descrições, formadas à base de lugares comuns, de modelos ideais de beleza feminina que mal se distinguem uns dos outros, porquanto seja Circe, seja Helena, seja Calipso, todas as figuras são descritas com os mesmo atributos: uniformemente, todas têm cabelos dourados, pele branca, olhos claros (azuis ou verdes), mãos finíssimas, etc., em suma, todas elas representam, como o poeta diz a propósito de Circe, *a mesma ideia de beleza* (I.55).
  - o propósito galanteador de Pereira de Castro chega até ao ponto de, num passo do manuscrito de Évora não aproveitado na versão definitiva, imaginar Menelau a cobrir de galanteios, em quatro estrofes, a sua recuperada Helena enquanto aguardam o momento de embarcar para Esparta;
  - apenas com variantes de pormenor, toda a dialéctica amorosa é ainda profusamente exibida a propósito das figuras secundárias que acompanham os protagonistas, e que apenas se distinguem destes por não serem tão superlativamente belos: é o caso dos companheiros de Ulisses ou das damas de Circe, que reproduzem no momento da despedida as mesmas manifestações de amor e ciúme que o poeta já abundantemente desenvolvera a propósito das personagens centrais; ou é ainda o caso dos debates travados entre os Ventos e as Ninfas que os seduzem para pôr termo à tempestade que ameaçava destruir Ulisses (V.25-38).

Amores e ciúmes, galanteios e traições: o mundo da *Ulisseia*, para além de aspectos heróicos e patrióticos que inegavelmente tem, é um mundo seiscentista, um mundo barroco em que os heróis gregos se parecem com fidalgos saídos de alguma comédia de capa e espada, rivais de amorosas burlas como *El Burlador de Sevilla* de Tirso, proporcionando às suas vítimas a exposição a *El mayor monstruo del mundo* – o ciúme – como as heroínas de Calderón, ou simplesmente pavoneando-se em jogos de sedução mútua tais os fidalgotes e as damas galantes que se passeiam pelo Prado de Valladolid como os que nos descreve na *Fastigímia* Tomé Pinheiro da Veiga, jurista austero como Pereira de Castro, mas nem por isso menos observador de “*magotes e manadas de homens e mulheres, cantando, tangendo e bailando*” que “*assim passam toda a noite, ocupando toda aquela lameda com festas, como celebrando outras orgias das Báquides*”

sacerdotisas da Deusa Síria de Apuleio, *Flora de Roma, e galcifanáticos da deusa Cibele*<sup>8</sup>; ou ainda como os doentes de amor que, segundo um texto inédito do mesmo autor, se acolhem a receber tratamento às quinze enfermarias que compõem o *Hospital de Cupido*, em cujos “tresmalhos achareis toda a sorte de peixe que no mar de amor anda; quero dizer que nestas quinze enfermarias achareis toda a sorte de gente que há no mundo”.

Mas onde se pode talvez melhor surpreender o carácter da transformação da *Odisseia* em *Ulisseia* é na *contaminatio* que Pereira de Castro introduziu ao tratar do episódio de Polifemo.

Vindas da Antiguidade existiam duas versões protagonizadas pelo Ciclope: uma é a clássica versão da *Odisseia*, em que o Ciclope é apenas o gigante brutal, antropófago, desrespeitador das leis da hospitalidade, que Ulisses embriaga e cega para poder escapar da sua gruta; outra, já do período helenístico, que encontramos no Idílio XI de Teócrito (embora não tenha sido ele o inventor desta versão), em que Polifemo é um pastor apaixonado pela ninfa Galateia, que o despreza pela sua fealdade; ainda noutra versão, a dada por Ovídio no livro XIII das *Metamorfoses*, a razão por que Galateia repudia Polifemo é o amor que sente pelo jovem pastor Ácis: num acesso de ciúme, o Ciclope mata o rival favorecido, embora sem o mínimo resultado prático.

A sucessão de motivos que assim se formaram – amor de Polifemo por Galateia, que o troca por Ácis; morte de Ácis por Polifemo; encontro de Ulisses com o Ciclope, cegueira e fuga a coberto dos carneiros; desespero de Polifemo – aparece desenvolvida num longo poema narrativo de Lope de Vega, *La Circe*, datado de 1624, cujo canto II preenche, ocupando um espaço privilegiado o canto de amor de Polifemo, o ciúme pela preferência dada a Ácis, a morte deste e a dor de Galateia. Limitada à sequência – amor de Polifemo por Galateia, amor de Galateia por Ácis, morte de Ácis por Polifemo – é a *Fábula de Polifemo y Galatea* composta em 1613 por Luís de Góngora, elaborado poema que, como na Antiguidade a *Zmyrna* de Hélvio Cina, requer um comentário, neste caso de Dámaso Alonso, para se tornar intelegível ao leitor comum. Os dois poemas diferem em que o de Góngora abstrai por completo de qualquer contexto odisseico, enquanto o de Lope se enquadra no contexto de uma narração feita por Ulisses a Circe da aventura com o Ciclope.

A que fontes foi Pereira de Castro buscar a inspiração para a composição do episódio? Um pouco a cada um, tanto antigos como

---

<sup>8</sup> Tomé P. da Veiga, *Fastigimia*, p.179.

modernos, conforme uma análise minuciosa do texto poderia mostrar. Apenas referirei um claro eco textual de Lope presente no texto da *Ulisseia*: quando Ulisses e os seus homens, escapados ao rochedo que o cego Polifemo atirou sobre o navio, estão prestes a navegar para longe da ilha, Ulisses, que se havia apresentado ao Ciclope sob o nome de *Oútis* “Ninguém”, não resiste à bravata de revelar agora a sua verdadeira identidade:

*Ciclope, se um dia algum mortal aqui vier e te perguntar  
que desgraça te privou do teu único olho, podes dizer  
que quem te cegou foi Ulisses, destruidor de cidades,  
filho de Laertes, e morador na ilha de Ítaca<sup>9</sup>.*

A bravata alarga-se no texto de Lope, passando a incluir os nomes de Anticleia e de Penélope:

*Ulises soy, aquel varón famoso,  
el hijo de Laertes y Anticlea,  
de Ítaca señor, y dulce esposo  
de Penélope casta, semidea<sup>10</sup>.*

Em Pereira de Castro, como poderíamos esperar, Penélope, cujo nome não ocorria na *Odisseia*, mas fora introduzido por Lope, volta a desaparecer, embora os versos portugueses se apresentem como indubitavelmente modelados pelos castelhanos (III.72):

*Podes de tua morte gloriar-te,  
[.....]  
que teu hóspede foi, para matar-te,  
o filho de Laerte e de Anticleia:  
sabe que **Ulisses sou...***

Definitivamente, mesmo quando o seu nome surgia num texto de que o passo em questão é um eco intertextual, Penélope, para Gabriel Pereira de Castro, continua, até ao fim, a ser apenas uma invisível presença!

---

<sup>9</sup> *Odisseia*, 9,502-5.

<sup>10</sup> Lope de Vega, *La Circe*, II,761-764.

(Página deixada propositadamente em branco)

**REGRESSOS E ERRÂNCIAS ESTÉTICAS.  
ULISSES E PENÉLOPE NA LITERATURA FRANCESA  
DO FINAL DO SÉC. XVII**

MARTA TEIXEIRA ANACLETO  
Universidade de Coimbra

«Calypso ne pouvait se consoler du départ d’Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d’être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant (...). Ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisait que lui rappeler le triste souvenir d’Ulysse, qu’elle y avait vu tant de fois auprès d’elle. (...) elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d’Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux. Tout à coup elle aperçu les débris d’un navire qui venait de faire naufrage ; puis elle découvrit de loin deux hommes dont l’un paraissait âgé ; l’autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse (...). La déesse comprit que c’était Télémaque, fils de ce héros»<sup>1</sup>.

O *incipit* narrativo de *Télémaque*, romance de Fénelon que alcançou um sucesso enorme, em França a partir de 1690, e que foi exuberantemente traduzido para a língua portuguesa a partir do século XVIII, concentra, no lirismo exaltante que o narrador expressa através do olhar de Calipso, algumas modalidades de sentido que as figuras mítico-simbólicas cantadas na *Odisseia* fizeram eclodir na literatura francesa do final do século XVII e início do século XVIII.

Insere-se, com efeito, o didactismo do romance de Fénelon (longas dissertações sobre a sabedoria, a arte de governar, as virtudes

---

<sup>1</sup> Cf. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Dunod, Garnier, 1994, p.119-120.



políticas, que pretendem dar continuidade ao Canto IV da *Odisseia*), numa visão de Homero e dos seus heróis que destaca uma idealização consciente da vida e uma procura do sentido da existência, quando acaba por integrar o intertexto antigo num movimento de errâncias estéticas promovido no âmbito da “Querelle des Anciens et de des Modernes” e na visão difusa sustentada na época relativamente aos autores da Antiguidade, nomeadamente a Homero (a célebre “Querelle d’Homère”).

Serve por isso de pretexto esse olhar lançado ao mar por Calipso, no Livro I, e por Ulisses, no Livro XVIII (signo simultâneo de partida e de regresso), essa alegoria da vida humana que abre e fecha o romance, essa consciência do ausente e das identidades diferidas, para justificar a escrita, também ela errante, que, a partir de *Télémaque*, e sobretudo no âmbito da dramaturgia francesa do final do século de Luís XIV, se aproveita das figuras míticas de Ulisses e Penélope para representar esses heróis e a simbólica que os move, sob formas genológicas diversas: da tragédia cultivada pelos “Anciens”, na esteira do filão raciniano, à tragédia em música (ópera) apresentada na Académie Royale de Paris, defendida pelos “Modernes”, ou ainda à “Commedia dell’Arte” italiana sempre atualizada de acordo com os quadros estéticos dominantes.

Quer isto dizer que, a partir do paradigma instalado pelo *Télémaque*, a épica de Homero surge como objecto problematizante e problematizável, questionando o próprio teor da produção nacional: os “Antigos”, como Boileau, La Bruyère e Fénelon na *Lettre à l’Académie*, colocavam em relevo a superioridade inequívoca dos autores da Antiguidade Clássica, o seu sentido poético e a sua simplicidade raramente atingida nos textos da época; os “Modernos”, como Perrault ou Fontenelle, compreendem a Antiguidade como a “juventude do mundo” na pluralidade dos mundos, permitindo-se uma hermenêutica diversa na sua abordagem<sup>2</sup>.

“Tragédie”, “tragédie en musique / opéra» ou «Théâtre italien» são, assim, designações genológicas ou formais/formalizantes que marcam os textos dramáticos franceses apontados, no final do século XVII e início do século XVIII, como formulações diversas de rostos trágicos, tragicómicos ou cómicos que servem de máscara aos heróis homéricos e à sua capacidade de servir uma produção paradoxal que é,

---

<sup>2</sup> Sobre a recepção de Homero em França, poder-se-ão recolher informações importantes, dos pontos de vista do conteúdo e bibliográfico na obra de referência: Noémi Hepp, *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

também ela, uma errância estética e uma procura formal, numa época em que o cruzamento de géneros, mais do que a sua depuração, era permitido<sup>3</sup>.

As duas “tragédies” que, de forma mais explícita, incidem, desde o título, sobre os heróis homéricos, datam de 1684 – *Pénélope* do Abbé Genest<sup>4</sup> – e de 1707 – *La Mort d’Ulysse* de Monsieur Pellegrin<sup>5</sup> –, a primeira procurando, como se diz na epístola prefacial a “Madame la Duchesse d’Orléans” seguir de perto Homero, na senda dos “Anciens”; a segunda introduzindo variantes (desde o próprio título) à história de Homero, adaptadas à escrita trágica que se desenvolve desde os primeiros anos do século das “Lumières”<sup>6</sup>.

*Pénélope* assume, desde os textos prefaciais onde o autor responde às críticas realizadas pelos “Modernos” face à representação teatral do texto, uma postura canónica de filiação clara ao rigor de Homero e a uma ética do texto trágico decorrente do aproveitamento da “vertu inflexible de Penelope & son amour pour son Mary”, ou, ainda, dotando Telémaco de sentimentos mais “humanos” que conduzem a uma segunda trama passional, para salvaguardar os princípios moralizantes (“l’utilité”) e estéticos (“l’art de plaire”) da dramaturgia clássica estabelecidos por Boileau, La Mesnardière, d’Aubignac, entre outros. Visando contrariar a corrupção do teatro pela Ópera, Genest fecha o seu paratexto introdutório com a enunciação dos objectivos que pretende atingir através de uma tragédia paradigmática, dividida em cinco Actos, onde as virtudes das personagens homéricas são sobrevalorizadas: «Mon sujet m’a fourni l’idée de toutes les vertus qui

---

<sup>3</sup> Sobre o contexto genológico do texto dramático e da representação teatral no final do século XVII, reenvia-se para a síntese realizada num volume panorâmico coordenado por Alain Viala e dedicado ao teatro em França, das origens à actualidade: Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p.227-230.

<sup>4</sup> Cf. «[Genest, Abbé], *Penelope. / Tragedie/* [vinheta] A Paris / Chez Jean Boudot, Imprimeur ordinaire / du Roy & de l’Academie des Sciences – rue / S. Jacques, au Soleil d’Or. / M. DCCIII / Avec Privilege de sa Majesté.». A edição utilizada data de 1703 (coincidente com a de 1684), dado ter sido apenas este o volume disponibilizado pela BNF. As citações referentes a esta e outras obras será feita, no presente trabalho, e a partir da indicação bibliográfica em rodapé, pela alusão ao autor e data (Genest, 1703).

<sup>5</sup> Cf. “*La Mort / D’Ulysse, / Tragedie. / Par Monsieur Pellegrin /* [vinheta] A Paris / Chez Pierre Ribou, Quay des Augustins, à la descente du Pont-Neuf, / à l’Image Saint-Louis / M.DCCVII / Avec Approbation & Privilege du Roy».

<sup>6</sup> Os textos dramáticos a analisar são citados na obra de Noémi Hepp, mas não foram, a partir daí, objecto de qualquer estudo de fundo. A leitura que deles se propõe resulta, assim, de uma reflexão pessoal embrionária que pretende ser continuada.

sont l'ame de la société civile; les devoirs d'un fidele Sujet envers son Roy, d'une illustre Femme envers son Mary, d'un Fils genereux envers son Pere; tout cela enchaîné par des évènements et des reconnoissances...» (Genest, 1703, "Préface", s/p).

Assim, se nas primeiras cenas Penélope surge, numa relação especular de contiguidade com a *Odisseia*, como a personagem que espera, com a dúvida da morte que a dilacera, o regresso de Ulisses, e Telémaco como aquele que "cherche en vain son père" – como se a errância se tornasse tema obsessivo e obsessão sem saída, reduzida à sua circularidade fatal –, a tragédia vai sendo construída, *a posteriori*, a partir de uma especulação de cenas passionais em que a mulher de Ulisses recusa o casamento com Eurímaque, rei de Samos, mesmo se Eumeu, acreditando na morte do seu amo, a aconselha a aceitar a realidade. Realidade e memória – a memória que se preserva e se constrói à imagem da teia<sup>7</sup> – que se inter cruzam num diálogo simbólico ao longo da intriga, esquematizando processos de sentido diversificados: processos de identificação necessária (Telémaco e Ulisses, um só rosto que une, perante o espectador francês, as duas partes estruturantes da épica homérica); processos de procura incessante (Penélope espera Ulisses, mesmo depois de lhe ter sido anunciada a sua morte e de o seu espectro se transformar em "l'ombre errante d'Ulysse & mon ombre plaintive" – Genest, 1703, p.32); processos de regresso verosímil (Ulisses, tido como morto, regressa a Ítaca, no Acto III, confrontando-se dolorosamente com o estranhamento que o distancia do seu espaço original, agora outro, tal como ele próprio, "Étranger" face a Telémaco, retomando-se Fénelon); processos de heroização da personagem dos "mil artificios" (Penélope evoca incessantemente a figura de Ulisses rei e herói – "Un Héros va paroistre, il prendra ma défense / Ou du moins de ma mort il prendra la vengeance (*Ibidem*, p.53) –, por oposição aos seus pretendentes); processos, enfim, de reconhecimento, enfatizados por Genest no "Préface", e justificados no âmbito de um *pathos* final aristotélico (Ulisses revela-se, no final do Acto IV, a Telémaco – «Finissons vostre erreur, et mes déguisements. / Connaissez vostre Père, ô mon cher Telemaque / Vous étiez au berceau quand je partis d'Itaque» (*Ibidem*, 60) – e a Penélope, no Acto V, após esta desejar pateticamente a morte – «Mes yeux courent en vain le vaste sein des eaux, / Je ne vois point d'Ulysse arriver les Vaisseaux. / Il

---

<sup>7</sup> Cf. "Je dois vous confesser [afirma Penélope ao seu pretendente] / Qu'Ulysse de ce coeur ne sçaurait s'effacer" (Genest, 1703, p.8).

reviendra trop tard, ma mort est assurée; / Je sens qu'elle s'approche, & j'y suis préparée.» — *Ibidem*, p.66).

A moralização final, a catarse, resulta, de acordo com a meta-linguagem trágica de teor raciniano, quando, após as cenas de reconhecimento, Penélope pretende juntar-se a Ulisses na morte, derivando o texto de Genest para um final exultante da vitória do herói homérico e da sua união com Penélope, a seguir a um combate cruel com as forças adversas, em Ítaca, lugar mítico do regresso, mas também lugar da mudança que ambas as personagens acabam por sublimar.

A escrita trágica ostentada por Pellegrin no texto *La Mort d'Ulysse* (1707), situa-se numa dimensão estética e temporal divergente da de Genest, como se o texto viesse a colmatar eventuais lacunas do final da *Odisseia*, ou antes, a transformar esse final de acordo com uma intriga que pretende visivelmente dar continuidade ao *Télémaque* de Fénelon e acentuar a dimensão ética da representação teatral junto do público do início de Setecentos. A acção situa-se após o regresso de Ulisses a Ítaca, tendo o próprio “Palais d'Ulysse” como cenário de uma intriga onde, pelo posicionamento cronológico (o desenlace do intertexto e do mito), se introduzem novas personagens criadas a partir das histórias maravilhosas encaixadas no poema homérico (Circe) e de textos de Horácio e Ovídio (a figura de Telegonus / Telégonono, filho de Circe e de Ulisses). A morte de Ulisses, no final da tragédia, abraçado a Telémaco, corresponde a uma valorização da personagem do filho de Ulisses, herói trágico por excelência, para Pellegrin, para Fénelon e na “Telemaquia” homérica, a florando sempre no poema trágico (como no romance que lhe serve de paradigma insofismável) a ética do texto literário, conseguida através de um aproveitamento não transgressor das figuras da Antiguidade Clássica, sejam elas recuperadas de Homero ou de Ovídio.

O equívoco trágico constitui, na peça de Pellegrin, o modo hiperbolizado de descrever a imagem do homem cego e possuído por um destino que não o deixa observar com clarividência a realidade, a verdade dos factos, com reminiscências do pessimismo existencial e do poder inexorável das paixões que eclodiram em grande parte da literatura romanesca e dramática do século XVII francês: Ulisses acredita que a praga que lhe fora lançada por Circe, quando a abandonou, apenas pode vir a ser cumprida por Telémaco, dado desconhecer a verdadeira identidade de Telégonono — “Tu t'arraches, parjure, à l'amour le plus tendre / Mais apprens ton destin, et fremis à l'entendre. / Après avoir long-temps lutté contre la mort, / Dans ta Patrie en vain tu crois

trouver le port; / C'est là, pour te punir, que t'attend ma colere, / Ton sang y doit couler par une main bien chere.» (Pellegrin, 1703, p.4).

O jogo de identidades e o próprio jogo onomástico servem, assim, no seio de “objets funèbres” (*Ibidem*, p.5), para se explorar o suplício de Ulisses, tentando, através de artifícios romanescos vários, tentar escapar “de la main de son propre fils”: Ulisses tenta pôr termo à paixão correspondida de Telémaco e Axiane e decide uni-la a Telégono, para afastar o primeiro do seu espaço de poder; Telégono, que ama também Axiane e rivaliza, numa atmosfera sempre trágica, com Telémaco, é impedido de partir por Ulisses (o intuito de partida corresponde porventura ao desejo de escapar a uma paixão que julga arrastá-lo para a própria morte), ignorando sempre a filiação do segundo e continuando a interpretar trágica e erradamente o presságio de Circe; Penélope confessa-se fiel a Telémaco e contra os projectos de Ulisses, adivinhando, sem o saber, como é próprio da atmosfera trágica, o cálculo errado do herói.

Perante esta trama, Pellegrin promove, em detrimento de Ulisses e na esteira de Fénelon, o carácter heróico de Telémaco, a sua virtude inexcusável, que o levam a sacrificar a paixão, apesar dos conselhos de Penélope, e a pretender “combattre, & mourir pour mon/ [son] père” (*Ibidem*, p.28), numa atitude de “tendresse” hiperbólica que só mais tarde, e de forma irremediável, será reconhecida por Ulisses, ao sofrer, pela morte, o instinto de vingança de Telégono, afinal reconhecido como a mão assassina do filho a que a prece de Circe fazia alusão.

Os “mil trabalhos” de Ulisses correspondem assim às diferentes facetas de que os “Anciens” dispõem (e de que são exemplo estas duas tragédias) para (re)organizar o mito e as figuras nele envolvidas, num clima de exaltação trágica que serve a depuração do texto dramático que defendem e redefinem inequivocamente.

Seguir, por isso, o percurso da errância estética a que os heróis homéricos são submetidos, na passagem da tragédia para a ópera, forma que aspira à arte total e que, defendida como tal pelos “Modernes”, ocupa um papel decisivo na propaganda real do final de Seiscentos e início de Setecentos, significa mudar de registo e de mundividência formal/formalizante, sem deixar de fazer intervir o intertexto homérico. Em *Circé Tragédie en musique*, de Madame de Saintonge<sup>8</sup> e

---

<sup>8</sup> Cf. «[Mme de Saintonge] Circé / Tragédie / en / musique./ Représentée par l'Académie Royale de Musique. / [vinheta] Suivant la Copie imprimée a Paris / A Amsterdam / Chez Antoine Schelte, Marchant / Libraire, près de la Bourse. / 1695».

em *Ulysse* de Monsieur Guichard<sup>9</sup>, ambas as peças representadas, sob a forma de ópera, na Académie Royale de Musique de Paris em 1695 e 1703, respectivamente, é a figura de Circe e da sua ilha (presente ou evocada), recriada a partir do ambiente fantástico trabalhado em Homero, que transporta o espectador para uma arte “moderna”. Muito embora as personagens da ópera francesa do final do século sejam frequentemente recortadas da Antiguidade Clássica, para depois servirem de pretexto à recriação de ambientes maravilhosos, à exploração do espectacular (através de máquinas e outros “efeitos especiais” de inspiração barroca) e ao desenvolvimento de uma “galanterie” que se exprime também no romance da época, a subversão do paradigma clássico ou a recusa da linearidade na reescrita são traços fundamentais de uma ideologia que cultiva o distanciamento estético para se aproximar do relativismo que Guichard valoriza no seu “Avertissement”:

«On n’a pas crû devoir suivre Homere pour le Personnage qu’il fait faire à Ulysse à son retour, ny pour la maniere du combat qu’il lui fait livrer, dans la chaleur du vin, aux Amants, qui pendant son absence avoient obsédé Penelope, ny à l’égard de Telemaque qu’on n’a point mis dans ce combat » (Guichard, 1703, « Avertissement », s/p.).

Assim, Mme de Saintonge cria, como nas novelas galantes de Mme de La Fayette ou de Mme de Villedieu, um Ulisses propenso aos diversos efeitos da paixão galante, que ama Éolie (Penélope é uma figura ausente, sem rosto, no texto) e que Circe tenta conquistar, com os seus encantamentos, para alimentar a sua “fatale flâme”. O herói dos mil artificios, numa estratégia declarada de fuga (sempre a errância), afirma-se apaixonado por Circe para que esta liberte os seus companheiros, utilizando uma linguagem da “galanterie” amorosa, em voga no final do século: “Pour vous mon coeur brûle de mille feux / Et vous brillez de mille charmes” (*Ibidem*, p.24). Circe cede aos ímpetos passionais (fingidos) do herói até conhecer a sua rival – Éolie, filha de Éolo –, convocando para a afastar uma “troupe de Démons” que acaba por ser vencida pela “fleur de Moly” que Mercúrio entregara à amante de Ulisses para se proteger de todos os feitiços.

Saintonge convoca, deste modo, para o seu texto, cantado muitas vezes em coro de duetos, figuras homéricas rendidas aos efeitos do

---

<sup>9</sup> Cf. «Ulysse, / Tragedie, / Représentée / Par l’Academie Royale / de Musique. Le vingt-troisieme jour de Janvier 1703. [vinheta] / A Paris / Chez Cristophe Ballard, seul Imprimeur du Roy / pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, / M. DCC. III / Avec Privilege da Sa Majesté. / Le Prix est de trente sols».

amor e factos/personagens do domínio do maravilhoso: “plusieurs sortes de Monstres” evocados por Circe; “Quatre Démons” com os quais a feiticeira pretende sacrificar a amante de Ulisses e incendiar os navios do herói que se prepara para partir com a filha de Éolo; ou então, “L’Amour sur un nuage”, “Minerve sur son char” e a “Fleur de Moly”, os “Vents favorables”, a “Troupe de Tritons qui sort de la Mer”, que pretendem preservar a paixão pura dos dois amantes fieis. A junção dos dois domínios integra-se portanto num movimento de construção e de desconstrução do poema homérico (alguns factos são retidos, outros submetidos a uma utilização romanesca e fabular – a paixão de Ulisses por Éolie e a ausência total de Penélope, por exemplo, – outros são, ainda, representados numa estratégia ilusória e maravilhosa, sob a experiência da excentricidade plástica). Um movimento que pretende colocar em realce a espectacularidade de um texto feito para ser representado e cantado, de acordo com os códigos da ópera, permitindo a abertura do poema dramático a uma universalidade estética e ética que anuncia já a ideologia subjacente à tolerância e liberdade enciclopédicas.

O mesmo princípio de construção poética encontra-se desenvolvido na ópera de Guichard, *Ulisse*, onde o cenário de Ítaca serve muitas vezes de pretexto para a evocação simbólica da ilha de Circe, sendo esta personagem, tal como em Saintonge, o centro de uma dramaturgia tripartida que a coloca em relação directa não apenas com Ulisses, à semelhança da história narrada no poema homérico, mas também, num processo de extensão, com Penélope e Telémaco.

Basta considerar a nomeação dos *Actores* (com as personalidades que interpretam, na Académie Royale de Musique, os seus cantos) para compreender a subversão axiológica trabalhada a partir da personagem de Penélope: o estigma da fidelidade, o mito da teia, encontram-se ausentes a partir do momento em que Urilas, Rei, é nomeado como “Amant de Pénélope”. Para além disso, e hiperbolizando, ao gosto da ópera, a fantasia incarnada por Circe, o autor aponta para diversos “Divertissements de la Tragédie”, compreendidos como não paradoxais no âmbito genológico da ópera e de uma “tragédie en musique”: «Genies, sous la forme de jeux et de Plaisirs»; «Demons»; «Tritons»; «Troupe de Nymphes»; «Vents souterrains»; «Vents de l’Air»; «Guerriers»; «Guerrieres».

Surgindo em cada acto, numa maquinação barroca esperada pelo público e vista pelos “Modernes” como signo de uma abertura estética, esses “Divertissements” pautam o desenrolar da intriga em cada Acto da peça, desde o encantamento de que Penélope é alvo para amar Uri-



las na ausência de Ulisses, à consciência que a “sensata” personagem feminina tem da vulnerabilidade amorosa que a invade (uma espécie de denegação da teia), até ao regresso de Ulisses e à sua entrada num espaço encantado (o palácio de Ítaca é substituído pelo palácio de Circe), cedendo o herói implacável ao amor da feiticeira que lhe entrega uma espada encantada, para que a sua identidade se manifeste sempre sob o seu poder. Os temas homéricos da espera, da ausência, do regresso servem sempre de ponto de ancoragem das acções, apesar de distorcidos voluntariamente, na primeira parte da ópera, até ao momento em que Euricleia, a velha ama de Ulisses retomada do intertexto homérico, lhe retira a espada de Circe e lhe dá a sua própria espada, isto é, lhe devolve a sua verdadeira identidade: «Où suis-je? qu’ay-je fait? Dieux! quelle honte extrême! / Ah! Quel fatal aveuglement!» (Guichard, 1703, p.28).

Será a espada, símbolo da identidade perdida, que ajudará Ulisses a convocar Mercúrio que o leva, juntamente com os companheiros, para Ítaca, onde Penélope o recebe emocionada (retoma-se o mito denegado) e onde ambos, agora heróis homéricos no seio de uma ópera fantasista/fantástica, salvam Telémaco da vingança de Circe: «Le théâtre s’obscurcit; On entend un bruit souterrain; on voit avancer du fonds, un nuage épais, d’où partent des éclats» (*Ibidem*, p.42); «Le nuage s’ouvre et laisse voir Telemaque enchaîné, entre Euphrosine et Circé qui tient un poignard» (*Ibidem*, p.43); “On entend un bruit éclatant, l’obscurité se dissipe» (*Ibidem*, p.43).

Figuras homéricas e figurantes da ópera cruzam-se, deste modo, num espaço cénico que aproveita da epopeia homérica os filões temáticos mais significantes (a espera, a ausência, o regresso) para depois os adaptar a uma forma estética aberta à criatividade e a um trabalho diversificado dos paradigmas da Antiguidade Clássica, de acordo com as digressões teóricas dos “Modernes”.

O mesmo acontece, mas num registo completamente diverso (sempre a errância estética que acompanha a simbólica errância de Ulisses) em textos que partem da “Commedia dell’Arte” italiana. Em *Ulysse et Circé*, texto representado/editado em 1691 e compilado, em 1700, para uma antologia intitulada *Le Théâtre italien*<sup>10</sup>, o autor, La Selle, coloca em palco personagens tipificadas como Arlequim, Colombina, Pierrot, que, por vezes, se cruzam em cena com personagens homéricas, reduzindo o universo da *Odisseia* à paródia bufa e a

---

<sup>10</sup> Cf. La SELLE, *Ulysse et Circé* (1691) in GHERARDI, *Le théâtre italien*, Paris, 1700, Tomo III: 535-614.



um cenário de segundo nível. Assim, se Helena é vista por Arlequim como “une petite impertinente et coquette” (La Selle, 1700, p.536), a “fortune d’Ulysse” (*Ibidem*, p.554) torna-se uma trama dramática que as personagens Arlequim e Pierrot pretendem deixar de seguir, enquanto espectadores de primeiro grau (o teatro no teatro), perante a sedutora hipótese de abandonarem a guerra de Tróia e de viajarem até Paris, onde “on n’y verra jamais la guerre” e se tornarão “gens d’épée” (*Ibidem*, p.537).

Uma vez aceite o pacto de ilusão que permite a intersecção dos vários níveis dramáticos e das várias personagens – Ulisses e Arlequim, Circe e Colombina –, a perversão burlesca subsiste quando Ulisses convida Arlequim e Pierrot, em italiano, para serem os seus companheiros no regresso a Ítaca. A perversão é ainda matizada no episódio em que Circe transporta, num “car volant” (*Ibidem*, p.570), Colombina e Marinette para a sua ilha, ou quando a feiticeira transforma em formas grotescas de porco e burro os companheiros que Ulisses retirara da “Commedia dell’Arte”, Pierrot e Arlequim, “habillez en animaux différents” (*Ibidem*, p.600). O jogo burlesca é finalmente ostentado quando, no desenlace, e após fazer face aos feitiços de Circe, o herói homérico casa Arlequim e Colombina para finalmente poder regressar a Ítaca e a Penélope, isto é, para finalmente regressar a Homero e sair da comédia italiana.

A dispersão temática e formalizante relativamente ao poema homérico, aproveitada nesta fusão de personagens, de níveis teatrais e de universos dramáticos distintos permite, por outro lado, tirar partido da comicidade inerente a diferentes situações que, relacionadas com a matriz clássica, se subvertem e se pervertem por completo: perante a metamorfose dos companheiros de Ulisses, Marinette afirma « Je sçavais bien que les femmes ont le pouvoir de rendre la plupart des hommes aussi sots que les bêtes, quant à l’esprit ; mais quant à la figure, c’est pousser la chose un peu loin. » (*Ibidem*, p.582), enquanto Colombina constata que “si les femmes avoient le même pouvoir que vous sur leurs Amants, on verroit de belles metamorphoses” (*Ibidem*, p.583); quando Ulisses manifesta o desejo de regresso a Ítaca e reivindica a fidelidade de Penélope, Colombina permite-se maliciosamente colocá-la em causa ao concluir “Peut-être mesme que comme il y a long-temps que vous êtes absent de chez vous, qu’elle [votre famille] est bien augmentée: la présence du mari n’est pas toujours absolument necessaire pour cela... » (*Ibidem*, p.594).

Reflexos das diferentes errâncias ou metamorfoses estéticas que os heróis de Homero cumpriram na dramaturgia francesa difusa do

final do século XVII e início do século XVIII, os textos de Genest, Pellegrin, Saintonge, Guichard e La Selle formam um regresso sedutor e variado/variável a fórmulas temáticas da ausência, da viagem, do périplo labiríntico, da teia construída e destruída com astúcia, que, afinal, demonstram a actualidade e a plasticidade das figuras clássicas de Ulisses e Penélope. O seu *regresso* à literatura francesa na época da “Querelle des Anciens et des Modernes”, tendo como ponto de referência o *Télémaque* de Fénelon e os parâmetros ideológicos da “querelle d’Homère”, mais não significa do que a perenidade dos símbolos, lida linearmente na tragédia ou transgredida parodisticamente na ópera ou no “théâtre italien”: ora quando Ulisses se torna o arquétipo dos heróis trágicos, numa época em que o relativismo existencial punha em causa esse estatuto; ora quando Penélope permanece fiel à paixão pelo objecto ausente, olhando o mar, como Calípo, ou quando, ao invés, cede à paixão de outrem; ora quando se reescrevem as histórias que decorrem, na *Odisseia*, nos lugares onde nasce o Sol (Circe); ora quando os heróis dialogam com Arlequim e Colombina, num teatro dentro do teatro que é, afinal, o teatro do mundo onde se acolhem os grandes mitos. Todas estas facetas inscritas, afinal, num instinto de sobrevivência cultural e literária que justifica a presença das figuras homéricas nas diversas literaturas e culturas estrangeiras, em diferentes épocas, nas distintas formas que as ostentam. Regressos e errâncias que permanecem porque significam sempre (ou são sempre significantes), já que, como Ulisses, não se apagam do espaço artístico e humano da memória, uma memória constantemente recriada, metáfora indelével da teia de Penélope.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÉCHOS DU MYTHE ODYSSÉÏQUE DANS LA CULTURE ROUMAINE

GABRIELA CRETIA  
Universidade de Bucareste

Dans ce qui suit, nous tâcherons de décrire la réceptivité au mythe homérique dans la région de romanité située au sud-est européen, dominée par les Carpathes et baignée par le bas-Danube. Nous essayerons d'identifier les *traits* du personnage *Ulysse* retenus par le mental collectif ou fructifiés par un créateur individuel, de même, les réminiscences de l'*emblème* de *Pénélope*, enfin l'*effigie* du célèbre *couple* homérique. Comme ce dernier, nous le verrons, est plutôt pauvrement représenté, nous avancerons une possible explication de cette pénurie. Il y aura donc, dans la première partie de ce travail, une énumération et une évaluation des échos que nous aurons pu glaner, sans avoir bénéficié de répertoires de thèmes ou personnages, et, dans la seconde, une hypothèse que nous soutiendrons avec des arguments inspirés de la mythologie comparée et de la narratologie.

Pour la diffusion des récits homériques, les premières à signaler seront naturellement les traductions et les adaptations qui ont abondamment circulé, de bouche à bouche, dans une public mi-lettré, dès le 17-ème siècle, en Valachie et en Moldavie (futures composantes, ainsi que la Transylvanie, de l'actuelle Roumanie). Il s'agit surtout du roman populaire *Împărăția lui Priiam ... (L'empire de Priam)*<sup>1</sup>, qui reproduit le noyau narratif de l'*Iliade*, texte forgé tant à l'aide de sources byzantines, que, par intermédiaire italien sans doute, à l'aide du fameux *Roman de Troie* du trouvère provençal Benoît de Sainte-Maure. Ulysse y est présent en tant que messenger des Grecs pour la récupération d'Hélène, mais surtout comme fomenteur, par mensonges

---

<sup>1</sup> *Împărăția lui Priiam, împăratul Troadei, cetății cei mari (L'empire de Priam, l'empereur de Troade, la grandiose cité).*

débités à Agamemnon, de la lapidation du philosophe Palamède, qu' il jalouse. Enfin, comme exécuteur d' une action de *commando*, le vol du cadavre d' Achille. Profil, on le voit, pas nécessairement admiratif. De Pénélope, nulle mention.

Pour ce qui est de la démarche culturelle, signalons que, déjà au 17-ème siècle, dans les Académies princières d' enseignement supérieur de langue grecque, à Bucarest et à Iași, les poèmes homériques étaient objets d' étude. Les élèves consciencieux en recopiaient et annotaient des passages, dont certains nous sont parvenus. De même, Homère existait dans les bibliothèques monastiques, auprès des tragédiographes et philosophes de l' antiquité. Au 18-ème et 19-ème siècles, à mesure que se développe un enseignement supérieur *de langue roumaine*, apparaissent les premières traductions, fragmentaires, il est vrai, et pas toujours très inspirées. Pourtant, – fait à signaler – parmi les auteurs de ces essais on peut compter des noms d' intellectuels *de marque*: Alexandru Odobescu, classiciste et archéologue, Constantin Aristia, professeur et acteur, promoteur enthousiaste de la culture roumaine, Mihai Eminescu, notre poète national, et, plus tard, Nicolae Iorga, historien et politicien de taille européenne<sup>2</sup>. Evidemment, ces traductions s' adressent à un public élevé.

Un échelon de lecteurs moins prétentieux prend contact avec les récits homériques à travers *les Aventures de Télémaque*, de l' abbé Fénelon, ouvrage hautement éducatif, dont les traductions et adaptations circulent, abondamment, au 18-ème et 19-ème siècles<sup>3</sup>. Elles étaient à la mode, dans les salons prétendus littéraires des femmes de riches propriétaires terriens. L' un de ces cas se trouve ironisé dans la nouvelle *Au mai pățit-o și alții (D' autres y sont passés)* de Constantin Negruzzi, texte qui se moque des infidélités d' une de ces femmes<sup>4</sup>. Mais il y a plus: le *Télémaque* servait de manuel scolaire. L' une de ces écoles, célèbre, tenue à Iași, par un professeur français du nom de Vaillant, a compté parmi ses élèves de futurs hommes politiques illustres, tels que Alexandru Cuza, le premier prince des principautés réunies, et Mihail Kogălnicenu, artisan tant de l' union des principautés (1859), que de l' indépendance de la Roumanie (1877). La générosité de leurs idées démocratiques et libérales est, bien sûr, redevable à

---

<sup>2</sup> La liste complète des premiers traducteurs de l' *Iliade* apparaît chez Simona Nicolae, *Versiuni românești ale Iliadei homerice*, dans le Bulletin de l' Institut d' Études Sud-est Européennes nr. IV, 1995, p.51-68.

<sup>3</sup> E. g. L' abbé Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Iași, s. d. (probablement fin 19-ème).

<sup>4</sup> Constantin Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții (D' autres y sont passés)*.

l' effervescence sociale, pan-européenne, des années 1840-1850, et, aussi, à l' influx masonique. Mais qui sait si leur germe n' aura pas été implanté, dans les jeunes esprits des élèves, par, justement, les *exempla* du bon abbé Fénelon?

Revenons à la littérature, dite “populaire” par suite à sa large diffusion, pour y rechercher *l' image du couple d' amour passionnel*, capable de surmonter d' incroyables obstacles pour se réunir, en fin de compte, dans le happy end attendu. Les protagonistes, hélas, en sont tout autres que Pénélope et Ulysse, les sources, toutes autres que l' *Odyssée*. Beaucoup lus sont les romans chevaleresques provençaux tels que *Paris et Vienne*, diffusés à travers la version italienne de Angelo Albani, adaptée elle-même et intriquée d' éléments de contes folkloriques par le poète crétois Vincenzo Cornaros (1713), sous le nom de *Erotocrite et Aréthuse*<sup>5</sup>. Le grand succès de la version roumaine dans les strates de culture moyens, dû, aussi, aux nombreux détails de vie quotidienne locale que l' on y a insérés, est prouvé par des fragments versifiés, mis en musique et devenus du vrai folklore. Mais, l' écho homérique s' y limite à la comparaison du héros avec Achille et Ulysse. Donc, rien que des *thèmes analogues qui se substituent* à celui que nous recherchons.

Il faudrait maintenant examiner une autre *étape – la moderne* – et un autre *palier*, – celui des créations littéraires *originales* – pour y rechercher les données traditionnelles, sélectionnées, enrichies ou inversées par la créativité de l' artiste.

D' abord un poème (de 1952) du poète contemporain, imbu de culture classique, Ștefan Augustin Doinaș<sup>6</sup> qui célèbre l' omniprésence d' Apollon durant les voyages d' Ulysse. Imaginé comme un ange gardien, énergique mais non tyrannique, celui-ci a poussé le héros à l' action, mais, en fin de compte, a réduit en cendres ses ardeurs juvéniles. Il ne faut pourtant pas lui en vouloir, dit le poète, puisque c' est son *absence* complice qui permettait à Pénélope de détruire la nuit son ouvrage obligé du jour.

On peut supposer qu' il y a là des réminiscences de l' image préhomérique d' Ulysse: divinité solaire, munie d' un arc et de flèches, à la fois stimulente et desséchante.

---

<sup>5</sup> Angelo Albani, *Innamoramento di due fedelissimi amanti* (1621). Vincenzo Cornaros, *Erotocrito e Arethusa* (1713).

<sup>6</sup> Ștefan Augustin Doinaș (né en 1922), *Ulise* (1952); *Odiseu* (1988).

Du même poète, mais datant de 1988, le poème *Odiseu* fait de l'orgueil bafoué et de la soif de vengeance du héros le *levier psychique* qui lui permettra de bander son arc (la traduction nous appartient):

J' ai revue ma maison,  
Le chien aboya  
Et mourut.

J' ai revu mon fils  
Un instant, il resta  
petrifié

J' ai revu mon arc  
Grand et lourd  
Serai-je capable de le bander  
Avec mon bras?

J'ai revu l' aube  
et la dernière étoile.  
Pourrai-je le bander  
avec ma main?

J' ai vu les prétendants.  
Et voilà: je suis,  
à présent, *certain*  
de pouvoir le bander.

Dorin Tudoran, poète contemporain autoexilé en France, dresse un tableau hardi: *le jeune Ulysse (Tinărul Ulise)*<sup>7</sup>, la poitrine dévorée d'algues, brûlant sur la plage ses mâts désormais inutiles et lavant son cœur dans les eaux de mer. Purification et renoncement aux tentations du lointain, assagissement résigné. Pourtant, il est *jeune*, et c' est le paradoxe de ce poème.

Le thème du désenchantement se retrouvera dans un ample roman, de 1976, dû à Vladimir Colin et intitulé *Grifonul lui Ulise (Le griffon d' Ulysse)*<sup>8</sup>. Cet être magique et immortel guide Ulysse sur les traces de son passé, ravivant ses souvenirs d' amour: Hélène – maintenant décrépite et outrageusement fardée (ce qui nous rappelle le

---

<sup>7</sup> Dorin Tudoran, *Tinărul Ulise (Le jeune Ulysse)*.

<sup>8</sup> Vl. Colin, *Grifonul lui Ulise (Le griffon d' Ulysse)* (1976).

saisissant portrait qu'en a fait Jules Lemaître<sup>9</sup>) –, et Briseis, maintenant dévorée par la peste, Calypso, la toujours parfaite, et Pénélope – *jeune*. Le griffon conduit Ulysse à Troie, rebâtie et hautement commerciale: on y vend à prix d' or d' innombrables reliques et souvenirs: échardes du Cheval, fragments de la lance d' Achille .... Désabusé, vivant amèrement le sentiment de sa naïveté lorsqu' il croyait que les vainqueurs de „la guerre justicière” allaient bâtir un nouveau monde, parfait, il sera assassiné sous les murs même de Troie par son propre fils, engendré par Calypso. Et Pénélope? Vieille, aigrie, butée, elle n' avait ni compris, ni accepté ce nouveau départ. Toute sa vie, lui reproche avec rancœur son mari, elle n'avait *bien* su faire qu' une seule chose: *attendre!*

Arrêtons-nous quelques instants auprès d' un poème en prose où, comme dans un drame, les personnages parlent eux-mêmes (Alexandru Miran, *Moartea Penelopei, La mort de Pénélope*, 1971)<sup>10</sup>. Un cytharède, une servante, Pénélope et Ulysse qui se retrouvent enfin, mais ressentent douloureusement, entre eux, une certaine distance. Le poème regorge d' intensité poétique, baigne dans les reflets aveuglants de la Méditerranée et des Îles Leucades, offre au lecteur d' extraordinaires joies esthétiques, mais se laisse difficilement saisir par la dissection prosaïque: la vraie poésie est souvent évanescence, un peu cryptique, et d' autant plus fascinante.

Lucian Blaga, philosophe important, dramaturge et poète, nous propose un poème anthologique, *Ulise*<sup>11</sup>, qui évoque un héros assagi, dénué de son héroïsme, regardant son mât pourri „au bord du temps”. Ni action immédiate, ni charme des souvenirs ou tentation de les évoquer, mais le silence, la contemplation et le respect religieux d' entités supérieures qui „travaillent sur nous: ce sont la Beauté et la Mort”. Pas d' amertume, mais la sérénité un peu figée de celui qui accepte l' inévitable. Pénélope est la muette compagne de cette contemplation.

Jusque là, nous n' avons pas eu l' occasion d' observer la présence du *couple homérique*, comme tel. Nous le trouverons dans un roman de Nicolae Ottescu, *Homer*<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Jules Lemaître, *En marge des vieux livres*, Paris, 1906.

<sup>10</sup> Alexandru Miran (né en 1926), *Moartea Penelopei, (La mort de Pénélope)*, 1971.

<sup>11</sup> Lucian Blaga (1895-1961), *Ulise*. Le poème a été traduit en français et finement commenté par le professeur Paul Miclău (*Signes poétiques*, 1983).

<sup>12</sup> Nicolae Ottescu, *Homer*, 1943.



Pour le héros, dont Homère est un ami, évocation des faits connus: vol du Palladium, dispute avec Aias, le cheval, les récits sur les Lotophages, les Cyclopes, Circé. En somme, un raccourci de l' *Odyssée*. En revanche, la seconde partie du roman est originale: elle évoque la première rencontre, lors des noces d' Hélène, de Pénélope, âgée de dix-sept ans, et d' Ulysse, prétendant refusé. Celui-ci trouve auprès de la jeune fille, incarnation humaine des Charites, aux gestes si sages et naturels, du calme et de la consolation.

La cour qu' il lui fait est délicate et il s'y agit tout de suite de mariage. Mais une femme voilée vient à Ulysse médire de sa promesse: à quinze ans, elle aurait eu des aventures nocturnes avec un étranger (qui n' est autre que Hermès) et elle en a eu un fils aux pieds fourchus, Pan. Interrogée, Pénélope nie avec une sérénité convaincante.

Mais, après son mariage, trouvant à sa femme une insatiable soif d' amour, Ulysse recommence à douter et veut, même, enquêter parmi les domestiques. Seule l' opposition de Télémaque la dissuade de cette bassesse. Sans pourtant le guérir de ses soupçons.

Bien sûr, nous avons à faire, ici, comme sources, avec les anciennes légendes arcadiennes qui faisaient de Pénélope la mère de Pan, et en même temps, avec les détériorations alexandrines de l' image homérique d' intégrité morale de la reine d' Ithaque. Cette détérioration (car nous supportons mal les idôles) avait inspiré au même Jules Lemaître un délicat commentaire en marge de l' *Odyssée*: l' un des prétendants, toujours poli, réservé et avenant, n' aurait pas été odieux, comme les autres, à la chaste Pénélope ....

Voici donc le peu d' échos que nous avons pu glaner dans notre littérature. Ces apparitions fragmentaires et individuelles me semblent être un débouché peu digne de l' amour des deux héros homériques et de l' exemplaire dévouement conjugal de Pénélope. Ils méritaient mieux. En cherchant le *pourquoi* de cette situation, une explication s' est peu à peu contournée, que nous présentons dans ce qui suit.

Nous savons que chaque espace culturel a ses *textes essentiels*, ses emblèmes, ses histoires qui expriment en bref sa *Weltanschauung* et marquent les générations; celles-ci gardent ainsi ce *modus cogitandi*, cette spécificité philosophique. En certains endroits, ce sont les épopées que Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1837) avait dénommées *généines* et *im-médiates* (*Ghilgames*, *Mahabharata*, *Ramayana*, les poèmes homériques et, au Moyen Âge, les cycles héroïques du roi Arthur, de Charlemagne, *El cantar de mio Cid*, etc.).

L' emblème du mental collectif des roumains est constitué par *deux poèmes épiques majeurs*, de composition archaïque, de

circulation permanente. Le premier, *l' Agnelette*, chargée de symbolismes cosmiques et de traces de rituels funéraires préchrétiens, prêche la résignation devant la mort. C' est le second qui nous intéresse ici, la ballade du *Maître maçon Manole (Emmanuel)*<sup>13</sup>. Le thème en est attesté dans tout le sud-est européen, en Grèce, comme en Serbie, Croatie, Bulgarie, Hongrie. Quoique la trame en soit connue par l' adaptation qu' a faite, de la variante serbe, Marguerite Yourcenar<sup>14</sup>, sous le titre *Le lait de la mort*, nous rappellons l' essentiel de la variante roumaine.

Le maître Manole et ses neuf ouvriers sont engagés par un prince valaque à bâtir un monastère sans pareil. Mais ce qu' ils bâtissent de jour tombe en ruines la nuit. La solution, dictée en rêve: emmurer la première femme qui viendra apporter des vivres à son mari ou frère. On aperçoit justement la femme du maître lui-même, Ana, qui, de plus, est enceinte. Manole prie Dieu avec ferveur, par trois fois, de déclencher tempêtes et grêle pour arrêter sa femme, mais rien n' y fait, celle-ci surpasse tous les obstacles par *amour* et *devoir*. Arrivée, son mari lui-même commence à l' emmurer, par jeu, dit-il, mais elle comprend et pleure, et supplie – en vain: lui aussi est l' homme du devoir. La scène est d' un pathétique à peine supportable. Le monastère s' élève, superbe, mais les maçons, dont les échaffaudages ont été enlevés à dessein, tâchent de s' envoler à l' aide d' ailes improvisées, comme Dédale, mais s' écrasent par terre. L' atrocité de cette histoire ainsi que sa large diffusion attestent des origines préchrétiennes et rituelles, comme l' a démontré l' historien des religions Mircea Eliade (*Comentarii la legenda Meșterului Manole*)<sup>15</sup>. Il s' agit bien du rituel, universellement attesté et vivant jusqu' à nos jours, d' emmurer une âme (fût-ce celle d' un animal) dans le fondement d' une bâtisse pour lui donner vie et lui conférer la perennité.

On aura sans doute remarqué le fait que la structure narrative de ce mythe fondamental comprend quelques éléments comparables, sinon pareils, à ceux que propose l' *Odyssée*. J' en signale huit:

1. Les protagonistes forment une paire liée par un profond amour mutuel.

---

<sup>13</sup> *Miorița (L' agnelette). Meșterul Manole (Le maître maçon Manole).*

<sup>14</sup> Marguerite Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris, 1963. Version roumaine par Petru Creția, 1993.

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole (Commentaires sur la légende du Maître Manole)*, 1943, réédition en 1992.

2. Leur histoire se déroule à l' époque où ils sont déjà un couple socialement consacré et non avant leur mariage, comme il arrive dans les contes folkloriques et dans d' autres histoires, par exemple l' *Enéïde*.
3. L' homme est un artisan, un fondateur, un créateur qui excelle dans son métier (Ulisse, nous conte la légende, est le fondateur d' *Olisipo*, le Cheval de Troie était de sa conception, etc.).
4. De plus, jaloux de sa liberté, il refuse toute contrainte.
5. La femme, à son tour, excelle tant dans ses activités domestiques que dans son amour, qui la définit et auquel elle s' identifie.
6. Le travail accompli de jour est détruit pendant la nuit, ce qui mène à une alternance rythmique du *faire* et du *défaire*, de l' *action* et de sa *négation* (écho de la très ancienne image du Dieu constructeur et du Malfaisant destructeur).
7. L' un des personnages devra affronter, et surpassera, de terribles cataclysmes naturels suscités par la divinité (en fait, des épreuves initiatiques).
8. L' un des personnages, ou les deux, aura à prouver son intense sentiment du devoir par des sacrifices majeurs.

Evidemment, les différences, aussi, sont visibles: le travail est détruit *volontairement* par Pénélope, pas dans le mythe du maçon; les cataclysmes sont persécution d' un côté, assistance, de l' autre, et sont le lot de l' homme, dans l' *Odyssée*, mais de la femme, dans la ballade roumaine. Sont-elles vraiment essentielles, ou se réduisent-elles à des transferts de personne et des inversions d' intention? À notre avis, elles représentent des *éléments secondaires*, qui n' altèrent pas la structure fondamentale, la morphologie de l' histoire qu' on nous offre. Ces sortes de détails sont, comme l' a démontré Georges Dumézil<sup>16</sup>, aussi fréquents que dépourvus de signification profonde. Alors que, d' après nous, les éléments similaires, voire pareils, constituent des composantes *catégorielles* et *archétypales* d' importance, proposent des modèles comportementaux et situationnels qui sont vraiment le trame essentiel des deux histoires, la continentale et la méditerranéenne. En effet, comme les études de narratologie l' ont prouvé, le récit s' articule justement grâce à des segments identifiables par le rapport actant / action et par le "rôle" des actants ou patients.

---

<sup>16</sup> Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, 1981-1986. La version roumaine, due à Francisca Băltăceanu, Gabriela Cretia, Dan Slușanschi, date de 1993.

Evidemment, nous ne supposons aucunement une origine commune aux deux histoires, mais constatons qu' on y trouve agencés des éléments similaires. Et alors, nous nous posons la question, qui nous semble légitime: ne serait-ce pas la forte présence, durant des siècles, du mythe continental, assumé et intégré comme élément actif dans la conscience collective des roumains qui aurait entravé la diffusion du mythe méditerranéen? Y aurait-il eu *concurrence*, soldée en faveur du premier? C' est ce que nous croyons, mais il faudrait encore se demander *pourquoi* cette préférence. Nous en avançons deux raisons: d' abord, le mythe du maître-maçon, qui a certainement subi la métamorphose habituelle *rite > légende > production littéraire* et s' avérait donc nanti d' *archaïté*, était bien *du terroir*, avait les racines profondément enfoncées dans la région carpatho-balkanique. L' ancienneté, on le sait, assure la persistance. La seconde raison, *le pathétique* majeur que ce mythe contient, l' émotion bouleversante qu' il suscite: en effet, au bout de son effort et de son drame, le héros devra *mourir*, tandis que Ulysse *vivra* dans la béatitude conjugale jusqu' à la fin de ses jours; Pénélope, elle, sacrifie *sa féminité*, son moi érotique, vivant dans une chasteté monacale forcée, mais sera récompensée pour ce sacrifice et, de plus, aura toujours eu à ces côtés, comme appui, son fils; tandis que Ana sacrifie *et sa propre vie et celle de son enfant* à naître.

Je suppose donc que la case idéatique du paradigme de l' amour conjugal et de l' esprit de sacrifice était déjà solidement *occupée* par le mythe continental lors de la diffusion du mythe homérique. Et le poignant destin des deux héros exemplaires convenait bien à l' esprit exalté et passionnel de la zone est-européenne. Le fait qu' il exprimait vraiment les profondeurs de cette mentalité, qu' il couvrait bien certaines dispositions subjectives, s' avère par le grand nombre d' adaptations livresques qu' on en a fait, par sa permanente actualité. La liste des adaptations (variantes folkloriques et, surtout, réinventions livresques – drames, romans, poésies –) comprend plus de *trois cents* titres, et ces oeuvres sont en général d' une grande valeur artistique<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Quelques titres, dus à des auteurs de premier rang: *Dramaturgie*, L. Blaga, *Meşterul Manole*; A. Maniu, *Meşterul*, V. Eftimiu, *Meşterul Manole*; Coca Farago, *Manole și Ana*; O. Goga, *Meşterul Manole*; N. Davidescu, *Mănăstirea Curtea de Argeş*; V. Eftimiu, *Meşterul Manole*; H. Lovinescu, *Moartea unui artist*; M. Sorescu, *Fuga paracliserului. Poésie*; C. Bolliac, *Meşterul Manole*; T. Argezi, *Lumină lină*; Coca Farago, *Cîntecul Anei*; Ana Blandiana, *Cîntec dintr-o fereastră, Meşterul*

Ce choix du mythe autochtone opéré par la culture roumaine est-il un gain, est-il une perte? Ni l' un, ni l' autre, probablement. Contabiliser nos options culturelles ne semble pas utile, mais les faire connaître à nos voisins européens, et, à notre tour, connaître les leurs, dans le but d' un enrichissement mutuel, si.

---

*Manole. Prose; G. Călinescu, Bietul Ioanide; A. E. Baconski, Fuga pietrarului.* La liste complète, très riche, se trouve dans l' ouvrage de G. Ciompec, *Motivul creației în literatura română (Le motif de la creation dans la littérature roumaine)*, 1979.

N.B.: Après avoir définitivement notre texte, nous apprenons qu' un collègue, le professeur Emil Dumitrașcu, avait publié un article sur ce même sujet. Même sans l' avoir fructifié dans notre travail, il convient de le citer: *Mitul odiseic în literatura română*, *Analele Universității din Craiova, Seria Științe Filologice, Anul XX, nr. 1-2, 1998, p. 137-144.*

## EÇA DE QUEIRÓS E O MOTIVO DO REGRESSO

CARLOS REIS

Universidade de Coimbra

1. Num dos muitos textos que enviou para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, Eça de Queirós referiu-se nestes termos à Antiguidade Clássica, aos seus feitos e a algumas das suas figuras:

O tipo social e doméstico de uma aldeia ária do Himalaia, tal como uma vetusta tradição o tem trazido até nós, é infinitamente mais perfeito que o nosso organismo doméstico e social. Já não falo de gregos e romanos: ninguém hoje tem bastante génio para compor um coro de Ésquilo ou uma página de Virgílio; como escultura e arquitectura, somos grotescos; nenhum milionário é capaz de jantar tão bem como Lucullus; agitavam-se em Atenas ou Roma mais ideias superiores num só dia do que nós inventámos num século; os nossos exércitos fazem rir comparados às legiões de Germanicus; não há nada equiparável à administração romana; o *boulevard* é uma viela suja ao lado da Via Ápia; nem uma Aspásia temos; nunca ninguém tornou a falar como Demóstenes: – e o servo, o escravo, essa miséria da Antiguidade, não era mais desgraçado que o proletário moderno.<sup>1</sup>

Data este texto de 26 de Dezembro de 1880, tendo sido publicado na *Gazeta de Notícias* de 9 de Fevereiro de 1881. Encontra-se nele, a pretexto da evocação do Natal e dos valores da fraternidade e da justiça que uma tal evocação suscita, um princípio de cepticismo cujo alvo é a civilização europeia do fim de século, muito marcada

---

<sup>1</sup> Eça de Queirós, *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*; edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante; Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p.120.

pelos mitos do progresso e da perfeição e pela crença nos prodígios da técnica, da ciência e da infrene produção industrial. Tudo isto, convém lembrar, será objecto, em doses e em formulações diferentes, da severa e não raro irónica crítica do Eça do fradiquismo, do franciscanismo, da hagiografia e também, como bem se sabe, dessa obra culminante e final que é o romance *A Cidade e as Serras*. Por fim, aquela crónica vem a ser o cenário ideal para que, com uma nitidez indissolúvel, assome no discurso de Eça a marca do legado clássico.

Quando aludo ao legado clássico em Eça, não ignoro nem omito que, de um ponto de vista formativo, não é essa a sua matriz dominante, mas antes a francesa, conforme o próprio escritor reconheceu, nos poucos textos autobiográficos que deixou: concretamente, em “O ‘Francesismo’” (provavelmente de 1886 ou 87) e “Um Génio que era um Santo” (1896). Por outro lado e continuando, por alguns momentos mais, em clave biográfica, parece evidente que os motivos profissionais que fizeram de Eça, por quase toda a vida, um “exilado” por vontade própria concorreram certamente para o destaque que no seu imaginário pessoal ocupam temas e atitudes que importa aqui ter em conta: o tema do exílio (ainda que, repito, por escolha própria), a vivência da saudade e o culto da distância como critério de análise crítica. Tudo isso e ainda o regresso, interpretado como motivo de reencontro com a pátria ausente e, de novo, oportunidade para ponderação crítica, por confronto com o estrangeiro em que Eça viveu quase toda a sua vida adulta.

Conforme é sabido, o legado clássico em Eça deu já origem a diversos estudos que procuraram apreender a recepção de autores e de temas clássicos nas obras queirosianas. Para além dos nomes de Marcus de Jong e de Duarte Mimoso-Ruiz, deve realçar-se o relevante contributo trazido a este domínio dos estudos queirosianos por Manuel dos Santos Alves<sup>2</sup>; sintomaticamente, Ovídio e a questão do exílio são

---

<sup>2</sup> Cf. M. dos Santos Alves, “De Eça de Queirós a Homero através de Leconte de Lisle”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, F. C. Gulbenkian, 1982, p.253-333; *id.*, “O legado clássico em Eça de Queirós através da cultura francesa”, in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, F. C. Gulbenkian/C.C. Portugais, 1983, p.393-410; *id.*, “Homero num manuscrito inédito”, in *Humanitas*, vol. XLVI, 1994, p.373-415; *id.*, “O intertexto de Plutarco no discurso literário do século XIX”, in *Humanitas*, vol. XLVII, tomo II, 1995, p.953-985; *id.*, “A recepção de Ovídio na obra de Eça de Queirós”, in *Euphrosyne*, nova série, vol. XXIV, 1996, p.307-314; *id.*, “O tema do exílio na obra de Eça de Queirós”, in *Dedalus*, 6, 1996, p.305-312; *id.*, “Ecos ovidianos na obra de Eça de Queirós”, in *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da USP, 1997, p.336-343.

contemplados por este estudioso, tal como o é Homero, matriz e referência fundacional quando estão em causa o motivo do regresso e a figura de Ulisses, ele próprio protagonista do conto *A Perfeição*.

Não é, porém, numa óptica biografista, como não é igualmente num paradigma comparatista que aqui me situo. Tratarei, isso sim, de ter em atenção a presença do motivo do regresso no trajecto de vida das personagens queirosianas, particularmente e como é óbvio, no daquelas que vivem tempos de ausência mais ou menos alargados; e, em momento ainda preambular, recordarei a já aludida projecção de Homero em Eça (através de Leconte de Lisle, como mostrou Santos Alves), no citado conto *A Perfeição*.

Publicado em 1897, na *Revista Moderna*, o conto relata a passagem e estadia de Ulisses em Ogígia, no decurso de uma longa viagem de regresso a casa, interrompida durante essa estadia. Curiosamente, contudo, o sentido do regresso aparece aqui relativamente diluído, em benefício de um deslocamento temático que centra o relato num outro sentido: o da perfeição. É esse, de facto, o que especialmente interessa a este Eça finissecular, de tal forma que é possível relacionar o tédio de Ulisses com o tédio de Jacinto, no 202; e assim, é para essa reflexão acerca da condição humana e da sua busca da felicidade (a “suma felicidade” desejada pelo jovem Jacinto), com os equívocos e com as mistificações que ela implica, que *A Perfeição* remete: o diálogo final de Ulisses com Calipso antecede a continuação do regresso a Ítaca e equaciona a perfeição como mal:

– Quantos males te esperam, oh desgraçado! Antes ficas-  
ses, para toda a imortalidade, na minha ilha perfeita, entre os  
meus braços perfeitos...

Ulisses recuou, com um brado magnífico:

– Oh deusa, o irreparável e supremo mal está na tua  
perfeição!

E, através da vaga, fugiu, trepou sofregamente à jangada,  
soltou a vela, fendeu o mar, partiu para os trabalhos, para as  
tormentas, para as misérias – para a delícia das coisas  
imperfeitas!<sup>3</sup>

O regresso de Ulisses é, no conto queirosiano, um processo inconcluso, já que termina ali o conto. Não assim com outros regressos de personagens ficcionais, uma vez que se viaja muito nos romances

---

<sup>3</sup> Eça de Queirós, *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.244.



de Eça e, como tal, regressa-se muito também. É conveniente, contudo, que distingamos o que são regressos circunstanciais, sem especial significado enquanto tais, dos regressos com dimensão e função verdadeiramente estruturante. Aos primeiros pertencem os regressos de Basílio (n' *O Primo Basílio*), de Teodoro (n' *O Mandarim*), de Teodorico Raposo (n' *A Relíquia*) e de Guimarães (n' *Os Maias*). O que não quer dizer que estes sejam regressos inconsequentes: quem os protagoniza interfere, pelo seu aparecimento ou reaparecimento, no devir da acção ficcional. E assim, Basílio suscita o adultério de Luísa, Guimarães acciona o reconhecimento dos irmãos Carlos e Maria Eduarda e Teodorico Raposo descobre-se outro, conforme ele mesmo declara no prólogo d' *A Relíquia*: “Depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral”<sup>4</sup>.

Outros regressos, acentuados no seu potencial significativo, surgem nas obras de fim de século como sentidos vigorosamente estruturantes. Os regressos de Gonçalo Mendes Ramires e de Jacinto são algo mais do que acidentes de percurso, decorrendo antes de opções conscientes e consequentes; antecede-os o regresso de Carlos, no final d' *Os Maias*, romance a que aqui se reconhece o estatuto de obra acabada e plenamente autorizada, diferentemente d' *A Ilustre Casa de Ramires* e d' *A Cidade e as Serras*, que sabemos serem, em rigor, obras semi-póstumas. É também em função do seu lugar próprio no trajecto histórico-literário queirosiano que *Os Maias*, romance profundamente eclético, do ponto de vista formal, temático e ideológico, suscitam desenvolvimentos – o fradiquismo, por exemplo, e o seu *ethos* finissecular em que o motivo do regresso ganha, como se verá, significados especiais.

2. Estamos aqui, portanto, no âmbito daquilo a que temos chamado o último Eça, escritor que protagoniza, nos planos temático e ideológico, uma espécie de irreprimível atracção pelo retorno<sup>5</sup>. Retorno a Portugal – nunca consumado, contudo, em termos de opção de vida – ou à ponderação da sua identidade, retorno a valores anteriormente já aflorados (designadamente românticos), retorno ao passado histórico, como bem se evidencia n' *A Ilustre Casa de Ramires*, retorno também numa acepção culturalmente alargada, no que toca à

---

<sup>4</sup> Eça de Queirós, *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.5.

<sup>5</sup> Veja-se, a este propósito, a organização da grande exposição *Eça de Queirós: a Escrita do Mundo* (catálogo homónimo: Lisboa, Biblioteca Nacional-Inapa, 2000), cuja quarta secção foi designada, precisamente, “Eterno Retorno”.

mais remota e residual matriz cultural clássica, conforme é atestado por quem testemunhou certas predileções deste Eça final.<sup>6</sup>

O romance *Os Maias* sintoniza com esta tendência. O que nele observamos é um protagonista em regresso, remetendo também para o Fradique Mendes seu contemporâneo e para a premência semântica do reencontro com a pátria no contraditório pensamento fradiquista. Logo no início do romance, o jovem médico Carlos da Maia é uma personagem em regresso: depois de uma viagem pela Europa, tendo completado a sua formação académica, Carlos retorna a Portugal e a Lisboa, trazendo consigo o firme propósito de uma afirmação profissional e cultural que acaba por escapar-lhe, por razões conhecidas, mas que agora não cabe lembrar. É no episódio final do romance que o regresso assume, contudo, uma consistência crítica considerável, em articulação com aquilo a que chamei já a estética do fim em Eça de Queirós.

Importa lembrar a cronologia da acção, para devidamente situarmos o regresso de Carlos e as suas consequências. Descoberto o incesto e tendo morrido Afonso da Maia, Carlos viaja, na companhia de João da Ega e alonga a sua errática deambulação até ao Japão; pelo final de 1886, acerca-se de Portugal, anunciando a Ega o seu regresso, no princípio de 1887. Tinham passado dez anos, há três que os dois amigos não se viam e Carlos anunciara novidades. E assim, o regresso é não só preparado com demora e mesmo com *suspense*, como sobretudo proporciona um reencontro que, “depois de um exílio de quase dez anos”, permitirá “ver as árvores de Santa Olávia e as maravilhas da Avenida”<sup>7</sup>.

Significa isto que estão compreendidos neste retorno pelo menos dois regressos, com propósito de observação: o da instância pessoal, com o que isso implica do ponto de vista emotivo, e o da instância alargadamente ideológica e cultural, tudo acentuado pela dimensão cronológica da ausência: dez anos<sup>8</sup>. Exactamente assim: os mesmos

---

<sup>6</sup> “Nenhuma leitura lhe era mais grata e de melhor conselho que a dos poemas de Homero”, escreveu Alberto de Oliveira, em *Eça de Queirós. Páginas de Memórias* (2ª ed., Lisboa, Portugália Editora, s.d, p.179-180).

<sup>7</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.690. Próximas citações referem-se a esta edição.

<sup>8</sup> De acordo com observação do Prof. Paul Teyssier, em carta que me endereçou, existe um anacronismo n’*Os Maias* que pode envolver a determinação destes dez anos. Assim, no jantar do Hotel Central (que na cronologia interna do romance decorre em 1876), é citado o romance *L’Assommoir*, publicado apenas em 1877, com edição em folhetins no ano anterior. Sendo pouco provável que os convivas do Hotel Central conhecessem essa edição vinda a lume, a partir de Abril, em *Le Bien Public* e em *La République des Lettres*, resta a hipótese de Eça ter recuado o início da

dez anos que Ulisses tardou a regressar a Ítaca, dez anos “redondos” e amplos, que hão-de tornar mais evidentes diferenças que importa observar: não por acaso, o primeiro momento do regresso ocorre “numa luminosa e macia manhã de Janeiro de 1887”, estando Carlos a almoçar com Ega, “num salão do *Hotel Bragança*, com as duas janelas abertas para o rio”, desde logo numa situação de observação que agora vai ser dinamizada: é de um ponto de vista cultural privilegiado que Carlos se prepara para ver os outros e, ao mesmo tempo, para se contemplar a si mesmo, com a prévia intuição de que em dez anos alguma coisa mudou, mas muita coisa permaneceu.

É isso que se deduz ao longo do passeio de Carlos, acompanhado por João da Ega: o Largo de Camões, o Chiado e o Rossio são lugares conhecidos e revistos sob o signo de uma persistente e constante decadência. E assim, “Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras, com colarinhos à moda.” Corporizando de forma singular e caricata a decadente estagnação, aparece uma figura inevitável e bem conhecida: “O Dâmaso, barrigudo, nédio, mais pesado, de flor ao peito, mamando um grande charuto, e pasmaceando, com o ar regaladamente embrutecido de um ruminante farto e feliz” (p.697).

A decadência nacional, nas coisas, nas pessoas e nos seus comportamentos, não é sequer atenuada pela coloração de novo-riquismo apressado e afrancesado que se desprende do que aparece como novo, na Lisboa que Carlos ainda não conhece: o obelisco dos Restauradores e a nova Avenida. Do ponto de vista compositivo, Eça aproveitou muito bem, neste episódio, a “mecânica” da cronologia, dado que foi nos anos de ausência de Carlos que, de facto, se procurou renovar Lisboa, do ponto de vista arquitectónico e urbanístico<sup>9</sup>. Aos olhos do regressado tudo isso parece, contudo, limitado e supérfluo, já que a imagem que o seu olhar colhe é, consabidamente, a de um “curto rompante de luxo barato – que partira para transformar a velha cidade, e estacara logo, com o fôlego curto, entre montões de cascalho” (p.702).

---

acção para 1875, esquecendo que assim suscitava o tal anacronismo. Ao mesmo tempo, contudo e porque Carlos parte de Lisboa em 1877, alarga-se assim o lapso temporal para os tais dez anos, de clara conotação homérica.

<sup>9</sup> Este processo compositivo foi já analisado em C. Reis e Maria do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p.139 ss.

Consolação última, mas triste: a autenticidade que se reconhece nos restos da Lisboa ante-liberal, a da Graça, da Penha e do Castelo, “onde, entre a maledicência, a devoção e a bisca, arrasta os seus derradeiros dias, caquética e caturra, a velha Lisboa fidalga!” (p.704)

Apetece regressar? Sim, mas desde que o regresso constitua uma metódica e egoísta atitude de higiene cultural, à Fradique Mendes, figura de facto difusamente representada já na mentalidade e nas reacções de Carlos da Maia<sup>10</sup>. O que neste se encontra, entretanto, é também a ponderação do regresso no eixo da memória pessoal. Nesse eixo pessoal, voltar não significa o reencontro com um espaço e com um calor familiar a reconquistar, à maneira de Ulisses, mas o contrário disso: o regresso de Carlos da Maia ao Ramalhão é a verificação da extinção da família, símbolo de um falhanço mais amplo, que se estende a toda a sua geração e, quiçá, à pátria que essa geração não conseguiu regenerar. Não é outro o sentido quase conclusivo (amargamente conclusivo) desse último olhar que Carlos lança sobre o espaço da casa atingida pela obscura e melancólica frieza de um Inverno que não o é, obviamente, apenas no ciclo do calendário, mas sobretudo no de uma decadência que parece irreversível:

O quarto escurecia no crepúsculo frio e melancólico de Inverno. Carlos pôs também o chapéu: e desceram pelas escadas forradas de veludo cor de cereja, onde ainda pendia, com um ar baço de ferrugem, a panóplia de velhas armas. Depois na rua Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína. (p.714)

Ganha, assim, um sentido mais fundo e mais amplo a triste conclusão enunciada imediatamente antes desta visão crepuscular por João da Ega e reconhecida por Carlos: “– Falhámos a vida, menino!” Por muitas razões, decerto, avultando todavia entre elas uma que o reaparecimento de Tomás de Alencar neste episódio final indicia com alguma nitidez: a persistente presença dos valores e dos estigmas do Romantismo, dramaticamente projectados logo no suicídio de Pedro da Maia e prolongados num espaço cultural e social que o acolhe como dominante a mais do que um título marcante. O subtítulo do romance,

---

<sup>10</sup> Cf. António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queiroz*, Lisboa, Gradiva, 2000, pp. 131 ss.

*Episódios da Vida Romântica*, não é, pois, vazio de sentido; e João da Ega, que antes verberara o Romantismo “à Alencar”, tem a honestidade intelectual de reconhecer no estimável poeta de *Elvira* “um resto de sincera emoção” que, ironia das ironias (ou até: ironia trágica), obriga a reconhecer “que tão profundamente tem baixado o carácter e o talento, que de repente o nosso velho Tomás, o homem da «Flor de Martírio», o Alencar de Alenquer, aparece com as proporções de um génio e de um justo” (p.706).

3. Em Fradique Mendes o processo do regresso acentua, conforme ficou sugerido, os juízos de Carlos da Maia. Neste caso, trata-se de um regresso que é quase uma rotina, dado que a vinda à pátria alterna com longas estadias na casa da Rue de Varennes, em Paris, e com demoradas viagens por regiões longínquas — África, Pampas, Patagónia, Islândia, etc. —, exóticas tentações de ausência de cujas seduções, como Ulisses das de Calipso, Fradique acaba sempre por escapar.

O regresso de Fradique Mendes a Portugal é assinalado por episódios que sublinham exactamente a noção do retorno: no final da divertida carta VII a Mme. de Jouarre, declara-se expressamente “a verídica maneira por que se entra, no último quartel do século XIX, na grande cidade de Portugal”. A partir daí, o reencontro com Portugal e sobretudo com Lisboa constitui o pretexto azado para a afirmação de sentidos fundamentais do pensamento fradiquista: a apologia do genuíno que só em cenário rural se preserva e a refutação do francesismo como descaracterização cultural. Com ambos concorda Eça de Queirós cada vez mais, à medida que a sua obra vai evoluindo, acentuando-se nela a premência do sentido do retorno; e com o anti-francesismo fradiquista concorda também o biógrafo anónimo d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, figura próxima do pensamento de Eça, ainda que não identificável linearmente com ele. É neste termos que o biógrafo alude à repugnância anti-francesista de Fradique:

Bem mais justo era o horror que lhe inspirava, na vida social de Lisboa, a inábil, descomedida e papalva imitação de Paris. Essa «saloia macaqueação», superiormente denunciada por ele numa carta que me escreveu em 1885, e onde assenta, num luminoso resumo, que «Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão» — tornava-se para Fradique, apenas transpunha Santa Apolónia, um tormento sincero. E a sua ansiedade

perpétua era então descobrir, através da frandulagem do francesismo, algum resto do genuíno Portugal.<sup>11</sup>

4. Com Gonçalo Mendes Ramires a elaboração do regresso processa-se em dois planos de referência distintos, um de ordem factual, outro de feição simbólica. Do mesmo modo, são de natureza diferente as viagens que suscitam o regresso.

Assim, a viagem que conduz ao passado da família Ramires concretiza-se na escrita de uma novela histórica que permite o reencontro com figuras remotas (designadamente, com Tructesindo Ramires, avoengo medieval de Gonçalo) e também com comportamentos e com valores que obrigam a repensar o presente: a viagem ao passado motiva uma redefinição de identidade, verdadeiro impulso de regeneração que leva a outra viagem, esta com uma dimensão física e já não temporal. Deste modo, ao partir para África, Gonçalo abre desde logo a possibilidade do regresso, no termo de uma ausência que, não sendo tão longa como a de Carlos da Maia, é ainda assim suficientemente demorada para suscitar um regresso atravessado por diversas questionações.

É no capítulo final d'*A Ilustre Casa de Ramires* – capítulo também epilodal, como n'*Os Maias* acontece – que se dá o regresso de Gonçalo Mendes Ramires, quatro anos depois da partida para Moçambique, em viagem de exploração e de provento económico, não em digressão turística como acontecia com Fradique. Pois bem, o regresso de Gonçalo é, de certa forma, um regresso sem regressado, porque o protagonista não entra directamente na cena da ficção; o que dele se sabe, como regressado, é objecto de testemunhos alheios, designadamente de uma carta de D. Maria de Mendonça, relatando os episódios da chegada a Lisboa, depois de uma passagem por Paris. Deste modo, a questão fulcral – a saber: se o regresso é definitivo ou temporário – fica por resolver. A tese de D. Maria de Mendonça, segundo a qual Gonçalo não voltará a África e acabará por casar com a Rosinha do Visconde de Rio-Manso, vale o que valem as suas habituais suposições casamenteiras. Ainda assim, uma tal conjectura acaba por formular uma interrogação importante, acerca do futuro da família Ramires, futuro que só por via varonil pode ser assegurado. A continuidade dos Ramires fica, por isso, em suspenso, como o fica também, de uma forma calculadamente ambígua, a famosa identificação final de Gon-

---

<sup>11</sup> *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.80-81.

çalo com Portugal, identificação operada e argumentada por João Gouveia, mas não ratificada pelo narrador. É então sob o signo da ambiguidade que se encerra o romance, como é igualmente em termos indecisos que se concretiza o regresso do protagonista: de certa forma, é para fora da ficção e para o plano da leitura e das interpretações por ela suscitadas que Eça remete os significados conclusivos que o regresso de Gonçalo permite extrair.

5. Os termos em que n' *A Cidade e as Serras* é equacionado o regresso constituem, já em jeito de conclusão, um refinamento de alguns dos sentidos aqui esboçados. E nesse refinamento entra a noção de que neste Eça final a questão do retorno é claramente encarada como sentido estruturante de um pensamento agora capaz de o assumir sem complexos.

É preciso lembrar, no entanto, que *A Cidades e as Serras* é, como *A Ilustre Casa de Ramires* e como *A Correspondência de Fradique Mendes*, um semi-póstumo, cujas ambiguidades finais poderão ter que ver com o carácter inconcluso da escrita, compreendendo-se nela a revisão e as emendas em processo editorial, que Eça já não pôde fazer. E contudo, nada impede que se pense que a este Eça finisse o que exactamente convém, no plano estético e no plano ideológico, é uma escrita narrativa em que os momentos epilógicos não impõem um fechamento semântico irreversível, antes suscitam interrogações que desafiam (como na *Ilustre Casa* observei) uma projecção extra-ficcional de interpretações plurívocas.

Já o regresso de Jacinto é um regresso singular. Em rigor, ele não regressa, porque, de facto, não partiu de Portugal. O *incipit* do relato demarca a origem estrangeira do protagonista, mas não deixa de sugerir um passado e um espaço ausente (de retaguarda, por assim dizer), que não estão abolidos: "O meu amigo Jacinto nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de sementeira, de vinhedo, de cortiça e de olival."<sup>12</sup>

Neto daquele Jacinto Galeão que décadas antes emigrara para França, quando o venerado D. Miguel partira para o exílio, Jacinto é um produto da civilização parisiense do fim de século. Recolhendo no 202 objectos e ideias que bem representam o frenesi da ciência, da técnica e da cultura envolventes (e que a grande exposição de 1889 expressivamente ilustra), Jacinto parece vocacionado, em princípio,

---

<sup>12</sup> Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p.11. Próximas citações referem-se a esta edição.



para o *não regresso* às origens, sugeridas pela presença de Zé Fernandes. Exibindo o sorridente e empedernido cepticismo com que observa gentes e discursos parisienses, Zé Fernandes não deixa de remeter, com impressiva regularidade, para a existência de um passado e de um além portugueses, com gente e com cenários “anti-civilizados” que Jacinto distraidamente ignora, até que decide viajar para Portugal: curiosamente, é em metáforas de navegação que o olhar de Zé Fernandes o refere, “topando nas cadeiras, embicando contra os postes torneados do velho leito de *D. Galeão*, num balanço vago, como barco já desamarrado do seu seguro ancoradouro, e sem rumo no mar incerto. Depois encalhou sobre a mesa onde eu conservava enfileirada, por gradações de sentimentos, desde o daguerreótipo do papá até à fotografia do *Carocho* perdigueiro, a galeria da minha Família” (p.115). E é então que Jacinto nota, com uma displicência ainda *civilizada*, aquela “lavradeiraira tão rechonchuda” (p.116), a Joaninha da Casa da Flor da Malva com quem, no final, há-de casar.

O episódio que motiva a descoberta desse passado e desse lugar ausente e mesmo exótico, do ponto de vista parisiense de Jacinto, é um episódio de morte, mas também de memória e de retorno ao passado. Tendo desabado um pedaço de monte, no meio de uma tempestade, fora arrastada “a velha igreja, uma igreja rústica do século XVI, onde jaziam sepultados os avós de Jacinto desde os tempos de el-rei D. Manuel”; e assim, “os ossos veneráveis desses Jacintos jaziam agora soterrados sob um montão informe de terra e pedra” (p.70). É depois da demorada reconstrução que a Jacinto ocorre a ideia de ir a Tormes assistir à trasladação dos “preciosos restos” (como dizia o procurador Silvério), provisoriamente recolhidos a outra igreja.

O que foi e o que significa a viagem de Jacinto a Portugal, a instalação em Tormes, os incidentes que a rodearam e sobretudo os efeitos que tudo isso provoca é sabido e pode sempre ser discutido, em articulação com dois contos queirosianos – *A Perfeição* e *Civilização* – que antecedem *A Cidade e as Serras*. Não é isso, contudo, que agora está em causa, mas antes o significado da regressão no tempo que o episódio da derrocada da igreja e da trasladação dos ossos motiva.

6. Trata-se, em termos genéricos, de voltar às origens, à matriz familiar localizada num Portugal que Jacinto não conhece. A viagem à pátria do seus antepassados – e em especial do avô Jacinto Galeão, presença simbólica forte no imaginário do neto – permite a Jacinto a superação de um exílio inconsciente e interiorizado sem drama



aparente, já que o exílio efectivo fora assumido algumas décadas antes, ou seja, muito antes do seu nascimento. Só que aquilo que poderia ser um episódio mórbido e saudosista acaba por ser desdramatizado, graças à queirosiana vocação para a irrisão, que não redundava apenas numa redução semântica (quer dizer: de anulação do sentido), mas antes numa reorientação dos significados que é possível atribuir a esse episódio de morte.

Recordo que, quando por fim está para ocorrer “a cerimónia tão falada, tão meditada, a trasladação dos ossos dos velhos Jacintos”, o procurador Silvério vê-se obrigado a advertir que tal cerimónia não será exactamente o que se esperava. Vale a pena recordar as palavras do procurador e observar o que parece ocultar-se sob o tom de involuntária caricatura e mesmo comicidade que elas exibem:

– Porque enfim Vossa Excelência compreende – explicava o Silvério passando o guardanapo por sobre a larga face suada e por sobre as imensas barbas negras, como as de um turco, – naquela mixórdia... Oh! peço desculpa a Vossa Excelência! Naquela confusão, quando tudo desabou, não pudemos mais conhecer a quem pertenciam os ossos. (...) E aqui está o que decidi, depois de pensar. Mandeï arranjar tantos caixões de chumbo, quantas as caveiras que se apanharam lá em baixo na Carriça, entre o lixo e o pedregulho. Havia sete caveiras e meia. Quero dizer, sete caveiras e uma caveirinha pequenina. Metemos cada caveira em seu caixão. Depois... Que quer Vossa Excelência? Não havia outro meio! E aqui o Sr. Fernandes dirá se não acha que procedemos com habilidade. A cada caveira juntámos uma certa porção de ossos, uma porção razoável... Não havia outro meio... Nem todos os ossos se acharam. Canelas, por exemplo, faltavam! E é bem possível que as costelas de um daqueles senhores ficassem com a cabeça de outro... Mas quem podia saber? Só Deus. Enfim fizemos o que a prudência mandava... Depois, no Dia de Juízo, cada um destes fidalgos apresentará os ossos que lhe pertencerem. (p.165-166).

Para acentuar a desconstrução da solenidade, conclui-se que os restos do avô Galeão, motivo primeiro e destacado da viagem, não estão afinal entre os “preciosos restos”. “Há cem anos que se não depositava na capela velha corpo de cavalheiro cá da casa”, esclarece o respeitoso Silvério; e Jacinto conclui: “– Vim a Tormes expressamente

por causa do avô *Galeão*, e por fim o seu jazigo nunca foi aqui, na capelinha da Carriça... Felizmente!” (p.166).

Algum tempo antes, em Paris, mergulhado no tédio da civilização do 202, Jacinto teria certamente lamentado a sua sorte e a viagem perdida. Agora, porém, a reacção é positiva, sob o signo de um optimismo e de uma visão positiva das coisas que os ares das serras fizeram desabrochar. E assim, se o motivo imediato do regresso – regresso às origens, como já notei – falhou, não significa isso que o regresso em si mesmo e globalmente tenha falhado. De certa forma, regressa-se sempre, depois de viagens e cansaços vários: como aconteceu com Ulisses, com Carlos da Maia e com Gonçalo Mendes Ramires. E pode mesmo acontecer, como em Jacinto se observa, que o regresso tenha uma amplidão e umas consequências que escapam à imediata compreensão do regressado. Porque o importante, por fim, é aceitar o movimento do retorno como termo de um processo que pode oferecer o reencontro com a paz e com a inocência perdidas. Isso mesmo sugere o Jacinto do conto *Civilização*, com uma convicção que lembra a pureza do bom selvagem rousseauiano e que, também por isso, há que entender como parábola que *A Cidade e as Serras* reelaborou e amenizou. Cito e termino:

A sapiência, portanto, está em recuar até esse honesto mínimo de civilização, que consiste em ter um tecto de colmo, uma leira de terra e o grão para nela semear. Em resumo, para reaver a felicidade é necessário regressar ao Paraíso – e ficar lá, quieto, na sua folha de vinha, inteiramente desguarnecido de civilização, contemplando o anho aos saltos entre o tomilho, e sem procurar, nem com o desejo, a árvore funesta da Ciência!  
*Dixi!*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Eça de Queirós, *Civilização*, in *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., pp.90-91.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ULYSSES, DE JAMES JOYCE, OU A ODISSEIA DE UM BRICOLEUR

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO  
Universidade de Coimbra

Falo-vos de um livro esquivo, de formas infinitamente mutáveis, difícil de agarrar como o ancião do mar a quem Joyce foi buscar o nome para designar um dos capítulos do seu *Ulysses*. Como captar, então, o que é multiforme, proteico? Como sustentar uma mutabilidade sem fim? Como fixar o que é, por definição, infixável?

Foi a conselho de Eidoteia que Menelau usou a força e sobretudo o engenho para dominar Proteu e obrigar o guardador das focas de Poseidon a responder às suas perguntas<sup>1</sup>. Tal como o velho da ilha de Pharos, também o texto de Joyce parece deixar captar-se num momento, para logo no instante seguinte tudo mudar e o fluir das palavras se transformar em corrente de água ou labareda de fogo. Estamos, indubitavelmente, no reino de Proteu, o mesmo é dizer, no território da proteiforme escrita joyciana.

Na verdade, se há obras que, de forma sistemática, convocam os sentidos do acto de ler, *Ulysses* é com certeza uma delas: do mesmo modo que cada texto de Joyce torna diferente o texto que o precedeu, não há leitor que não se torne um leitor diferente depois de se tornar um leitor de Joyce. Como a sua escrita, também o acto de ler que nos propõe recupera ressonâncias antigas. Aquelas que Kristeva menciona, quando escreve:

“O verbo ‘ler’ tinha, para os Antigos, uma significação que merece ser recordada e valorizada do ponto de vista da compreensão da prática literária. ‘Ler’ era também ‘apanhar’, ‘colher’, ‘espreitar’, ‘reconhecer os vestígios’, ‘apropriar-se’,

---

<sup>1</sup> Cf. *Odisseia* IV, 377-608.

‘roubar’. ‘Ler’ denota, por conseguinte, uma participação agressiva, uma apropriação activa do outro<sup>2</sup>.

Ou, como diz uma personagem de Italo Calvino: “Ler é ir contra qualquer coisa que vai ser e que ainda ninguém sabe o que será...”<sup>3</sup>

Que precisamos de saber para ler, isto é, para reconhecer os vestígios dispersos por *Ulysses* e nos apropriarmos dele? Que saberes se invocam no texto e que saberes é a nossa leitura, por sua vez, capaz de evocar? E quando coloca a questão do ‘ler’, que relação estabelece *Ulysses* com a teoria que suporta o nosso acto de leitura? O texto joyciano resiste, de um modo invulgar, aos limites que toda a leitura procura estabelecer. Ao fazê-lo, ensina-nos que não é possível transformar um texto literário num objecto dócil, coerente ou sequer legível e diz-nos que só podemos lê-lo (regresso sempre a um verso de Ramos Rosa) *na ilegibilidade da sua intensidade*<sup>4</sup>, confrontando os limites de uma leitura necessariamente precária com a complexa e também precária legibilidade do texto. Quero eu dizer que o texto joyciano nos força a reconhecer que, ao mesmo tempo que lê o texto, toda a teoria é inevitavelmente lida por ele<sup>5</sup>.

As infinitas possibilidades abertas pela escrita joyciana, o permanente traçar e retraçar de linhas de sentido em rotas de colisão fazem de *Ulysses* uma obra que perturba as categorias genéricas e deixa a crítica, *literalmente*, em ruínas<sup>6</sup>. Acima de tudo, fazem dele um texto que não só nos ensina a *lê-lo*, como, em especial, nos ajuda a aprender a *ler*.

Durante décadas, a crítica joyciana dedicou-se, obsessivamente, à decifração dos incontáveis enigmas que o autor semeou pelas páginas do livro. Paráfrases, anotações, citações e alusões, guias topográficos, tábuas cronológicas e outros fios de Ariadne prometeram ao leitor intrépido o regresso, são e salvo, do labiríntico texto de Joyce.

A maior parte das análises incide nas correspondências entre a *Odisseia* e *Ulysses*. Ler *Ulysses* como uma adaptação da *Odisseia* tornou-se, assim, um dos mais persistentes filões da crítica joyciana.

---

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse* (Paris, du Seuil, 1969), p.181.

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Se numa noite de inverno um viajante*.

<sup>4</sup> A. Ramos Rosa, “Um livro ilegível pela intensidade”, in *O Livro da ignorância* (Ponta Delgada, Signo, 1988), p.8.

<sup>5</sup> Vide D. Attridge & D. Ferrer, “Introduction”, p.10.

<sup>6</sup> Stephen Heath, “Ambiviolences: notes pour la lecture de Joyce”, *Tel Quel* 50 (1972) 23.

Mas hoje, do que se trata já não é saber de que forma *Ulysses* corresponde, capítulo a capítulo ou personagem a personagem, à *Odisseia* ou ao *corpus* literário que a prolonga. Do que se trata é analisar os sinais e os sentidos de uma repetição que transforma o poema homérico em elemento estrutural do texto de Joyce e constitui um factor nuclear de transformação e inovação.

Retomar Homero em Joyce é, portanto, repeti-lo. E, no entanto, ao repeti-lo, falar de outras coisas, isto é, *acrescentar* Homero, dizê-lo *uma vez mais* e, ao reiterá-lo, dizê-lo de outro modo. (Re)iterar, ou seja, repetir, para ser diferente. Nada que a etimologia de “iterar” ou “reiterar” não confirme, ao conter, simultaneamente, os conceitos de repetição e de diferença: o latim *iterum* significa “pela segunda vez”, “de novo”; o sânscrito *itara* quer dizer “outro”<sup>7</sup>. A repetição constitui assim o reactivar de um passado que se não nega, na perspectiva de um presente que nesse mesmo acto se refaz. Ao recriar, através da *Odisseia*, um passado cultural que lhe era caro, Joyce aprofunda ao mesmo tempo a afirmação do seu próprio presente, fazendo de *Ulysses* não um texto *adjacente* em relação aos textos que o precedem, mas um ponto de intercepção, uma confluência de sentidos idênticos e opostos, o espaço de um presente que se diferencia do passado, no exacto momento em que o repete. Ao contrário do borgesiano Pierre Menard, cuja obra mais notável consistiu em escrever (sem copiar) páginas que coincidiam – palavra por palavra e linha por linha – com “los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós”<sup>8</sup>, Joyce desvia-se, literalmente, do texto da *Odisseia*, repetindo-o, porém, no texto novo de *Ulysses*; ao mesmo tempo, tal como a personagem de Borges em relação a Cervantes, o autor de *Ulysses* prescinde de vestir a pele de Homero para chegar à *Odisseia*, e opta por continuar a ser Joyce, para produzir uma nova *Odisseia* com a sua própria escrita. Desta forma, o romance de Joyce institui-se, simultaneamente, como um texto *iterante* e *itinerante*<sup>9</sup>: iterante, porque repete, transformando(-se) não só o que lhe pré-existe e a memória do texto alcança, mas também o que nele

---

<sup>7</sup> Francisco Torrinha, *Dicionário latino português* (Porto, Gráficos Reunidos, 1942), p.452; e T.G. Tucker, *A Concise Etymological Dictionary of Latin* (Saale, Max Niemeyer, 1931), p.130.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, in *Ficciones* (Madrid, Alianza, 1984), p.51.

<sup>9</sup> Michael Beausang, “Repetition in Ulysses” in *Genèse et métamorphoses du texte joycien*, textes rassemblés par Claude Jacquet (Paris, Publications de la Sorbonne, 1985), p.97.

próprio se inscreve e se renova; itinerante, porque (verificamo-lo a cada nova leitura) se não deixa fixar, exigindo, a si próprio e ao leitor, uma viagem que é, em si mesma, errância que se repete e regresso que conduz a lugares sempre distintos, sempre novos.

No verão de 1918, Joyce explica a Frank Budgen por que razão encontrara na figura de Ulisses uma dimensão humana sem paralelo na história da literatura ocidental:

“No-age Faust isn’t a man. (...) Hamlet is a human being, but he is a son only. Ulysses is a son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. (...) Don’t forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness. (...) But once at the war the conscientious objector became a *jusqu’au-boutist*. (...) Another thing, the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over. It began just when the other Greek heroes went back to live their lives in peace. And then (...) he was the first gentleman in Europe. When he advanced, naked, to meet the young princess he hid from her maidenly eyes the parts that mattered. (...) He was an inventor too. The tank is his creation. Wooden horse or iron horse – it doesn’t matter. They are both shells containing armed warriors”<sup>10</sup>.

O Ulisses de Joyce chama-se Leopold Bloom e a sua odisseia materializa-se num longo e penoso deambular pelas ruas de Dublin, no dia em que a mulher comete adultério na sua própria casa. Numa viagem que conduz do nº7 da rua Eccles ao nº7 da rua Eccles, se irá configurando um percurso que repete a rota de Ulisses nas águas cor de vinho do Mediterrâneo<sup>11</sup> e que reconduz Bloom à mesma casa de onde partira, mas que é agora outra, em consequência do adultério de Molly.

Bloom é um modesto angariador e criador de publicidade para um jornal de Dublin. E, no entanto, ele é, como Ulisses, um *homem*

---

<sup>10</sup> Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p.16-17.

<sup>11</sup> Rota que Joyce adapta, com grande pormenor e imaginação, da reconstituição elaborada por Victor Bérard, *Les Phéniciens et l’Odyssée*, 2 vols. (Paris, A. Colin, 1902-1903). Sobre o modo como a reconstituição é aplicada em *Ulysses*, cf. Michael Seidel, *Epic Geography: James Joyce’s Ulysses* (Princeton Univ. Press, 1976).

*fértil em expedientes*<sup>12</sup> revelando, como este, um espantoso espírito de sobrevivência, sem a qual o regresso a casa não seria possível.<sup>13</sup>

Em Bloom, estas qualidades associam-se à sua actividade profissional. No trabalho, Bloom ocupa-se, sobretudo, do aproveitamento de resíduos e desperdícios de anúncios antigos, ou seja, faz, fundamentalmente, um trabalho de persistente e habilidoso *bricolage* com as várias linguagens disponíveis em Dublin, com o mundo das frases feitas e das rimas fáceis, os fragmentos discursivos que vai recolhendo e depois selecciona, refaz, cataloga e recontextualiza, no espaço heterogéneo da página do jornal.

Este trabalho de *bricolage* não define Bloom apenas enquanto publicista. Define-o, também, no modo como lida com os materiais da vida em geral e da sua vida afectiva em particular. Bloom é um *bricoleur*, no sentido que Lévi-Strauss confere à palavra<sup>14</sup>. Ao contrário do *ingénieur*, que interroga o universo, o *bricoleur* trabalha um conjunto de materiais e instrumentos já existentes, reorganiza-os e procura as respostas possíveis que o conjunto oferece. O seu ponto de partida é sempre retrospectivo e toma a forma de um inventário, primeiro, e de um diálogo, depois. O *bricoleur* opera, sobretudo, por tentativas de aproximação e por analogias, mais do que por meio de conceitos. Nesse seu trabalho de reconstrução, comunica não só *com* as coisas, mas também *por meio* das coisas, num projecto que nunca acaba e no qual põe sempre muito de si mesmo<sup>15</sup>.

Bloom demonstra uma grande curiosidade intelectual, mas subvaloriza a abstracção, agindo com base na sua experiência pessoal e trabalhando com todas as espécies de materiais disponíveis. As reflexões sobre os seus problemas e a busca de soluções são assim marca-

---

<sup>12</sup> Uso, aqui, a tradução de M. H. da Rocha Pereira do epíteto *polytropos* (*Od.1.1*), em *Hélade* (Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1982), p.45.

<sup>13</sup> Sobre a relação entre o expediente de Ulisses, a sua capacidade de sobrevivência e a noção de regresso, diz Pietro Pucci: "This implicit idea of 'survival' goes hand in hand with the notion of nostos, 'return', whose etymology means 'return to safety, to light', and with the polytropy of Odysseus (*Od.1.1*). For *polytropos* indicates that Odysseus is the man of many turns of mind and language. The etymological connection of *noos*, 'mind', with *nostos*, 'return', confirms the double meaning of *polytropos*. We find here a cluster of images that mutually support each other: *nostos*, 'return', *noos*, 'mind', *polytropos*, 'of many travels and of many turns of mind', *tle-* forms, 'enduring' (and implicitly 'surviving')." Pietro Pucci, *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad* (Ithaca, Cornell University Press, 1987), p.49.

<sup>14</sup> Claude Lévi-Strauss, "La science du concret", in *La Pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962), p.30-49.

<sup>15</sup> *ibidem*, p.34-35.



das pelo recurso àquilo que Bloom já conhece ou já experimentou. Às teorias de Tomás de Aquino, aos mistérios da Trindade ou às doutrinas dos heréticos, que tanto seduzem Stephen Dedalus, substitui-se, em Bloom, uma ciência do concreto, que tanto se traduz na linguagem publicitária (5.29-39), como na física dos líquidos (5.39-42), na mecânica dos sólidos (5.44-46) ou na física da paralaxe (8.109-113).

Na vida afectiva, e em particular nas relações com a mulher, Bloom recorre à mesma prática de *bricolage*: selecciona, na memória, resíduos do seu passado e do de Molly, e reorganiza-os, utilizando fragmentos dos discursos disponíveis no quotidiano da cidade em que vive. O *bricoleur* constrói desta forma uma nova imagem da vida, aceitando a contingência humana e a imperfeição como parte dessa mesma vida. O seu maior triunfo concretiza-se numa batalha interior, que tem por objecto a infidelidade de Molly e em que Bloom rejeita um longa lista de pretendentes ou pretensos amantes de Molly, que o narrador de “Ithaca” enumerara um a um. Ao rejeitar a lista, Bloom rejeita também os sentimentos de “inveja” e “ciúme” em favor de “abnegação” e “equanimidade” – “more abnegation than jealousy, less envy than equanimity” (17.2195) – num gesto de coragem, tolerância e sabedoria, que se traduz simbolicamente na sua vitória sobre os pretendentes e o revela, uma vez mais, um homem fértil em expedientes. Acima de tudo, Bloom vence, neste gesto, a batalha consigo mesmo, aceitando o encontro de Molly com Blazes Boylan, como “as more than inevitable, irreparable” (17.2194).

Mas o trabalho de *bricolage* inclui, também, a rejeição de materiais particularmente incómodos e o uso de outros que permitem a Bloom esquecer a dor ou a perturbação, transformando-se, assim, num modo de não-dizer, dizendo outras coisas ou recorrendo ao silêncio<sup>16</sup>. Assim, e à semelhança de Ulisses em relação a Penélope, também Bloom mente a Molly. Ulisses omite a Penélope o encontro com Nausicaa, bem como a partilha dos leitos de Circe (cerca de um ano) e de Calipso (cerca de sete), mencionando, pelo contrário, uma passagem pelos rochedos errantes, que em realidade evitou. Por seu lado, Bloom oculta a Molly a correspondência clandestina que mantém com outra mulher, e a sua masturbação na praia, em frente de uma jovem, ao mesmo tempo que menciona uma ida ao teatro que se não verificou.

---

<sup>16</sup> Esta forma de (não) comunicação entre Bloom e Molly é analisada por Hugh Kenner, em “The Rhetoric of Silence”, *James Joyce Quarterly*, vol. 14, n. 4 (Summer 1977), 382-394.

São formas de evadir ou adiar o reconhecimento da infidelidade de Molly, e representam a dificuldade em concretizar o *bricolage* emocional com que procura administrar os destroços da sua vida conjugal.

Por isso, à noite, quando adormece ao lado de Molly, mas em direcção oposta, Bloom concretiza, apenas, um *nostos* incompleto. O beijo nos “plump mellow yellow smellow melons of her rump” (*U* 17.2241) não corresponde, totalmente, a um regresso a casa, pois esse é o único território de Molly que Bloom nunca abandonara<sup>17</sup>. Mas Bloom também não regressa exactamente à mesma situação de exílio sexual que há dez anos mantinha em relação a Molly. Porque, mesmo incompleto, o regresso, *depois* do adultério, confere um significado necessariamente diferente (tanto para Bloom como para Molly) ao “usual kissing [her] bottom”.

Em Joyce, como em Homero, é para o *nostos* que tudo converge. Na *Odisseia*, e segundo M. H. da Rocha Pereira, “o alvo agora é a paz, e pode dizer-se que a nostalgia da paz é a sua dominante”<sup>18</sup>. O regresso de Ulisses faz-se sob a ameaça constante de perigos mortais e a permanente recordação de um passado que se perdeu. Por isso podemos acrescentar que o *nostos* está igualmente associado à morte e à memória<sup>19</sup>.

Numa e noutra obra, a nostalgia começa, verdadeiramente, na descida ao Hades, com a visão da morte, a memória das coisas passadas e a profecia do regresso. O Hades e o cemitério de Glasnevin, onde decorre o funeral de Paddy Dignam, amigo de Bloom, são pois, metaforicamente, lugares da memória ou, se preferirmos, a representação de uma fantástica aliança entre a memória e a imaginação. No encontro com os espíritos atormentados dos mortos, Ulisses revê formas familiares do seu passado e conhece, na visão profética de Tirésias, a possibilidade de um futuro que inclui o regresso a Ítaca. Em Joyce, o *nostos* surge, sobretudo, como *nostalgia* nos pensamentos de Bloom, e a acção é em grande parte convertida em recordação ou em afectivi-

---

<sup>17</sup> No seu monólogo, quando acorda, Molly chama-lhe “the usual kissing my bottom” (*U* 18.53) e recorda “the last time he came on my bottom when was it the night Boylan gave my hand a great squeeze” (*U* 18.77-78), o que significa cerca de quinze dias antes. Glasheen, *ibidem*, p.60.

<sup>18</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980), p.73.

<sup>19</sup> Como Charles Segal observa, o reencontro de Ulisses e Penélope é marcado por “the joy of rediscovery ... mixed with the sadness of irreparable loss.” Vide Charles Segal, “The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus’ Return”, *Arion* 1 (1962) 17-63.

dade. Fiel à etimologia, a nostalgia de Bloom combina o desejo do regresso, *nostos*, com *algos*, a dor ou a saudade de casa e do modo como as coisas eram.

Se Anticleia traz a Ulisses a memória das coisas queridas do passado e Tirésias lhe liberta a imaginação do futuro, é o encontro com a sombra de Elpenor que coloca o herói homérico perante a importância e o sentido dos rituais. Jovem e inexperiente, Elpenor morre porque a memória se separa dele por um instante fatal: quando acorda, no terraço do templo de Circe, de um sono pesado de vinho, Elpenor (“como se esquecesse das voltas que iam dar à descida”)<sup>20</sup> não se lembra de usar a escada e cai do terraço abaixo. Ulisses, ansioso por consultar Tirésias sobre o futuro, parte com os companheiros e deixa insulto o corpo do amigo. Quando, já nos infernos, volta a encontrar-se com Elpenor, este suplica-lhe que regresse à ilha de Circe e realize uma cerimónia fúnebre em sua memória. O pedido de Elpenor apela a sentimentos de amor e de amizade, evocando os familiares que Ulisses não vê há anos, e sugere que a não realização da cerimónia poderá ofender os deuses e movê-los contra o regresso a Ítaca<sup>21</sup>. Ulisses satisfaz o pedido do companheiro e erige-lhe um túmulo na ilha de Eeia<sup>22</sup>.

O pedido de Elpenor e o gesto de Ulisses ligam-se a duas formas diferentes de memória. A primeira é individual e traduz-se na referência de Elpenor a nomes cuja evocação suscita sentimentos que se coadunam com o carácter nobre de Ulisses: nesta circunstância, o apelo de Elpenor não se dirige ao Ulisses *polymetis*, “o dos mil artificios”, ou *polymechanos*, “o dos mil expedientes”, mas ao Ulisses *polytlas*, “o que muito suportou”<sup>23</sup>. Assim, no nome de Laertes recorda Ulisses o amor filial, no de Penélope o amor conjugal que a guerra precocemente interrompeu, e no de Telémaco a paternidade que não pôde fruir.

A outra memória é colectiva, marcada por sentimentos de convivência social e uma consciência comum das limitações dos homens em face dos deuses e das forças sobrenaturais; são, sobretudo, sentimentos

---

<sup>20</sup> *Odisseia*, X, 615-616. Utilizo, neste passo, a tradução de E. Dias Palmeira e M. Alves Correia (Lisboa, Sá da Costa, 1938). Mesmo nos casos em que esta tradução se me afigura mais conveniente, a numeração utilizada continua a ser a da edição de Robert Fitzgerald.

<sup>21</sup> Cf. *Odisseia*, XI, 72-87.

<sup>22</sup> Cf. *Odisseia*, XII, 44-170.

<sup>23</sup> Vide Maria Helena da Rocha Pereira, “Fórmulas e epítetos na linguagem homérica”, *Alfa* 28 (1984) 4-5; e Pietro Pucci, *Odysseus Polutropos*, p.57-61.

que se relacionam com o medo colectivo de um destino incerto. É em reconhecimento destes aspectos que Ulisses e os restantes sobreviventes celebram o luto por Elpenor num ritual destinado a perpetuar a memória do companheiro desaparecido.

A sombra de Elpenor transporta um passado que a memória torna presente, e o seu pedido inicia um processo que visa produzir efeitos no futuro. A memória torna-se tanto mais vital quanto a forma como ocorreu a morte de Elpenor faz acentuar os perigos do esquecimento. Os rituais e as formas de celebração (a cremação, o enterro, o monumento e as lágrimas derramadas pelos sobreviventes) destinam-se a preservar o passado, justificar o presente e projectar a memória em direcção ao futuro.

Em Joyce, a narração do funeral de Dignam reelabora o episódio de Elpenor, evocando a memória dos sentimentos colectivos por meio de alusões à história dos ritos funerários, enquanto os monólogos interiores de Bloom evocam o sofrimento de Ulisses e a memória individual.

É no espaço privado da sua fala interior que Bloom exercita a memória e navega por entre linguagens. No funeral do amigo, rememora instantes do passado, em palavras que recusam o esquecimento e fazem dele o viajante capaz de vencer as dificuldades e encontrar o caminho do regresso. Quando Dignam é enterrado, são também o corpo de Elpenor e parte do passado de Bloom que finalmente descansam em paz. Os espíritos dos mortos estão presentes nos costumes tradicionais e nos fantasmas colectivos de uma Dublin paroquial: o ritual no cemitério, o alcoolismo que provoca a morte prematura de Dignam (que assim repete Elpenor), as ilusões de um nacionalismo xenófobo e os equívocos políticos representados em histórias fantásticas sobre a sobrevivência de Parnell, um Agamémnon conturbado, que nenhuma lágrima de nenhum Ulisses poderá consolar ou restituir à vida. São fantasmas colectivos, sombras espectrais conhecidas dos dublinenses, formas ritualísticas que corroem a vitalidade dos vivos adormecidos.

Para estes, o espaço da cidade é confortável, porque é familiar e não oferece surpresas nas suas vidas rotineiras. Até as visitas da morte são regulares e burocráticas. Como os marinheiros de Ulisses, desgastados pela viagem, os dublinenses têm a memória atrofiada e confiam em rituais esvaziados de sentido. Todos, menos Bloom, parecem submeter-se a esses fantasmas e a essas formas. Só nos gestos e nas palavras do protagonista podemos ler a negação destes rituais, porque é sempre na sua linguagem que ele se expõe – Bloom, o segregado,

aquele que os dublinenses designam pelo outro, o judeu, o marido enganado ou o filho do suicida.

Na sua permanente errância entre passado e presente, Bloom emerge como uma figura separada de todos e diferente de cada um. Se a solidão lhe acentua a vulnerabilidade perante os outros, ela realça também a sua capacidade de reflexão sobre o mundo e sobre si mesmo, a sua persistência e o seu apego à vida. É por isso a solidão que torna Bloom comoventemente indestrutível na descida aos infernos com que inicia o regresso a casa em busca da felicidade perdida.

Ao subverter a *Odisseia*, Joyce não se limita a parodiar o poema homérico e, muito menos, a traçar um contraste entre uma grandeza passada e a pequenez da era moderna. Sabemos que não há relações entre textos que não envolvam algum tipo de transgressão. O papel de Joyce foi levar essa transgressão para além de todos os limites conhecidos. E é por isso que, como escreveu Richard Ellmann, naquela que é uma das mais belas biografias alguma vez escritas, ainda estamos a aprender a ser contemporâneos de Joyce<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, p.1.

## HOMER AND MODERN GREEK LITERATURE. HOMER'S AND SEFERIS' ODYSSEUS

MARIA ELEFThERIA GIATRAKOU  
Universidade de Atenas

No civilized man exists who has not come across the Odyssey, Homer's epic poems referring to the wanderings of Ulysses at school, at University, in plays, in poetry, prose, history or geography, painting, sculpture or other arts, who has not learnt of the plights and plays of "much-enduring" Ulysses in the ten years it took him to come home after the fall of Troy.

Who has not heard or read of the Trojan war, that crafty hero, Odysseus, the Homeric epic poems, the Iliad and Odyssey among the most famous works of all time, which really consist the first and the most celebrated epic poems in the literary heritage of Europe as well as of the whole world?<sup>1</sup>

Homer's epic poems had always been a source of inspiration for the creators through the ages. Aeschylus used to say that his tragedies had been bits from Homer's rich table and Sophocles is characterized as the most Homeric poet of all the tragic authors<sup>2</sup>.

Even in our Modern Greek poetry we refer examples based on Homer, as it is Dionysios Solomos, who is the National poet of Greece, "Η Σκιά του Ομήρου (= Homer's shade)", a lyric poem, showing that it was Homer who had approached Solomos and although we know that Homer was blind, he went to Solomos as if he could see, he had light<sup>3</sup>. Leuteri's Alexiou also, brother of Nikolao's Kazantzaki's wife, one of the most famous representative of Cretan

---

<sup>1</sup> See Marios Raphael, on Ulysses' Trail, A Cultural Route, "Ulysses' Voyage". Athens, February 1996, p.p. (Edition of the Greek National Tourism Organization).

<sup>2</sup> See Ελένη Κακριδή, Η διδασκαλία των ομηρικών επών, Αθήνα 1988, p. 102, 103.

<sup>3</sup> Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα, Ποιήματα και πεζά, εν Αθήναι 1977, p. 323.

culture was influenced by *Odysseia* and wrote his poem “Ο Οδυσσεάς έτσι μίλησε στην Καλυψώ σαν αποφάσισε να την εγκαταλείψει” that is, “Ulysses spoke to Kalypso in this way, when we decided to abandon her”<sup>4</sup>.

It is also Nikos Kazantzakis who has started in 1924 after returning from Pompeia of Italy to plan and write, “*Odysseia*”, but because of his political activities and his travels to Egypt and Sina he interrupts writing. On May 1927 he goes to Aegina island in the Saronic Gulf, lives isolated for completing *Odysseia*. In 1934 having completed *Odysseia* which he wrote for the fifth time travels to China, Spain, Peloponness and in 1938 after writing *Odysseia* eight times, he cares finally for its publication in a luxurious edition and it can be presented this edition at the end of December 1938. “As I know in a short time another edition of Kazantzaki’s *Odysseia* will be presented”<sup>5</sup>. In summer, 1954 Nikos Kazantzakis starts an everyday cooperation with Kimon Friar, who translates Kazantzaki’s *Odysseia* into English. Kazantzakis himself is an errant person and writer according his words “I followed many ways for my salvation... My erring and martyrdom lasted for many years”<sup>6</sup>.

Modern Greek poets have been influenced by Homer, hoping to learn many things from the most ancient Greek poet. Homer has been considered by them as the source of inspiration for many sections of life: religion, states, social organization, private life, arts, historical or archaeological studies<sup>7</sup>.

Homer influenced Konstantinos Kavafis at the beginning of his poetic writing. In the two Kavafian pamphlets, there are five references with Homeric topics. We classify them chronologically: 1) “Τα άλογα του Αχιλλέως” (= Achille’s horses), (1897). 2) “Η κηδεία του Σαρπηδόνοσ” (= Sarpedon’s funeral), (1898). 3) “Διακοπή” (= Interruption), (1901). 4) “Δυσπιστία” (= “Infidelity”), (1904). 5) “Τρώες” (Trojans), (1905). In 1911 we find a quite different reference, that is “Ιθάκη” (= Ithaki) his well known poem all over the world. After these poems, Homer disappears from Kavafi’s poetry<sup>8</sup>. Kavafis

---

<sup>4</sup> Λευτέρης Αλεξίου, Ποιητική Ανθολογία Μιχ. Περάνθη, τ. Β΄, p. 641.

<sup>5</sup> Ειρήνη Μπέλλα, Το άσβεστο φως του Νίκου Καζαντζάκη, ΑΦΙΕΡΩΜΑ, “Φιλολογική Βραδυνή”, Αθήνα, Σάββατο 23 Φεβρουαρίου 2002, σελ. 45-41.

<sup>6</sup> As above, p. 41.

<sup>7</sup> Ελένη Κακριδή, as above, p. 103.

<sup>8</sup> See, Ο Καβάφης του Σεφέρη, Αθήνα 1984, p. 175.

used history and historical elements of *Odysseia*, as a symbol, as he was boasting of being a historian poet<sup>9</sup>.

Ithaki is the eternal symbol of the aims and destination every man puts in his life and fights for conquering it and succeeding in his efforts, activities, fightings, to conquer his aims. Kavafi's speaks to all people in a diachronic didactic advisory dialogues consulting and advising everyone that the way until reaching his personal Ithaki as another errant hero at it is Ulysses must be the longest possible, if he wishes to widen his spiritual and intellectual horizons to enrich his knowledge and experience, to fulfil his great expectations even if he reaches finally Ithaki, that is his aims and destination. Ithaki has not cheated every errant person as it happened, with Ulysses, because acquiring such an experience and wisdom as it happened with the Homeric errant hero Ulysses, he will finally understand what Ithaki means.

The only Kavafi's poem inspired from Homer's *Iliad*, in which there is a personification of animals, is "Τα άλογα του Αχιλλέως" (= "Achille's horses"). From his 12<sup>th</sup> verse we may say that this poem is a paraphrase of *Iliad* (*Iliad* P 426-427) "ίπποι δ' Αιακίδαο μάχης απάνευθεν εόντες, κλαίον, επει δή πρώτον τιθέσθην ηνιόχοιο εν κονίησιν πεσόντες υφ' Έκτορος ανδροφόνοιο", that is Aeakide's horses being far away from the battle, cried as soon as they heard that their charioteer had been killed<sup>10</sup>. It's the unique example in the whole world literature we meet animals crying, according to the remarks of Jaquelline de Romilly.

It was also Homer's *Iliad* (*Iliad* B, 560) that gave Seferis the great inspiration to write his most perfect poem "Ο Βασιλιάς της Ασίνης", "The King of Asini". He made six designs of this poem, he worked hard for it for two years (1938-1940) and he finished it in one night on October 1940. We may say this is the best Seferic poem and it is in the heart of the corpus of his poems.

This poem describes the looking for self-knowledge and it belongs to his revealing poems.

Seferis, our Nobel-prized modern Greek poet was born in Smyrna of Minor Asia. According to the tradition Homer may have been born or lived also in Smyrna or Chios. Two common points. Ionian thought for both men. Seferi's poetry has a nostalgic echo, musical tune, as "νόστος" (nostalgia) domains in *Odysseia*.

---

<sup>9</sup> See, Μαρία - Ελευθερία Γ. Γιατράκου, *Η Σατραπεία του Κ.Π. Καβάφη*, «Παρνασσός», τ. ΚΖ' (1985), p. 404-405 και ανάπτυπον, Αθήνα 1990, ό.π.

<sup>10</sup> See, Κώστα Καλοκαιρινού, *Ιλιάδα*, Αθήνα 1996, p. 604.



Odysseus (Ulysses) has inspired Seferi's deep thought. When he was working as a diplomatic man in the Greek consulate in London, he wrote his poem "Πάνω σ' έναν ξένο στίχο" (= On a foreign line"), influenced by the poem of the French poet Joachim du Belay (1525-1560), the title of which was "(Hereux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage)" that is happy is the man who had a travel similar to that of Odysseus. This Seferi's poem is a variation of the first line of the sonnet written by Belai, but the main topic and contents are inspired by Homer and Odysseia.

Homeric figures and topics have a priority in the Kavafean poetry and his poetic system is based on symbols<sup>11</sup>.

In his poem "Πάνω σ' έναν ξένο στίχο" (On a foreign line), Seferis depends human happiness on the travel someone started thanks to the existence of a love. Through the whole poem it is clear the motive of love either with the characterization Seferis does or with the mask he inserts. The main topic of the poem is the love for the homeland of the person who lives far away from it with the unique desire to return to it. The whole poem is thoughtful. It is divided into four units:

- 1<sup>st</sup> unit (lines 1-6): referring to the love of the traveler and its characteristics.
- 2<sup>nd</sup> unit (lines 7-14): The figure of Ulysses.
- 3<sup>rd</sup> unit (lines 15-22): The narration of Odysseus.
- 4<sup>th</sup> unit, epilogue (lines 23-24): The calmness which Ulysses offers to the poet<sup>12</sup>.

In this Seferic poem "Πάνω σ' έναν ξένο στίχο" ("On a foreign line"), we have the Homeric Ulysses in his natural size. He is the Great Odysseus whom loved the Greek race: the prince of the strategies, hero thanks to his perfect function of his mind. He is the man who gained the fighting of Troy, defeating his opponent spiritually using an admirable plot. He is the "sevensouled" seaman, who has also gained the other fighting against the waves, against the nymphs and monsters, fighting finally alone having an unconquered power of will, not because he wanted to fight but because he had decided to return to his homeland with every means and sacrifices, to return home – as he felt

---

<sup>11</sup> Δ. Νικολαρεϊζης, Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Σεφέρη, Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη, Ηράκλειο 1999, σ. 25.

<sup>12</sup> See Παναγιώτης Εμμανουηλίδης, Έλλη Πετρίδου – Εμμανουηλίδου, Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Αθήνα 2001, p. 226 (Editions: Μεταίχμιο).

at the beginning of his efforts as Seferis says “γερή την αρματωσιά μιας αγάπης” (“strong the armour of a love”). Seferis describes this very human, the typical Greek Ulysses. Seferis saw Ulysses as a stay-at-home man as a good spirit of an ancestor, a little tired after the years which passed, “με τα μάτια κοκκινισμένα από του κυμάτου την αρμύρα” και με “ασπρισμένα μαλλιά”, that is “having reddish eyes because of the salty waves” and with “white hair”.

Seferis imagined Ulysses to speak to him with humility and calmness (“Ταπεινά και με γαλήνη”) and to bring to him a message of resignation<sup>13</sup>.

One might expect from Ulysses the miracle which the last lines preannounce.

For the acceptance and presentation of the position the first foreign line expresses, Seferis puts a presupposition for the happiness someone may feel from one of his travels, like Odysseus, is to dominate in his existence the unique motive of love, as a strong weapon, with the help of which he will face his travel.

The characteristics of love is strong, solid, unconquered, everlasting, unsurpassed, not static but with a dynamic function and with a regular rhythm. The extension is scattered in the being, the beauties has rhythm as music, its lasting is eternal.

Seferis prays to God in the fifth line in a simple way a simple person does, asking for His help, for understanding better the deeper meaning of love.

Seferi’s prayers seem to be the call to the Muse the divine poet, Homer asked her for inspiration, to compose his epic poems.

For the same reason Seferis asks God to donate him the divine inspiration characterizing this present as “στιγμή μεγάλης ευδαιμονίας” (= moment of great happiness)<sup>14</sup>.

Seferis away from his country, like the homeric Ulysses (Seferis was in London at that time) feels the same homesickness, nostalgia. Being also away from his birthplace, Smyrna, where he was born, after the destruction of that city in 1922.

“σαν τον αχό της θάλασσας που έσμιξε με το ανεξήγητο δρολάπι” (like the echo of the sea that met the inexplicable heavy raining). That word “δρολάπι”, that is heavy raining, it is a metaphor,

---

<sup>13</sup> Δ. Νικολαρεΐζης, as above, p. 26.

<sup>14</sup> See Παναγιώτη Εμμανουηλίδη – Έλλη Πετρίδου – Εμμανουηλίδου, as above, p. 228-229.

saving Seferi's known strong pain for the lost birthplace and the way of refugees.

Referring to the mythical wild creatures of the Cyclope, Sirenes, Skylla and Charybdis which played a role in Ulysses's life, which had to face that crafty hero Ulysses during his travels, the same wild creatures mean for Seferis and for every other man the unsurpassed difficulties, and as Ulysses conquered these wild creatures he is very close to us, trying to push them away from us with a motion of his palm and in this way he helps us to see him in his human measures and analogies<sup>15</sup>.

Seferis uses symbolisms. Troia is the high aim he wants to conquer and the wooden horse "δούρειος ἵππος" is the means and the way he will conquer his aims.

Seferi's sentiments are intensive emotion and sympathy for the sailors connected with the excellent poem of the Cretan literature regarding Erotokritos and Aretousa.

Seferis Ulysses continues to speak the same language as the language of the Homeric Ulysses, three thousand years ago. "Στέκεται μεγάλος, ψιθυρίζοντας ανάμεσα στ' ασπρισμένα του γένια, λόγια της γλώσσας μας, όπως τη μιλούσαν πριν τρεις χιλιάδες χρόνια" that is "Ulysses is standing, being great, whispering among his whitened beards, words of the language, as people used to speak three thousands of years ago".

Seferis underlines our spiritual language tradition which is unique, having a historical continuity, while our language today has its roots to Homer's time.

In line 15 "μιλά ταπεινά και με γαλήνη" (= "he speaks with humility and calmly") and as he is in his familiar environment he speaks in a natural way.

Another thing we must underline in Seferi's poem "Πάνω σ' έναν ξένο στίχο" ("on a foreign line"), is Odysseus (Ulysses).

Homeric Ulysses is as we know him from the homeric ancient epic poem, a middle-aged man, strong, handsome and delightful, vigorous, with a high intelligence and mental ability as the signs of his labours and adventures had been extinguished by goddess Athena, who was his protector.

On the other hand Seferi's Ulysses is an old man, with white beards, an imposing person, miserable because of his adventures, with reddish eyes, hard palms because of the naval work, with hard skin because of the bad weather conditions. "μάτια κοκκινισμένα,

---

<sup>15</sup> As above, p. 232, 233.

ασπρισμένα γένια, παλάμη ροζιασμένη, δέρμα δουλεμένο από το ξεροβόρι”.

In addition to the above Ulysse’s characteristics we have two more ones: Ulysse’s speaking and a characteristic gesture. Seferis presenting Ulysses in his realistic way, takes away from him the delightness of the myth and gives to Ulysses the human dimensions like people we everyday meet in the everyday life.

Ulysse’s eyes reddish, because of the salty sea and of the nostalgia to return to his birthplace.

Homer on the other hand presents Ulysses when he is on the Kalypso’s island as a person with wide-opened eyes trying to see through the depth of the horizon the earth of his homeland. His uninterrupted efforts, the intensive attention and continuous sleepiness gave to his sight the picture which the poet depicts here.

The poem ends as following: “Μιλά.. βλέπω ακόμη τα χέρια του που ξέραν να δοκιμάσουν αν ήταν καλά σκαλισμένη στην πλώρη η γοργόνα, να μου χαρίζουν την ακύμαντη γαλάζια θάλασσα μέσα στην καρδιά του χειμώνα» that is: “He speaks... I see yet his hands which know to try to see if it was good curved Gorgona on the prow, to present me the waveless light blue sea in the heart of the winter”...

Could anyone expect the miracles Seferi’s two last lines announce? Especially when one thinks that the first hero’s root reaches deeply in time, to the age of Pelasgi, to the pre-homeric Greece and he meets there the last figure of an anonymous, legendary captain researcher of the wild Mediterranean Sea of that time, who saved the mind of the Greek seamen from the fear and we can also imagine him among the others as a little magician.

Odysseia, this epic poem of the sea has wide horizon: he and his companions spend many days on unknown, unstepped places. Even if Ulysses and his mates don’t want it neither the adventures have not been sent by gods nor the opposite winds. But finally it is the man who gains the fighting in spite of all the opposite powers of the open sea. Ulysse’s strong will gives an end to the epic poem, Ithaki. The most easily understood plan of the travel and the adventures have a meaning. They all add an extension to the triumph of man. On the other hand Seferis took away the human success which according to the Greek tradition was the success of the race and an expression of its vitality and vividness<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Δ. Νικολαρεΐζης, Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Σεφέρη, as above.

In Seferi's poem "On a foreign verse" we see that the poet has taken away the human success and presents a travel which has not ended yet.

The man has not conquered the opposite powers with his strong will but continuous to fight in the wavy sea, wishing Ulyse's hands, to present him the waveless sea in the heart of the winter.

«Μιλά.. Βλέπω ακόμη τα χέρια του που ξέραν να δοκιμάσουν αν ήταν καλά σκαλισμένη στην πλώρη η γοργόνα να μου χαρίζουν την ακύμαντη γαλάζια θάλασσα μέσα στην καρδιά του χειμώνα».

The Homeric Ulysses was relatively young or rather middle-aged while the Seferic Ulysses was an old man, simple man and very similar to the simple people of Greece, calm, natural, without a special linguistic education, the figure that is met everyday in the diachronic process of the cultural tradition of Hellenism<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> See Παναγιώτη Εμμανουηλίδη – Έλλης Πετρίδου – Εμμανουηλίδου, as above, p. 232.

## O POEMA *ÍTACA* DE KONSTANDINOS CAVAFIS<sup>1</sup>

J. PEDRO SERRA

Universidade de Lisboa

Passaram nevoeiros, ventos e marés, passou tempo sobre tempo, acumulado em séculos; ainda assim Ítaca permanece εὐδείελος, que se vê de longe. Nesta visibilidade, ora mais nítida, ora mais esbatida, por vezes até quase extinta, consiste, porventura, o poder supremo do mito. Velando-se nas fronteiras limites da memória e deste modo adoptando uma presença latente, ou, em resposta à solicitação de um olhar ou de uma inquietação, de um homem ou de uma época, descobrindo-se na plenitude patente da sua força e na clareza da sua luminosidade, o mito arrasta consigo uma universalidade e uma densidade que permitem a sobreposição de várias interpretações, sem que por isso o mito se esgote ou empobreça. Ao contrário, as leituras divergentes e opostas asseguram a irredutibilidade do mito e a perene e indomável frescura do que nele se diz. Homero cantou as aventuras do herói, filho de Laertes, que, em demanda por dez anos prolongada, procurou o caminho de regresso a Ítaca; Ítaca tornou-se um mito, o lugar mítico da mítica procura da pátria decisiva. Foi pelo regresso a essa terra e pelo reencontro com alguns que nela habitam que Ulisses enfrentou perigos e recusou a oferta de imortalidade privada de memória que Calípsso lhe oferecia. Desse modo tornada mítica, Ítaca é

---

<sup>1</sup> Existe uma tradução portuguesa deste poema feita por Jorge de Sena (C. Cavafy, *90 e mais quatro poemas*, Coimbra, 1986). Existe ainda uma outra tradução portuguesa de poemas e outros textos de Kavafis feita por Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis (Konstandinos Kavafis, *Poemas e Prosas*, Lisboa, 1994), mas dessa publicação não faz parte o poema *Ítaca*. Ensaio aqui uma versão do referido poema, por me parecer conveniente que uma tradução acompanhe a reflexão que aqui apresento. Traduzi o poema não em verso, mas em prosa, numa prosa tão poética quanto possível, tarefa difícil, mas mais ainda para quem, como eu, não domina o grego moderno. Preferi correr o risco, convicto de que a minha reflexão respeita o original grego.

o lugar de acolhimento de tantas Ítacas quantas as múltiplas nostalgias vão desenhando. Ítaca é assim o multiforme país erguido e esculpido em cada saudade particular.

Sendo, então, uma e tantas simultaneamente, como se lhe refere e como a entende o poeta de Alexandria? Como se esboça e concretiza em suas mãos evocadoras esse nome, Ítaca, de tão amplo sentimento e percepção? “Quando partires para Ítaca”...diz o início do poema, abrindo um sentido e indicando uma orientação. Ítaca é a causa final da partida, o país da chegada, o derradeiro e destinado porto, a terra para a qual tende desejosamente a viagem. E o pensamento de Ítaca, presença antecipada que nos lança nos riscos da aventura, é tão forte e tão nítido – “Mantém Ítaca sempre presente no teu pensamento. Alcançá-la é o teu destino último” – que Ítaca é não apenas o destino, enquanto ponto de chegada, mas também destino enquanto ordem imperativa, fundamento de uma fatal necessidade que sulca um rumo significativo e impõe uma fidelidade à memória. Mas como nos ritos em que o feiticeiro invoca forças que o superam, o poder da Ítaca evocada pelo poeta ultrapassa o simbolismo da saudade prospectiva da partida. O nome *Ítaca*, as referências aos Lestrígones, aos Ciclopes, à ira de Posídon fazem reviver com nitidez o universo da *Odisseia*, embora nunca Ulisses seja explicitamente referido no poema. Assim sendo, a viagem para Ítaca não é apenas a ilha a encontrar, é também e coincidentemente a viagem de regresso, a dor do regresso, dor nostálgicamente sentida pelo lugar antes deixado, mas não esquecido. Estranha e misteriosa terra essa que empurra o homem para longe, dispondo-se em seguida a recolhê-lo depois de florescida a semente da saudade. Estranha terra, mas sobretudo estranho e misterioso ser esse que parte para chegar, ser cujo olhar rasga em gesto largo as limitações vividas e as glórias e perfeições sonhadas. A Ítaca da partida, porém, não é a mesma Ítaca da chegada, como não é o mesmo, pelos sabores e pensamentos agora em experiência convertidos, o homem que a viu afastar-se ou que a vê aproximar-se. Separa-os a viagem e o tempo, tempo da viagem que transforma o ardor juvenil em *experto* peito. Ítaca desdobra-se deste modo em terra de partida e em terra de chegada, mas acima de tudo em viagem, no seio da qual ambos os lugares, ambas as Ítacas, se integram e complementam pelo pensamento de quem a efectua. “Quando partires para Ítaca, pede que o caminho seja longo, rico em aventuras, rico em conhecimento”. O imenso poder de Ítaca deslocou-nos da ilha de profundas baías cortadas em degrau e concentrou-nos na viagem. Mas quais são os contornos desta viagem? Como navega a barca na voz do poeta? Se bem ouço o marulhar das águas, a barca procura seguir por

entre as ondas elevada e limpidamente desejosa. A elevação é a condição da própria possibilidade da continuidade da viagem porque muitos são os monstros e os males que na baixeza aguardam a oportunidade para nos perderem.

Não é tanto pela astúcia, mas pela elevação da alma, dos sentimentos e dos pensamentos, elevação conseguida e conservada mediante uma ascética disciplina que a cada momento nos reconduz ao mais nobre e autêntico da nossa condição, é por isto e não por outra coisa que os terríveis monstros, pelos humanos medos alimentados e enfurecidos são derrotados e vencidos. “Não temas nem os Lestrígonas, nem os Ciclopes, nem a ira de Posídon, jamais encontrarás tais coisas no teu caminho, se os teus pensamentos permanecerem elevados, se uma delicada emoção tocar o teu espírito e o teu corpo. Lestrígonas e Ciclopes, o terrível Posídon, não os encontrarás se os não levares contigo na tua alma, se a tua alma os não erguer perante ti.”

Falei há pouco de disciplina ascética e, na verdade, de uma efectiva ascese se trata na viagem, não entendida como um embotamento dos sentidos ou como uma mortificação, nem sequer como um jugo dominador dos sentidos, mas como depuração dos mesmos, eliminação das impurezas que, deformando-os, os rebaixa até à grosseria. A decantação dos sentidos, indissociável da elevação da alma, serve, porém, para melhor os afirmar e glorificar, pois por meio dos sentidos toca o homem a terra e nela se enraiza. Só o olhar puro e o tacto limpo podem perceber os olímpicos e sagrados altares que as coisas terrenas guardam. Entregues à viagem, obedientes ao seu apelo, é preciso, então, que nela descubramos e saboreemos – porque as há sempre se a alma permanecer sem baixeza – a frescura das madrugadas orvalhadas, a ternura dos poentes que desmaiam na noite, as mil riquezas que ao sangue e ao espírito generosamente se oferecem. Foi para descrever este estado de alma que há pouco disse que a barca navega elevada e limpidamente desejosa. “Pede que o caminho seja longo. Muitas sejam as manhãs de Verão, quando, com que prazer, com que alegria, entrares em portos nunca antes vistos. Detém-te nas colónias fenícias e adquiere finas mercadorias: madrepérola e coral, âmbar e ébano, e numerosos perfumes sensuais, tanto quanto possas desses numerosos perfumes sensuais; visita muitas cidades egípcias para aprenderes e aprenderes junto dos que sabem”.

Tornou-se a viagem tão rica e tão intensa, tão longa e tão variada, que se mudou Ítaca, terra de chegada, na própria viagem. Nesta parece estar então a pátria, na qual nos devemos demorar, pátria presente no pensamento da ilha a encontrar, mais do que no achamento dela. “Mas



de modo nenhum te apresses na viagem. Melhor é que ela dure muitos anos e que velho sejas já ao ancorar na ilha, rico por tudo o que ganhaste no caminho, sem esperar que Ítaca te dê riqueza. Ítaca deu-te a bela viagem. Sem ela não terias partido. Nada mais tem para te dar.

“Se a descobrires pobre, Ítaca não te enganou. Sábio como te tornaste, senhor de tanta experiência, terás então compreendido o que significam as Ítacas.”

Mas se a viagem engoliu Ítaca, dela se apropriando, reduzindo o porto de chegada a um pretexto, esfumado sonho, não se mudará o encanto da viagem em insatisfeita e desencantada errância? Não haverá mar e só mar e não seremos nós náufragos adiados? E não será então a mesma coisa o Norte e o Sul, o nascente e o poente?

É já muito manter largos e altos e puros o olhar e o gesto, mas a pobreza de Ítaca, reflectidamente, envolve a viagem num doce e suave manto de abandono e melancolia. Sonho de uma sombra, diz do homem um canto antigo. Quem sabe da viagem traçar contornos definitivos? Aqui, porém, com o poder libertador de quem se entrega a uma verdade não constrangedora mas obediente a uma visão, aqui, sabêmo-lo, no entusiasmo cru de quem se quer autêntico, é a mão descarnada de Penélope que segura a barca.

## ΙΘΑΚΗ

Αὐ βγεῖς στὸν πηγαῖμὸ γιὰ τὴν Ἰθάκη,  
νὰ εὐχέσαι νᾶναι μακρὺς ὁ δρόμος,  
γέματος περιπέτειες, γέματος γνώσεις.

Τοὺς Λαιστρυγόνας καὶ τοὺς Κύκλωπας,  
τὸν θυμωμένο Ποσειδῶνα μὴ φοβᾶσαι,  
τέτοια στὸ δρόμο σου ποτέ σου δὲν θὰ βρεῖς,  
ἂν μὲν ἡ σκέψη σου ὑψηλὴ, ἂν ἐκλεκτὴ  
συγκίνεις τὸ πνεῦμα καὶ τὸ σῶμα σου ἀγγίζει.

Τοὺς Λαιστρυγόνας καὶ τοὺς Κύκλωπας,  
τὸν ἄγριο Ποσειδῶνα δὲν θὰ συναντήσεις,  
ἂν δὲν τοὺς κουβανεῖς μὲς στὴν ψυχὴ σου,  
κι ἂν ἡ ψυχὴ σου δὲν τοὺς στήνει ἐμπρὸς σου.

Νὰ εὐχέσαι νᾶναι μακρὺς ὁ δρόμος.  
Πολλὰ τὰ καλοκαιρινὰ πρωῒα νὰ εἶναι  
πὺρ μὲ τί εὐχαρίστηση, μὲ τί χαρὰ

θὰ μπαίνει σὲ λιμένας πρωτοιδωμένους·  
νὰ σταματήσεις ο' Ἐμπορεῖα φοινικικά,  
καὶ τὲς καλὲς πραγμάτειες ν' ἀποκτήσεις·  
σεντέφια καὶ κοράλλια, κεχριμπάρια κι ἔβενους,  
καὶ ἡδονικὰ μυρωδικὰ κάθε λογῆς,  
ὅσομ πορεῖς πρὸς ἄφθονα ἡδονικὰ μυρωδικὰ·  
σὲ πόλεις αἰγυπτιακὲς πολλὲς νὰ πᾶς,  
νὰ μάθεις καὶ νὰ μάθεις ἀπ' τοὺς σπουδασμένους.

Πάντα στὸ νοῦ σου νᾶχεις τὴν Ἰθάκη.  
Τὸ φθάσιμον ἐκεῖ εἶν' ὁ προορισμός σου.  
Ἄλλὰ μὴ βιάζεις τὸ ταξίδι διόλου.  
Καλύτερα χρόνια πολλὰ νὰ διαρκέσει  
Καὶ γέρος πιά ν' ἀράξεις στὸ νησί,  
πλούσιος μ' ὅσα κέρδισες στὸν δρόμο,  
μὴ προσδοκῶντας πλοῦτη νὰ σὲ δώσει ἡ Ἰθαχκή.

Ἡ Ἰθάκη σ' ἔδωσε τ' ὠραῖο ταξίδι.  
χωρὶς αὐτὴν δὲν θὰ βγαίνεις στὸν δρόμο.  
Ἄλλα δὲν ἔχει νὰ σὲ δώσει πιά.

Κι ἂν πτωχικὴ τὴν βρεῖς, ἡ Ἰθάκη δὲ γέλασε.  
Ἔσοι σοφὸς πὺρ ἔγινες, μὲ τόση πείρα,  
ἤδη θὰ τὸ κατάλαβες οἱ Ἰθάκες τὶ σημαίνουν.

Quando partires para Ítaca pede que o caminho seja longo, rico em aventuras, rico em conhecimento. Não temas nem os Lestrígonos, nem os Ciclopes, nem a ira de Posídon, jamais encontrarás tais coisas no teu caminho, se os teus pensamentos permanecerem elevados, se uma delicada emoção tocar o teu espírito e o teu corpo. Lestrígonos e Ciclopes, o terrível Posídon, não os encontrarás, se os não levares contigo na tua alma, se a tua alma os não erguer perante ti.

Pede que o caminho seja longo. Muitas sejam as manhãs de Verão, quando, com que prazer, com que alegria, entrares em portos nunca antes vistos. Detém-te nas colónias fenícias e adquire finas mercadorias, madrepérola e coral, âmbar e ébano, e numerosos perfumes sensuais, tanto quanto possas desses numerosos perfumes sensuais; visita muitas cidades egípcias para aprenderes e aprenderes junto dos que sabem.

Mantém Ítaca sempre presente no teu espírito. Alcançá-la é o teu destino último. Mas de modo nenhum te apresses na viagem. Melhor é que ela dure muitos anos e que velho sejas já ao ancorares na ilha, rico por tudo o que ganhaste no caminho, sem esperar que Ítaca te dê riqueza. Ítaca deu-te a bela viagem. Sem ela não terias partido. Nada mais tem para te dar.

Se a descobrires pobre, Ítaca não te enganou. Sábio como te tornaste, senhor de tanta experiência, terás então compreendido o que significam as Ítacas.

## ULISSES E PENÉLOPE EM *NAISSANCE DE L'ODYSSÉE* DE JEAN GIONO<sup>1</sup>

PASCAL THIERCY  
Universidade de Brest

A crítica recente fez justiça aos mal-entendidos que por muito tempo ocultaram o verdadeiro alcance da obra de Jean Giono (1895-1970), considerado um escritor regional. Também se mede melhor, agora, a riqueza da sua obra, que se afirma como uma das mais importantes do séc. XX em França.

### GÉNESE DE *NAISSANCE DE L'ODYSSÉE*

Jean Giono nasceu em Manosque, a 30 de Março de 1895, de uma família modesta. O seu pai era sapateiro. Tal como no caso do futuro descobridor de Tróia, Heinrich Schliemann, ele recebeu um presente pelos seus 13 anos: «Desatei o cordel, conta ele, abri o embrulho. Continha a *Odisseia*, Hesíodo, um pequeno Virgílio em dois volumes e uma Bíblia completamente negra»<sup>2</sup>. Foi, para ele, o mais maravilhoso dos presentes. Contrariamente aos que foram constrangidos a estudar os Latinos e os Gregos no Liceu, Jean Giono fê-lo por prazer e considerava a grande cultura clássica um alimento saboroso: «Aos quinze ou dezasseis anos, diz Giono, já possuía um conhecimento muito profundo de Homero».

---

<sup>1</sup> Agradeço vivamente ao meu colega e amigo Francisco de Oliveira ter-me permitido apresentar esta tradução no congresso da Euroclássica e assumido a sua tradução portuguesa para as actas.

<sup>2</sup> Os comentários de Jean Giono sobre o seu próprio romance encontram-se na 'Notícia de Pierre Citron, no Tomo I de *Oeuvres romanesques complètes* de Jean Giono dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1971, p. 813-840.

Em 1911, teve de abandonar a escola, no penúltimo ano, para trabalhar, e tornou-se empregado bancário em Manosque e depois em Marselha. Exceptuando algumas viagens, raramente saiu da sua terra natal. Em 1927, escreveu *Naissance de l'Odyssee*, romance fundador, no qual se encontram os elementos que serão os temas da sua obra futura: a angústia e a fascinação perante a natureza, a inquietação pânica do homem ao contacto com o mundo, a veia dionisíaca. O termo «naissance» remete seguramente para o nascimento da narrativa de Ulisses, mas também para o de Giono, uma vez que se trata do seu primeiro romance completo:

«Comecei a escrever *Naissance de l'Odyssee*... porque tinha necessidade de sol. Preferi a *Odisseia* porque a aventura era muito mais azul, se assim posso dizer ... A *Iliada* era o fogo e o sangue, era vermelha, enquanto que aquela era azul, era verde, era nos grandes ventos, era o vento, era o efeito dos espaços, e para mim era muito importante, porque eu estava encerrado num banco onde trabalhava todo o dia, e, por conseguinte, tinha necessidade de espaço; eu tinha necessidade daquele espaço espiritual que encontrava na *Odisseia*, que eu não teria encontrado na *Iliada*».

Além disso, ao sair da guerra, o escritor não fazia questão de tornar a mergulhar nos combates da *Iliada*. A *Odisseia*, no essencial, era pacífica.

Giono compra, apesar do preço elevado para um empregado bancário, os seis volumes de tradução e introdução à *Odisseia* de Victor Bérard. A preocupação de documentação que esta vultuosa compra testemunha, será permanente em Giono, mas ele não se inspira nela directamente: não procura uma informação que faça brotar a matéria do livro, que já existe nele, mas antes uma polvilhação de pequenos detalhes e de nomes próprios (que também colherá em Heródoto e Luciano).

*Naissance de l'Odyssee* coloca, pois, como objectivo central, a ideia da criação romanesca e a de Homero, o próprio fundador da literatura romanesca e da narrativa ocidental. Giono expõe assim o tema do seu romance:

«Refaço passo a passo, se assim se pode dizer, sobre um velho mapa, as errâncias de Ulisses, o divino mentiroso; adquirei a íntima certeza de que o astuto, no regresso de Tróia, se demorou em alguma ilha onde as mulheres eram hospitaleiras, e

que, na sua reentrada em Ítaca, desviou, com magníficas narrativas, a onda de cólera da áspera Penélope... Ulisses sabe fingir. Chegou diante da sua casa através dos seus campos deixados em pousio e respira um ar amargo. Toda a Ítaca que desperta, trauteia os motivos populares de um canto que alguns já chamam *Odisseia*. A mão do destino agarra-os e mistura-os. Penélope conhece o disfarce de Ulisses, convida-o para a refeição. Depois dos vinhos, depois das iguarias, o nosso poltrão tem, contra Antínoo, uma atitude de desafio. Mas ousará o outro erguer a mão contra o homem amado pelas deusas, todo inchado com as suas estrondosas façanhas, impante com todas as narrativas do seu périplo? Não, ele não aguarda um frouxo gesto de Ulisses, que já lamenta a sua jactância, e foge a toda a pressa através dos campos. Mentiroso até nos seus gestos, Ulisses, que morre de medo, empreende, por fanfarronice, a perseguição de Antínoo. Correm através dos campos. E, como correm ao longo da falésia, um pé de Antínoo escorrega e o infeliz acaba por se estatelar no fundo. Ulisses chega esbaforido ao cimo, a tempo de ver espalhar-se sobre a água uma extensa mancha de sangue. Desta vez é mesmo a vitória. Para toda a gente, ele esmagou Antínoo numa luta secreta. É o grande vencedor e o velho instinto da fêmea atira Penélope, amorosa e arrependida, para os seus braços».

O livro sai em 1930, sem grande eco. Existe em *Naissance de l'Odyssee* uma cor e uma verve próprias, mas, infelizmente, o conjunto, logo pelo tema escolhido, cheira demasiado a jogo literário. Só em 1958, depois do sucesso de *Que ma joie demeure*, Grasset publicará uma nova edição. Giono trocará progressivamente o lirismo rústico e por vezes enfático dos romances «pânicos», por uma tonalidade nova e um estilo onde a concisão, a elipse e as combinações narrativas muito subtis testemunham a virtuosidade do poeta e do contador.

O *décor*, trate-se da Grécia continental ou das ilhas, é naturalmente o da Provença: a costa na proximidade de Marselha e, sobretudo, as colinas em volta de Manosque. A personagem de Ulisses é o pretexto para uma reinvenção do Mediterrâneo: uma Provença vista através dos clássicos: são as *Bucólicas* e a *Odisseia* que revelam a Jean Giono a pertença da Provença ao mundo antigo: uma Provença arcaica e pastoril que sobrevive no mundo moderno.

Este poema em prosa, para glória de Homero e do velho mundo mediterrânico, tende a demonstrar que o texto antigo é sempre actual,

que o mundo grego continua vivo nas margens do Mediterrâneo, cuja paisagem está em íntima harmonia com as paixões eternas da humanidade.

É inútil procurar encontrar exactamente o itinerário de Ulisses no interior das terras (Citera, a foz do Eurotas, o Peloponeso, cortado em direcção a noroeste por Megalópolis), e o tempo necessário para o percorrer está para além de toda a realidade. Quanto à fisionomia da Ítaca, ela não é minimamente evocada no livro. O único local descrito com alguma precisão é a morada de Ulisses, síntese, diz Giono, de várias grandes quintas dos arredores de Manosque. Um ponto é surpreendente: o *décor* marítimo está muito raramente presente em *Naissance de l'Odyssee*, mais raramente que no poema homérico. Desde o naufrágio inicial se nota a obsessão de ser devorado pelo mar, «a boca com dentes de espuma», mas também pela terra e pela mulher, figuras da mãe castradora. Estamos, pois, muito longe de um paraíso de que Giono seria o cantor.

Mas se Ulisses, na maioria das vezes, está afastado do mar, ele mantém-no presente em seu espírito. Ulisses, o marinheiro, ao viajar pelo interior das terras, é perseguido pela imagem das ondas. As paisagens terrestres parecem-lhe feitas de elementos da paisagem marítima. A todo o momento, as imagens das vagas, da espuma, das algas, dos barcos lhe sobrevêm quando evoca as colinas, as nuvens, as florestas ou as casas. As histórias à volta da fogueira, também elas falam constantemente de navios. Regressado à sua pequena ilha, é à beira de uma lagoa, no interior das terras, que Ulisses cria em espírito o seu périplo: ele só sonha bem com aquilo que não vê. O *décor* imaginário está assim tão presente como o *décor* real. A sua sobreposição entra, largamente, na poesia de *Naissance de l'Odyssee*.

## OS PROTAGONISTAS

Como a maioria das personagens de *Naissance de l'Odyssee*, Ulisses pertence à humanidade média. Quase nenhuma delas, segundo Giono, tem um modelo preciso, nem Penélope, a calculista, nem Menelau, o valente cornudo indulgente, nem Antínoo, o atleta vaidoso e poltrão, nem Telémaco, o patife que se tornará parricida, pelo menos em intenção (Giono juntou à personagem tradicional elementos de Telégono, outro filho de Ulisses, segundo certas versões). «O meu bravo Ulisses também tem uma fisionomia particular. É um covarde, parlapatão e fantasista, ausente durante a guerra de Tróia». Ele é capaz

de egoísmo até ao ponto de ser odioso: abandona friamente o pobre Árquias, seu companheiro demente, mata a fiel velha rabujenta que o tinha reconhecido (surpreendente transposição do episódio do cão fiel em Homero). Contudo, ele revela-se simpático pela sua faculdade de emoção, pelo seu gosto por uma felicidade calma. No início, Giono tinha mesmo imaginado uma Penélope desgraciosa, morena e para o gordo.

Os protagonistas, que são os senhores ricos, revelam-se em parte cómicos, sobretudo pelo fosso entre a sua profunda mediocridade e o prestígio de que gozam perante os simplórios. A única personagem verdadeiramente trágica do livro é a criadinha Kalidassa, que se enforca depois da morte de Antínoo, por desespero e temor da vingança de Ulisses.

A invenção da personagem Árquias permite a Giono resolver um problema delicado. Um mundo grego sem divindades teria sido impensável, mas introduzi-las directamente teria significado um classicismo convencional; em contrapartida, troçar delas teria dado à obra um tom burlesco que Giono não desejava. Árquias é de certo modo a charneira entre o humano e o divino. É ao mesmo tempo o garante da existência dos deuses (vê-os, fala-lhes) e da sua inexistência (ele é demente). Desta maneira, os deuses invocados não passam de seres fictícios, nos quais certas personagens acreditam, mas cuja realidade o escritor não certifica.

O tema do engano tem naturalmente por fonte o próprio Homero, para quem Ulisses é o inventor de fábulas por excelência. O ponto de partida da narrativa de Giono poderia encontrar-se no passo da *Odisseia* (canto XIV, 124 ss.) em que Eumeu explica a sua desconfiança em relação a Ulisses: «Para alcançarem as nossas atenções, os que vagamundeiam, inventam enganos ao acaso: a verdade é a última das suas preocupações! Mal um vagabundo chega à terra de Ítaca, logo se dirige à senhora com uma linguagem enganadora ... E também tu, velhote, bem te despachaste a construir uma história, para receberes uma túnica e um manto». A ideia está implícita em toda a epopeia, mas a acumulação de enganos é muito mais complexa em Giono do que em Homero, uma vez em *Naissance de l'Odyssee* Ulisses inventa todas as suas aventuras.

O Ulisses de Giono é bem diferente do mito e da lenda e faz o papel de anti-herói. Eis como o próprio Giono o descreve:

«Ulisses está muito aborrecido: poder vacilante, conspirações, maquinações, e esta importuna guerra de Tróia de que não



pôde livrar-se, apesar dos seus estratagemas . . . É um homem que se apresenta bem, fino conversador, tornado mestre na arte da astúcia: tem tudo para agradar. A sua imaginação muito aguçada permite-lhe avaliar com justeza os perigos que ameaçam qualquer homem de acção. De facto, é um sujeito que gosta de seduzir e de convencer, mais do que forçar. Tem medo dos azares da fortuna, das armadilhas, das embuscadas e das feridas que fazem sofrer corpo e alma. Se fareja que a situação pode tornar-se desvantajosa, ele corre para o campo a refugiar-se num recanto perdido».

Uma nova vida começa quando o amigo Menelau lhe conta a novidade: a sua mulher Penélope engana-o com Antínoo. Decide regressar. No caminho de regresso, numa estalagem, o rumor é confirmado por um burriqueiro. Em resposta às mulheres que o importunam, este diz-lhes: «Fazeis como fez a mulher de Ulisses... ». Ulisses é atingido no seu âmago por estas palavras, tanto mais quanto a este rumor se vem juntar o da sua morte. Este rumor é, para ele, ainda mais insuportável. É por isso que decide ripostar, divulgando uma narrativa sobre as suas façanhas imaginárias. Este rumor revelar-se-á mais forte ainda pelo facto de ser inventado. Quando o aedo conta a morte de Ulisses, cuja barca foi tragada, prepara indirectamente a sua ressurreição, ao qualificar tal morte como «evaporação» e como «algo de divino». A eventual ressurreição pode, pois, encontrar justificação.

Ulisses já se dá conta de que o engano tem mais força do que a verdade. Quando, no início, afirmou que encontrara Ulisses vivo, ninguém acreditou, mas quando começou a inventar, começaram a acreditar nele.

Giono resume de forma pitoresca a segunda parte da sua história:

«Ulisses escreve na sua cabeça — a de Homero, cego, segundo se diz — o romance de uma *Odisseia* que é incapaz de viver. Com a sua peça bem apurada, regressa a Ítaca, vestido de andrajos, e a sua língua fará as proezas que a sua poltronaria não conseguiu alcançar. A sua proeza é enredar um auditório com a magia do verbo. Tudo se vai arranjar. Os pretendentes desaparecem, Penélope cai-lhe nos braços, seduzida pelo seu bem-falante. Telémaco, alucinado, urde, por sua vez, uma trama já bem gasta: este pai dominador haveria de o conduzir direitinho ao psicanalista se a época não incitasse antes as

vítimas do seu complexo de Édipo a fazer rolar mecanismos para destronar o papá. Tal será o infeliz destino de Telémaco, que embarca para se bater com os seus adversários de carne e osso, à medida do seu *handicap*. De regresso a Ítaca, o herói mostra por todo o lado as cicatrizes cobradas pelas suas façanhas. Exibe-se nas tasquinhas do porto, conta os seus combates, não omite nada e nada acrescenta: tem uma boa memória e nem uma pitada de imaginação; ora, a aventura, como observava Sartre, existe quando se fala dela — e isso diz tudo. O significado faz má figura quando o significante não lhe empresta a sua mão forte. Aconteceu o que tinha de acontecer: provas, causam tédio. Verdadeiro ou falso, ninguém liga. De tal modo ninguém liga que se acabaria por acreditar que tal maçador contava histórias de fazer dormir de pé; que mentia!».

A narrativa de Ulisses há-de obrigá-lo a permanecer fiel à sua imagem heróica. É por isso que se sente preso na sua própria armadilha. Todos vão pensar na personagem da lenda e verão um outro Ulisses. A solução que encontra é guardar o anonimato. É por isso que, mal regressa a casa, se disfarça de mendigo para preservar esta imagem enganadora de si próprio.

Se Ulisses se distingue dos outros, é porque, ao inventar, ele é um criador. A lenda de Ulisses nasce primeiro do seu desaparecimento real; ele amplifica-a com as suas narrativas, cujos episódios os contadores propagam à medida que ele os inventa; esta difusão determina, por sua vez, o comportamento real de Ulisses. Ele inventa, por interesse ou por simples deleite, mergulhando tanto nas suas recordações, que engrandece ao embelezá-las com o maravilhoso, como na natureza, cujos elementos mais simples ele enobrece, ou nas aventuras dos outros (é o regresso de Telémaco que lhe fornecerá uma parte do episódio do Ciclope que lança rochedos contra os navios). Em seguida, o tocador de viola cego serve-se das narrativas de Ulisses para construir as suas histórias, que todos os seus companheiros retomarão; Homero, enfim, depois do tempo do romance, virá dar-lhes a forma eterna.

Quem pode, pois, reconhecer-se nelas? Ninguém, nem mesmo Ulisses, tanto mais que todos mentem, a começar por Penélope e por Antínoo. Só Kalidassa, que vive a sua verdade, por causa delas morre.

Ulisses, que é na verdade fraco e medíocre, será pois salvo pela sua imaginação criadora e pelo seu engano. «O Ulisses medíocre é pelo menos capaz de inventar um Ulisses grandioso». E é isso que

constitui de facto o seu mérito e a sua verdadeira qualidade. Ninguém em Ítaca prestará atenção à sua idade, porque todos verão somente nele o herói da lenda. Até o seu rival Antínoo fica impressionado, até Penélope se deixa enganar.

Também Penélope tenta inventar uma outra imagem de si. Como Ulisses, ela preparou uma situação feita de enganos. Quando estão face a face, Ulisses e Penélope ficam partilhados entre o ser e o parecer: são obrigados a representar uma comédia. Ao engano de Ulisses corresponde o engano de Penélope. Com efeito, se esta «passa por uma mulher sensata», como diz uma das personagens, ela é infiel ao seu marido, quando, em aparência, procura fazer-se passar por uma viúva desolada.

Penélope sente-se um pouco perdida perante esta situação nova que não tinha previsto nos seus planos. Existe, para ela, como que uma mudança nas regras do jogo, e foi Ulisses quem as modificou com o seu disfarce. Por seu lado, Penélope decide confundir as pistas «ao ponto de ele não mais ser capaz de seguir o fio da verdade». Perante o ar imperturbável de Ulisses, escondido sob a aparência de um mendigo, a sua «arma» mais eficaz continua a ser a sedução, mas a própria imagem do herói que os aedos espalharam por todo o lado fustiga-a e importuna-a. No início do capítulo 1 da segunda parte, o narrador começa por apresentá-la como uma mulher que acorda pela manhã cheia dos sonhos e desejos que nela provocaram as canções que escutara na véspera. «Desde esta manhã, pouco a pouco, o desejo da sua carne voltara-se para o sublime amante das deusas: Ulisses, cujas carícias, novas e poderosas, haviam acorrentado Circe e Calipso». Com efeito, a canção que evoca Nausícaa com Ulisses «de olhos belos e de boca doce», reavivou nela a lembrança do Ulisses de outrora, que ela confunde com o da canção. E suspira: «Na orla da sua fronte folgavam deusas. Dormiam nos seus cabelos, e, pela manhã, desciam à fonte da sua boca!

Penélope é dilacerada entre o desejo e o medo. Deseja este homem amado pelas deusas, mas tem medo da vingança de Ulisses, porque ela se tornou amante de Antínoo e vendeu algumas das suas terras. Pouco a pouco, o medo transforma-se em obsessão. Quando fica a saber por Eumeu do regresso de Ulisses, vai falar das suas inquietações ao amante:

«Estou certa de que é ele!. Ah! Tive este pressentimento desde as primeiras palavras da canção. E já, há muito, me parecia que alguém vivia na sombra à minha volta... Quando, no fim

do verão, alguém me veio dizer: "Canta-se uma canção sobre Ulisses na Acaia", com isso lançaram em minha perseguição cem fantasmas e imagens de longínquos países e, pouco a pouco, estas carnes do fumo dos sacrifícios e estas regiões misturaram-se com uma grande sombra ... De noite, quando me deixas, esta sombra vive diante dos meus olhos, às claras, a sua vida irreal... E eu continuei a ter as sombras por companhia». Ela não sabe em que acreditar: no augúrio que afirma a morte de Ulisses, ou no aedo: «Em quem acreditar? As entranhas do coelho que mandaram dizer: "Ele está morto, os polvos sugaram-no como um bago de uva"; ou antes no aedo?»

Enfim, Penélope alcança a vitória neste jogo das escondidas: consegue que seu marido aceite — pelo menos em aparência — a imagem da mulher fiel e apaixonada que no final ele reencontra cheio de alegria.

Ulisses e Penélope perdem o seu estatuto de personagens épicas para se tornarem pessoas como as outras, com defeitos e fraquezas. Passando da épica ao romanesco, entramos evidentemente num outro sistema de valores, e é nisso que consiste a transfiguração genérica própria de *Naissance de l'Odysée*.

## CONCLUSÃO

Tomar por tema da sua primeira obra um mito, que ainda por cima é a *Odisseia*, é indirectamente dizer muitas coisas acerca da literatura e da sua prática da literatura. É antes de mais escapar à vertigem da escolha e da página em branco. Toda a escrita é sempre reescrita: outro tanto é reconhecer e escolher um mito, uma vez que a releitura é o destino do mito.

Nesta nova *Odisseia*, Ulisses deixa de ser somente o herói, é também o autor e o narrador da sua própria lenda, o antepassado de todos os impostores que são os Criadores. Não há mais necessidade de um hipotético aedo cego — excepto para a ulterior difusão. Ulisses é a própria figura do Criador, criador de uma lenda e, em, suma, criador de si-mesmo enquanto sujeito e objecto do seu engano. *Naissance de l'Odysée* é o primeiro romance que tem por tema o engano criador. O herói é um efabulador que é salvo da sua mediocridade pelo engano. Mais do que uma demitização de Homero, *Naissance de l'Odysée* bem parece uma homenagem ao mais antigo poeta europeu conhecido, ao inventor da invenção.

## BIBLIOGRAFIA

- GIONO, Jean, *Naissance de l'Odyssée*. Conception: janvier 1925-décembre 1926, publication: Paris, Éditions Kra, 1930. Paris, Bernard Grasset, 1938.
- GIONO, Jean, *Oeuvres romanesques complètes*. Tome I: *Naissance de l'Odyssée — Colline — Un de Baumugnes — Regain — Solitude de la pitié — Le Grand troupeau*. Édition de Robert Ricatte. Avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, *Bibliothèque de la Pléiade* (n° 230), Paris, Gallimard, 1971.
- CITRON, Pierre, *Giono*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- MARZOUGUI, Mohamed Hédi, *Narration et première personne chez Giono*, Lyon, Éditeur ERAD — Cellule Édition Électronique, Université Lumière, II, 1999.
- SACOTTE, Mireille, «La Référence cachée dans Titus et Camille (*Ennemonde*) et dans La Thébaine (*Noé*)», in *Les Styles de Giono*, Lille, Roman 20-50, 1990.

## NEM TANTO A ULISSES NEM TANTO A PENÉLOPE: A SOBREVIVÊNCIA DO MITO EM CLARICE LISPECTOR

MARIA APARECIDA RIBEIRO

Universidade de Coimbra

1. Clarice Lispector, uma das raras escritoras brasileiras cuja obra possui edições portuguesas, tem despertado o interesse da comunidade académica brasileira e internacional. Se, em Portugal, é de menção obrigatória o livro de Carlos Mendes Sousa, em França, cabe destacar o trabalho de Hélène Cixous, *A Hora de Clarice Lispector*, e, no Canadá, o de Claire Varin, *Langues de Feu*. No Brasil, para além do de Nádía Batella Gotlib, *Clarice, uma vida que se narra*, que levantou dados importantíssimos sobre a vida da escritora, há os de Benedito Nunes, Yudith Rosenbaum, Lúcia Helena, Olga de Sá, Nicolino Novello, e um sem número de artigos que focam os mais diferentes aspectos da obra clariceana.

Nascida na aldeia de Tchetchelnik, na Ucrânia, emigrou para o Brasil com os pais e as irmãs ainda bem pequena. Desembarcou em Alagoas, mas foi criada em Recife, até aos 13 anos, quando lhe faleceu a mãe e o pai resolveu transferir-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito. Em 1943, naturalizou-se brasileira e casou com Mauri Gurgel Valente, que então iniciava uma carreira diplomática. Belém do Pará, Nápoles, Suíça, Espanha, Washington foram lugares onde residiu, num périplo que terminou em 1955, quando, desquitada e com dois filhos, retornou àquela que considerava a sua cidade – o Rio de Janeiro.

Registada na Rússia como Haia, que em hebraico significa vida, mas tendo o seu nome trocado ao chegar ao Brasil, assim como o ano de nascimento sobre o qual até hoje pairam dúvidas, silenciando sempre sobre a sua condição de judia (facto que só veio a explicitar nos últimos anos de vida), lutando permanentemente com dificuldades económicas para sustentar-se e aos filhos, Clarice sempre desejou dissociar sua obra de sua vida, apagando ou confundindo os dados: “Eu que

apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem tudo de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” – escreve em *Um Sopro de Vida* (Lispector, 1978:56).

No entanto a sua errância e os seus despistes de identidade têm sido constantemente focados pela crítica, que ancora, de maneira geral, no autobiográfico, o constante “Quem sou eu?” enunciado por suas personagens (na maioria femininas) e que as conduz a uma viagem interior. Essa relação entre texto ficcional e autobiografia é também motivado por uma outra forma de ser de Clarice Lispector: nas crônicas que escreveu para jornais cariocas, além de incluir fragmentos de textos depois inseridos em romances, a escritora dava depoimentos pessoais, justificando suas opiniões com factos tirados do seu cotidiano, como se vê ao confrontar *A Descoberta do Mundo* e outros livros de sua autoria.

Entre as afirmações e negações registadas no percurso clariceano, seja ele ficcional ou não, ou resulte do diálogo que permanentemente se mantém “com vista à construção de um eu que se procura aprofundar no seio da própria emergência da escrita” (Sousa, 2000:386), estão incluídas as leituras feitas pela escritora. Desde o seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, cujo título, sugerido por Lúcio Cardoso, foi tirado de Joyce, Clarice Lispector foi apontada pela crítica como leitora do autor de *Retrato do Artista enquanto Jovem*, e também de Gide, Proust, Virgínia Woolf, factos que a princípio recusou, mas que, em outras ocasiões assentiu. Entretanto, em sua obra vão ocorrendo epígrafes e outras citações com autores devidamente identificados – ou quase. Suas personagens citam escritores para dizer que os conhecem ou que os ignoram por completo. Um elenco que passa pelo Velho Testamento, pelos quatro evangelistas, pelo próprio Joyce, Dante, Monteiro Lobato Tchekov, pela Condessa de Ségur, por Monteiro Lobato, Oscar Wilde, Píndaro, por orações católicas como a Ave-Maria, Manuel Bandeira... tantos nomes que mereceram um ensaio: o de Ricardo Ianacce, *A Leitora Clarice Lispector*.

Curiosamente, porém, entre as leituras catalogadas nessa obra, não estão a da *Ilíada* e a da *Odisseia*. E, no entanto, mesmo transfigurada, mesmo com a cicatriz da incisão tão dissimulada que poderia assinar a obra o melhor cirurgião plástico<sup>1</sup>, foi possível a

---

<sup>1</sup> A citação é um corpo estranho [...] Embora com um compromisso diferente, é o mesmo prazer do cirurgião ao inscrever seu saber e uma técnica no corpo do paciente: seu talento é apreciado segundo a exactidão de seu trabalho, a beleza da cicatriz com que assina e autentica sua obra. A citação é uma cirurgia estética. Antoine Compagnon, *O Trabalho da Citação*, Belo Horizonte, editora da UFMG, 1996, p.62.

vários críticos encontrar em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* a presença do mito de Ulisses e Penélope. Nádia Batella Gottlib, em seu livro sobre as relações entre a vida e a obra de Clarice, assinala-a, mas acha que, entre as personagens feminina e masculina da *Odisseia*, referenciadas no texto “pelos próprios nomes”, o que ocorre é uma “inversão de papéis” (Gottlib, 1995:388), o que não nos parece tão linear<sup>2</sup>. Já Lúcia Helena Vianna, analisando o jogo dramático homem-mulher na literatura, diz que “o mito engrandecido e eternizado por Homero, retomado na modernidade por Joyce, penetra o texto de Clarice, jamais como mera alusão, mas fundamentalmente na ordem significante” (Vianna, 1999:161). No entanto, a autora não explora propriamente essa incidência do olhar clariceano, preferindo, aliás de acordo com a proposta-título de seu ensaio, ler, psicanaliticamente, a cena final.

2. Publicado em 1969, o romance, do qual, aliás, Clarice não gostava, narra a história de uma mulher à procura da sua própria identidade, isto é, à procura do seu próprio nome. Adoptando ao pé da letra o lançar a acção *in medias res*, a narrativa começa por uma vírgula, e nos mostra essa mulher em plena actividade do quotidiano mais comezinho: entre compras domésticas, empregada, canalizador e telefone, ao mesmo tempo que coloca o objecto principal do texto: “ele lhe dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse ‘Lóri’ mas que pudesse responder ‘meu nome é eu’” (Lispector, 1999:11)

A procura do nome é um *topos* clariceano por excelência, como já pude assinalar anteriormente e que se relaciona com a escrita autobiográfica da escritora. Como chama a atenção Carlos Mendes Sousa, “esse cuidar de si pode ser mais ou menos programado” e

resulta de um jogo dialéctico entre o sentido da composição (que se pretende fazer crer distraída) e a afirmação da obra como obra em progresso. Assim surge a linha de autoconsciência (camuflada) que pressupõe o gesto de elaboração da imagem própria – a mitologia pessoal – submetendo-se ao sentido forte do fazer-se da obra. (Sousa, 2000:386).

---

<sup>2</sup> Vale referenciar que, no seu excelente estudo, *Metamorfoses do Mal. Uma Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, EDUSP-FAPESP, 1999, Yuditih Rosenbaum, vê o caminho da personagem G.H. (de *A Paixão Segundo G.H.*), como uma *Odisseia* às avessas, isto é, como um percurso para a negação do sujeito: “O pathos de nossa personagem está justamente na desconfiguração do sujeito para reunificá-lo às forças míticas da natureza (p.161).



Ora os nomes das personagens de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* são Ulisses e Lóri. Ulisses é um nome privilegiado por Clarice, que assim baptiza o narrador de um seu livro dedicado às crianças – *Quase de Verdade* – onde ele, um cão, conta “uma história bem latida”. Ulisses foi, na vida real, o nome de um dos cães de Clarice Lispector. Mas segundo Olga Borelli, tinha sido um professor que, na Suíça, se apaixonou pela escritora, sem ser correspondido. No entanto, em *Um Sopro de Vida*, livro póstumo, cujos originais foram organizados por Olga Borelli e Paulo Gurgel Valente, Ulisses volta a aparecer como cão, mas agora, como um cão que se confunde com o eu de Ângela Pralini, aquela que a personagem denominada Autor diz um seu “reflexo”: “Ângela é um cachorro vadio atravessando o deserto das ruas. Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu.” (Lispector, 1978:53)

Às vezes, porém, essa relação é explicitada pela própria Ângela, que retoma uma imagem já utilizada por Clarice em *Uma Aprendizagem*, onde a identifica com a da Pietá, no encontro final de Lóri e Ulisses:

Ter contacto com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda. [...] Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. E ele – imóvel no meu colo – formamos um só todo orgânico, viva estátua muda (Lispector, 1978:57).

A esse recorte voltaremos adiante.

Na *Odisseia*, a fidelidade celebrada é a de Penélope, embora no percurso do mito, haja quem a tenha posto em causa. Ulisses, apesar dos seus encontros com Circe, Calipso, Nausícaa, com o mundo feminino em si, faz desses contactos, “relações de passagem” (Brunel, 1997:907), às quais jamais se entrega. Em *Uma Aprendizagem*, seguindo a virtualidade do mito, estas relações de passagem, ficam por conta de Lóri, que já teve cinco amantes, sem nunca se ter dado a nenhum:

Ela nunca vira ninguém salvar o outro, então temia uma aproximação que só faria desiludi-la na confirmação de que um ser não traspassa o outro como sombras que se trespassam. [...] às vezes regredia e sucumbia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros. (Lispector, 1999:36).

Com Lóri, que já viajou por muitas terras, com seu pai que era um homem com fortuna (alguns críticos vêm aí uma projecção da Clarice-mulher-de-diplomata), mas que no texto realiza uma viagem interior, fica também a imagem do naufrágio do Ulisses homérico, quando este vai dar à terra dos Feaces. Um naufrágio que Lóri sente em Paris e assim traduziu ao Ulisses clariceano: [...] eu me senti perdida, salva de algum naufrágio e jogada numa praia escura, fria, deserta” (Lispector, 1999:38). O naufrágio, aliás, aparece outra vez no texto: “E depois de estancada a dor como se não tivesse sequer havido, exausta, após ter nadado quilómetros no vazio universo, jogava-se nas areias brilhantes de um planeta, imóvel, de bruços.” (Lispector, 1999:41).

Um outro momento do texto de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, poderá sugerir essa troca de papeis, que Nádía Gottlib limita à espera de Ulisses (“esperarei durante anos que você também tenha um corpo-alma para amar” (Lispector, 1999:40) e à viagem interior de Lóri. É quando, mais uma vez abordando o problema do nome, Ulisses trava com ela o seguinte diálogo:

- Não, estou certo de que você não sabe. É uma pena que seu apelido seja Lóri, porque seu nome Loreley é mais bonito. Sabe quem era Loreley?
- Era alguém?
- Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro detalhes<sup>3</sup>. Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar quem seduz você sou eu.” (Lispector, 1999:85).

Se a alusão ao poema Heine serve aqui, para mediatizar o episódio da epopeia homérica, ele ajuda a reafirmar a face racional do Ulisses de *Uma Aprendizagem*, que, nesse caso, tem por figura de fundo o da *Odisseia*, isto é, o facto de ser capaz de ouvir, mas de fazer-se amarrar, para não sucumbir. Na sequência dessa passagem há também uma outra possível relação, embora Cícero não pareça figurar entre as leituras de Clarice.

---

<sup>3</sup> Aqui, com o “não me lembro de detalhes”, Clarice confunde, real ou fingidamente, por engano ou propositadamente, o mito grego e o alemão: no poema de Heine, a sereia, que penteia com um pente de ouro seus cabelos dourados e canta, distraindo os marinheiros que acabam por ir contra as rochas e naufragar, habita, não o mar, mas o rio Reno.

No *De Finibus*, o célebre orador escreve uma bela página sobre a paixão de aprender como uma das disposições inatas do homem e fornece uma interpretação própria para o episódio das sereias contido na *Odisseia*. Homero teria tido, ao escrever os versos do canto XII (184 e seguintes), a intenção de mostrar que não era a doçura da voz nem a variedade dos cantos que atraíam os navegantes, mas o facto de as sereias declararem tudo saber. A essa curiosidade, própria do homem, teria Ulisses resistido, preferindo a contemplação de coisas maiores (no caso, a sua pátria), o que seria próprio do seu espírito de homem superior:

*Vidit Homerus probari fabulam non posse, si cantiunculis tantus uir irretitus teneretur; scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria cariorem esse. Atque omnia quidem scire, cuiuscumque modi sint, cupere curiosorum, duci uero maiorum rerum contemplatione ad cupiditatem scientiae summorum uirorum est putandum. (Cic., Fin.5,18,49).*

Ao fazer a sua personagem inverter as posições sedutor/seduzido e ao colocar essa sedução no plano intelectual, transformando o “baixo-amor”, o amor de passagem a que Lóri estava acostumada, na procura de um encontro de espíritos, numa complementaridade do Eu, e fazendo de Ulisses num professor de Filosofia, Clarice segue essa tradição que vem da Antiguidade.

Há outro momento em que a leitura da *Odisseia* se revela e se cruza com experiências da própria autora e que parece ter escapado aos críticos. Constitui um mero fragmento, mas, pela estranheza com que se insere no contexto, chama a atenção para essa relação. Trata-se do momento em que Lóri e Ulisses se encontram à beira da piscina e tanto eles, como o garçom, como a aranha, como a criança que escorrega nos ladrilhos e sua mãe, descobrem que estão sendo. A eles aliam-se a água verde da piscina, o mar brasileiro, “verde e traiçoeiro”, e “o mar azul do Mediterrâneo”. Singrado pelo mítico Ulisses, ele impressionou Clarice por sua cor, a ponto de ela dar conta disso várias vezes, em carta escrita a Lúcio Cardoso (cf. Gotlib, 1995:31 e 204).

Numa passagem também não explorada pela crítica, a escritora incita em seu romance, voluntária ou involuntariamente, uma cena da *Odisseia*: a da eliminação dos pretendentes. É quando Lóri, insone, ouve passos “indo e vindo”, e, “pela fresta da janela”, vê o “mesmo homem meio doido, que durante o dia a seguira” e telefonou a Ulisses. Este – depois explicar-lhe que “foi um homem que você hoje ficou

olhando muito, possivelmente distraída, e ele com esperança acompanhou você, esperando que você abrisse a porta” – diz-lhe “pode dormir sossegada, eu dissuadi o homem a meu modo” (Lispector, 1999:28).

Um outro momento do romance – também esquecido pela crítica — traduz o passo da *Odisseia* em que, Ulisses, dizendo a verdade a Polifemo, engana. É quando, conversando com Lóri, o Ulisses-professor de Filosofia afirma: “Talvez agora você ainda me desconheça mais. O melhor modo de despistar alguém é dizer a verdade [...]” (Lispector, 1999:52).

Ainda com relação a Ulisses – e para mim este é um dos diálogos mais importantes travados entre a escritora e a tradição homérica – assistimos em *Uma Aprendizagem* a uma reiteração de uma das virtualidades do mito. O epíteto *polytlas*, que os estóicos exploraram, sublinhando os muitos sofrimentos inflingidos ao filho de Laertes, e transformando-o num *homo viator* dos cristãos, aparece quase sempre ao lado do nome da personagem masculina, traduzido como o “paciente Ulisses”. Aparentemente, a paciência implicaria apenas a passividade da espera, mas não esqueçamos que paciente, tem o mesma raiz de paixão, o que implica sofrimento portanto. Ora o Ulisses clariceano, aprendeu a sofrer, teve de pagar, como ele próprio afirma, a sua “dívida de alegria a um mundo que tantas vezes me foi hostil” (Lispector, 1999:78), aprendeu a viver “apesar de”.

Com todas essas ancoragens, não nos parece que Ulisses tenha sido para Clarice, apenas o nome de um apaixonado. Se este existiu e motivou o nome do cão e o da personagem, não se pode ignorar que a escritora teve presente o mito grego, ao escrever *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, embora, possa também haver, principalmente em *Um Sopro de Vida*, um jogo com o nome da personagem de Joyce, quando Ângela Pralini diz assim:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba, tutiban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba leban. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. (Lispector, 1978:58)

Mas há outras cenas incontornáveis que, embora ganhem no texto um sentido novo, não conseguem ou não pretendem ocultar a sua origem. A mais importante é a que inscreve Lóri na linha de Penélope, sem que se mencione uma única vez o nome da mãe de Telêmaco: ela não só é uma “mulher tão antiga” que Ulisses pensa dar-lhe a beber vinho “numa ânfora”, como na sua espera pelo seu telefonema “fiava

com fios de ouro as sensações”, “ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio”. Ou nesta outra passagem:

Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destros conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava. (Lispector, 1999:55)

O bordar transforma-se no texto numa espécie de alienação, até porque muitas das passagens em que aparece actividade análoga – fiar – são introduzidas pela “faz de conta” que desloca a situação do campo do real. Enquanto borda, Lóri apenas existe. É o que nos propõem os passos em que a personagem pratica essa actividade de gineceu. Entre um contacto com Ulisses e uma reflexão sobre a sua existência, ela borda. Depois de não querer ir a Deus “através da condição misteriosa de Cristo”, o que “talvez não passasse de novo do medo de amar”, Lóri “levantou-se e tornou a bordar.” Bordar, afinal, indica também, um compasso de espera, um ritmo de Penélope.

Mas longe se fique de pensar, porém, que, no texto de Clarice, alguém é inteiramente Penélope (ou inteiramente Ulisses). E que, a partir daí, há uma inversão de papeis. Afinal, ela é, dentro da “boa linha machadiana”, “a escritora do indeciso, do elíptico, do claro-escuro, do sugestivo, do complexo, e – acima de tudo – do que é passível de interpretação. Daí a necessidade de continuar a vida de suas criaturas” (Reis, 1967:234).

Nessa perspectiva, Lóri continua Ângela Pralini, continua G.H., continua Laura, continua Martim, continua Ulisses, continua Lucrecia, continua... várias personagens de Clarice, além dela própria. No texto de *Uma Aprendizagem*, Lóri, como já se viu, é identificada ora com Ulisses, ora com Penélope. Para além do episódio anteriormente citado em que Ulisses diz que ela é a sereia, mas que é ele quem a seduz, um monólogo interior da personagem feminina, depois de evocar a figura da fiandeira, remete o leitor para o herói da *Odisseia* e reforça essa mistura de papeis: “faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós da corda de marinho que lhe atavam os pulsos” (Lispector, 1999:12). O saber de Ulisses e o seu recurso para escapar às sereias passam a se sinalizados em Lóri, mas com um sentido novo.

A “mulher ancestral” que é Lóri, Lorelay, “mulher bíblica”, Clarice – enfim uma disseminação de nomes à procura do Nome – procura um Outro que a complementa e, com ela forme um todo. Para

isso, enceta uma viagem. Esta travessia será talvez o motivo da emergência das imagens e nomes ligados ao mito grego. Examinemo-la.

Numa espécie de acção interior lançada *in medias res*, começa o romance. Isto é, o texto, como já se observou, inicia por uma vírgula, numa focalização interna do pensamento de Lóri que desliza para o monólogo interior:

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez matava mais serviço, embora só viesse deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água... (Lispector, 1999:11).

Não é uma viagem pelo mar e suas ilhas, mas através da palavra, pois como diz Lóri, “O que mais aspira um ser humano é tornar-se ser humano” (Lispector, 1999:27) e a condição essencial da humanidade é a palavra.

Ulisses, numa atitude maiêutica, pediu a Lóri que escreva “o que não soubesse ou não pudesse dizer”, dando-lhe o papel “mudamente”. Os auxílios não vêm de Atena de olhos brilhantes, mas da própria Lóri, incentivada por Ulisses. É ela que enxerga no escuro, como a deusa de olhos de coruja. Até porque, como diz ela com relação a Deus, “nós erramos ao humanizá-lo [...] Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza” (Lispector, 1999:138).

Nesta viagem, ou melhor nesta *Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*, os naufrágios e sucessos do Ulisses épico dão lugar aos dilaceramentos e epifanias de Lóri (e uso agora um termo usado por Joyce e consagrado pela crítica para falar dos momentos de revelação/iluminação, que ocorrem com as personagens clariceanas, isto é, quando estas, dentro das suas sombras, conseguem ver a luz). São momentos marcados em geral não pela Aurora dos róseos dedos, mas pelas cores do crepúsculo, já que Lóri é a mulher lunar.

A vírgula com que se inicia o romance é como, tão bem observa Benedito Nunes,

a continuação de um movimento, que oscila entre unidades monológicas e dialogais, acompanhando as variações internas da narrativa, ora reduzida à forma de anotação diária (LP, 27 e 29), ora ao registo de uma única palavra na página em branco, ora à escrita dentro da escrita, ou à história dentro da história, e à transcrição[...] Como num *Einbildungroman*, cada episódio retoma o fio de uma mesma experiência que continua e cresce.” (Nunes, 1969:81).

Se o processo poderia parecer-se com a teia de Penélope<sup>4</sup>, pelo acto de fazer, desfazer e retomar, dele se afasta, pelo facto de que a acção da mãe de Telémaco representa apenas um programa de adiamento e não um processo de busca, como a perscrutação de Lóri.

Uma ilustração desse processo pode ser vista na sequência em que, não querendo ir de mãos vazias ao encontro de Ulisses, ela escreve – “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém, nem jamais lhe puseram rédeas nem sela [...]” – e imagina, interrogando-se: “Ulisses ia pensar que o cavalo era ela. Era?” (Lispector, 1999:24). Mas, se “a vitória translúcida foi tão leve e promissora como o prazer pré-sexual”, “no dia seguinte tentou novamente o crepúsculo. Estava à espera. Com os sentidos aguçados pelo mundo que a cercava como se entrasse em terras desconhecidas de Vénus, Nada aconteceu.” (Lispector, 1999:25). Muitos momentos se passarão até que Lóri tenha uma das mais importantes revelações-alegrias do seu percurso, a da entrada no mar.

Nesse processo, onde como dissemos são importantes as epifanias, porque elas é que levarão à passagem das sombras para a luz, da indiferenciação à identidade, do monólogo ao diálogo. Nesses encontros consigo mesma, o mais importante talvez seja o de Lóri com o mar:

Vestiu o maiô e o roupão, e em jejum mesmo caminhou até à praia. [...] Era um corpo-a-corpo consigo mesma dessa vez. Escura, machucada, cega – como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. [...] Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. [...] Ela e o mar. Só poderia haver um encontro dos seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com confiança com que se entregariam duas compreensões. (Lispector, 1999: 66)

---

<sup>4</sup> “A alusão à tecedeira mítica pode ler-se como corroboradora do trabalho de tensão e distensão do texto, encaixado nessa lógica dialéctica entre pólos opostos. No trabalho de expansão (do texto que se tece) revele-se o recurso à anáfora, procedimento retórico-estilístico que reforça a prática coesiva dos elos de ligação do tecido textual” (Sousa, 2000:200).

E Lóri acaba por perceber: “era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma” (Lispector, 1999:68).

Essa epifania é um prenúncio do que acontecerá mais tarde, um anúncio da última passagem que no livro nos é dada ver, uma revelação na travessia de Lóri, que poderíamos dizer da noite para o dia, do animal para o racional, “da solidão à comunhão” (Nunes, 1969:79), da dor para a alegria, da Terra para o Paraíso. Não nos podemos esquecer da cena final de *Uma Aprendizagem*, em que Eva-Lóri inverte o percurso da Eva bíblica e, depois de morder a maçã, recupera o Jardim das Delícias:

Foi nesse estado de sonho-deslumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era dela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles se haviam possuído para além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um. (Lispector, 1999:133).

A essa comunhão é aduzida ainda na mesma sequência, a imagem da Pietà, conjugada à do encontro do Ulisses homérico com Penélope. Depois de o texto assinalar que Ulisses se ajoelhou diante de Lóri, a quem ocorre que era “depois das grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe”, ela, com a cabeça dele no colo, lembra-se de seu próprio pai, que a “sobrecarregara de contraditórios” e a “transformara” menina em “sua protectora”, na “mãe dos homens” (Lispector, 1999:128 e 129).

É uma imagem semelhante, como já referimos, a que Clarice insere em *Um Sopro de Vida*, quando Ângela sente que ela e o seu cão Ulisses, formam um todo. Em *Uma Aprendizagem*, porém, Lóri recusa esta imagem, em que alguém protege alguém. E Ulisses não a decepiona, não reduplica a atitude de seu pai. Voltando a um momento inaugural, a postura de Pietà deixa de existir, pois Ulisses, “ela não soube como, de joelhos mesmo, ele a tinha feito ajoelhar-se junto a ele no chão, sem que ela sentisse constrangimento” (Lispector, 1999:129). A fusão edípica é afastada e Lóri, através de Ulisses, encontra a sua



identidade. Como o herói grego recuperou o nome, a mulher, o filho, o poder, no seu retorno a Ítaca, ela consegue ser eu, Loreley, mulher de Ulisses, com ele virtual geradora de um novo ser.

Por outro lado, a imagem recusada da Pietà, que vem associada à de “mãe dos homens”, epíteto que a Igreja dá à Virgem Maria, incorpora a ideia de sofrimento e Redenção, já que Maria, dando ao mundo o Salvador e com Ele sofrendo a Paixão, é “Co-redentora” e “nova Eva”, porque mãe do Homem Novo. Lóri, pelo contrário, pretende algo anterior à expulsão do Paraíso, um momento sem pecado (lembremo-nos da assinalada inteireza da maçã), sem fracturas, onde “nós é original”, um momento eterno, em que a ideia de morte é afastada, um momento no qual “a morte perdera a sua glória” (Lispector, 1999:132), um instante de comunhão cósmica que a cena do mergulho no mar, reforçada pela relação disseminada (e ao mesmo tempo permutacional) entre Lóri-Terra e Ulisses-Mar<sup>5</sup>, anunciara.

A consciência de si mesma no outro, finalmente alcançada pela entrega sem reservas, também abrange a consciência de sua condição social. A liberdade individual encontrada, ensina-lhe Ulisses, “provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade” (Nunes, 1969:82).

Neste momento, Lóri, deixando de lutar contra a sua tendência a ser serva de um homem, que admirava o homem em contraste com a mulher, pode, então, falar com Ulisses “de igual para igual” (Lispector, 1999:134).

Mas a paz que reina em Ítaca no episódio último da epopeia homérica, não se mostra como ponto final na Odisseia pessoal de Lóri. O próprio Ulisses, que está à frente de Lóri no percurso e que a orienta, porque aprendeu a viver “apesar de”, sabe que a partir desse momento inaugural, “estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor” (Lispector, 1999:134). Aliás, Lóri sabe que o seu “caminho” não chegou “ao fim”, que é apenas “porta de um começo”. E não é à toa, que o romance, iniciado com vírgula, termina agora com dois pontos.

3. Com tantas aproximações e afastamentos, o que dizer da permanência do mito de Ulisses e Penélope no texto de Clarice Lispector? A presença do nome Ulisses, as alusões à sua condição de *polytlas*, à

---

<sup>5</sup> Além da cena da Pietà, análoga à de Ângela e seu cão, onde a região fértil da mulher é sublinhada, e da cena do mar em que Lóri se sente “fertilizada”, veja-se este trecho: “O que chamava de terra já se tornara o sinónimo de Ulisses” (Lispector, 1999:36).

sua beleza<sup>6</sup>, ao tecido de Penélope, aos naufrágios, às cordas de marinheiro, à sereia certamente marcam a sua sobrevivência. Mas é preciso lembrar que se não é à toa que os estudos da literatura feminina elegem Clarice Lispector como objecto de suas investigações, porque ela escolhe em geral personagens femininas e discute, através delas, a condição da mulher, o que ela argúi, centrado por vezes em personagens masculinas, é, em última instância, a condição humana, problema atemporal, que os mitos da Antiguidade, hoje fragmentados, tentaram explicar. Daí que a sua mulher tenha o nome de Lorelay ou Penélope ou Ulisses ou G.H.; daí que o seu homem se chame Ulisses, Martim ou Ângela Pralini; que a sua personagem Autor, se pergunte: “Até onde vou eu e em onde começo a ser Ângela?” (Lispector, 1978:26) Ulisses ou Penélope não importa; eles são apenas um significante a ser preenchido.

## Bibliografia

- BORELLI, Olga (1981) *Esboço para um Possível Retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BRUNEL, Pierre (1997) *Dicionário de Mitos Literários*, Brasília-Rio de Janeiro, Editora da UnB-Ed. José Olympio.
- GOTTLIB, Nádya Batella (1995) *Clarice, Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Ática.
- IANACCE, Ricardo (2001) *A Leitora Clarice Lispector*, São Paulo, EDUSP.
- LISPECTOR, Clarice (1978) *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LISPECTOR, Clarice (1984) *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LISPECTOR, Clarice (1999) *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio d'Água.
- NUNES, Benedito (1969) “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- REIS, Fernando G. (1967) “Quem tem medo de Clarice Lispector?”, *Revista Civilização Brasileira*, 17, Jan-Fev.
- SOUSA, Carlos Mendes de (2000) *Clarice Lispector: figuras da escrita*, Braga, Universidade do Minho.
- VIANNA, Lúcia Helena (1999) *Cenas de Amor e Morte na Ficção Brasileira. O jogo dramático homem-mulher na literatura*, Niterói, EDUFF.

---

<sup>6</sup> De lembrar: “o nariz recto de Ulisses”; “Podia-se chamá-lo de um homem belo” (Lispector, 1999:24 e 60).

(Página deixada propositadamente em branco)

PENÉLOPE EN LA TEJEDORA DE SUEÑOS  
DE  
ANTONIO BUERO VALLEJO

CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ  
Universidade de Granada

El propósito de mi exposición es doble: principalmente se trata de analizar la figura de Penélope que Homero creó a través de los versos de la Odisea en "La tejedora de sueños" de Antonio Buero Vallejo<sup>1</sup>; de forma secundaria, sin embargo, aspira también a otra meta: dar a conocer, aunque de manera muy limitada, claro está, una pequeña muestra de la labor dramática de un autor, recientemente fallecido que ocupa un puesto destacado y singular en la renovación del teatro español de la postguerra. Dicho teatro que se ocupaba de distraer las mentes de los hombres y mujeres, de evadirlos de la triste situación de penuria, no quería ni aspiraba a plantear conflictos que conllevaran ningún compromiso ni actitud crítica; se trataba, en general, de obras que intentaban provocar la risa fácil. En este panorama, pues, surge la figura de Antonio Buero Vallejo<sup>2</sup>, diferente desde el principio, con una historia

---

<sup>1</sup> *La tejedora de sueños* fue estrenada en 1952; su acogida fue muy dispar; entre la parte negativa cabe señalar aquella línea representada por el periódico *Ya* o *ABC* en la que le reprochaban no haberse mantenido fiel al texto de Homero. En la parte positiva destaca la opinión de Salvador Espriu que la consideraba como una de las mejores (Romas Gubern, "Entrevista con Salvador Espriu", en *Primer Acto*, núm. 60, enero de 1965, p.17).

<sup>2</sup> Antonio Buero Vallejo nació en Guadalajara en 1916; de su infancia destaca el propio autor su afición a la lectura que desarrollaba en la biblioteca de su padre, capitán ingeniero del ejército y profesor de la Academia Militar de Ingenieros. De esta etapa, según confiesa el propio autor, datan sus lecturas de miles de comedias, entre otras obras.

Otro rasgo interesante, porque marca ya el inicio de su posterior actitud vital y política así como la razón de la presencia en sus obras de personajes injustamente tratados y marginados, es el atractivo que ejercieron sobre el autor las ideas socialistas: "también fui un muchacho preocupado por las injusticias sociales y de ahí mi adhesión – calurosa en la adolescencia, más reflexiva y conflictiva hoy, pero básicamente inalterada – a la causa socialista".

personal comprometida: estuvo preso junto al gran poeta Miguel Hernández durante diez años aproximadamente. No se trata ahora de exponer su biografía, sí de indicar algunas circunstancias personales que ayudan a comprender determinadas características de los protagonistas de sus obras. Ni durante la etapa mencionada de su vida que transcurre entre los veinte y los treinta años descuida su formación literaria; gran lector desde la infancia y con grandes dotes para la pintura (empezó a estudiar Bellas Artes), rasgo que también es constatable en su teatro, su figura se aleja asimismo por esto de la restante mediocridad de los autores dramáticos de aquellos años, con alguna excepción no cabe duda, patente sobre todo en su actitud reflexiva ante los conflictos que plantea<sup>3</sup>.

Los rasgos trazados, compromiso social y político, vivencia personal en prisión, su consecuente apartamiento del poder establecido y formación cultural amplia, constituyen el entramado o el sustrato sobre el que se levantan sus personajes y sobre el que se articula su pensamiento. En su obra completa observamos determinadas constantes que se repiten dándole ese tono suyo tan característico; por ejemplo: la dicotomía entre historia oficial / verdad interior o, simplemente, entre apariencia/realidad, la frecuente presencia de la figura del soñador o soñadora<sup>4</sup> en oposición al que razona o la del ciego frente al que ve, personajes que representan, en general, el valor de la utopía, de los sentimientos opuesto al de la lógica común. Al igual que Tiresias en la Literatura griega con su ceguera ve lo que no los demás no pueden ver, en definitiva la verdadera razón, así también los locos soñadores del teatro de Buero Vallejo son en realidad los que comprenden la íntima verdad de la existencia y conllevan en el fondo el mensaje ilusionado y también revolucionario de que las cosas pueden ser de otra manera. Nuestra Penélope tipifica en "La tejedora de sueños" a uno de estos personajes; a esta característica hay que añadir la singularidad de que es una mujer, por lo que la dicotomía mundo masculino/mundo femenino es otro de los planos añadidos a la dualidad básica del soñador-a /

---

<sup>3</sup> Es muy acertada la opinión de Luis Iglesias Feijoo: "La obra de Buero rompía con demasiados convencionalismos, incidía con fuerza en un medio casi embalsamado, y ello produjo también reacciones adversas de otro signo" (cfr. Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. La llegada de los dioses*. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Cátedra, Madrid, Madrid, 1996, p.21).

<sup>4</sup> Precisamente los soñadores del teatro de Buero Vallejo es el tema del artículo de Martha T. Halsey, "The Dreamer in the tragic theater of Buero Vallejo", en *Revista de Estudios Hispánicos*, University of Alabama Press, II, 2º, 1968. Este artículo fue recogido por Mariano de Paco en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Alicante, 1999-2001, p.17.

el que razona. Tal agonística duplicidad tampoco es ajena a la tragedia griega<sup>5</sup> donde se aprecian verdaderos debates entre personajes de tendencias opuestas: Creonte frente a Hemón, Antígona frente a Ismene ..., tragedia muy conocida por Buero Vallejo, como puede observarse en esta misma obra con sus referencias a Clitemnestra, Agamenón y Orestes. De esta agonística confrontación, mujer (valores femeninos)/hombre (valores masculinos), o lo que es lo mismo Penélope/Ulises, resulta victoriosa en tan singular batalla de ilusión la figura de Penélope. Ahora bien: ¿Es esta la heroína homérica que Homero presenta como ejemplo de fidelidad, que espera ansiosa la llegada de Odiseo para alcanzar el umbral de la vejez juntos? En absoluto: el autor español toma de la Odisea los personajes principales, con alguna distorsión, añadido o supresión y los inserta en una trama diferente manteniendo, eso sí, las líneas básicas del regreso del héroe, la espera de Penélope, la existencia de los pretendientes, la de Telémaco y el porquero; también la de Euriclea, que aquí aparece ciega. Pero la historia está contada no desde el punto de vista de Odiseo, el héroe que tras sufrir muchos avatares llega a su patria Ítaca, el que es fielmente esperado por su familia, no, la historia está narrada desde el punto de vista de la mujer que durante mucho tiempo debe aguardar su regreso, en definitiva, y como decía antes, está contada desde la interioridad o verdad íntima de su protagonista, no desde la perspectiva de los hechos conocidos por todos; pero esta verdad íntima no es solamente propia de la mujer llamada Penélope, es la compartida por todas las mujeres que en situación de guerra, de cualquier guerra, son aban-

---

<sup>5</sup> En Sófocles (de entre los trágicos griegos el más cercano en estilo, estructura e ideas al teatro de Buero Vallejo) aparecen enfrentamientos (agones) de personajes que constituyen magistrales debates sobre puntos de vista opuestos. En realidad, estos enfrentamientos constituyen el núcleo estructural de la tragedia griega; pero, si hemos de mencionar algún autor relevante en su manejo, éste es Sófocles. Así, en la Antígona, dice Hemón a su padre, que acaba de decretar la muerte para su prometida (Antígona) por enterrar a su hermano Polinices, en contra de la decisión de Creonte: "Padre, los dioses han hecho crecer en los hombres la inteligencia, la más preciada de cuantas posesiones tienen... No tengas, pues, en tus adentros una sola idea, ni creas, como afirmas, que es ésta, y no otra alguna, la cierta. Pues son los que se creen los únicos en reflexionar, o que tienen una lengua, o un alma como ninguno, a quienes se ve vacíos al ser abiertos" Y replica Creonte: "¿A nuestros años vamos a recibir lecciones de cordura de un mozalbete de su edad?" (se refiere a Hemón, tras una breve intervención del corifeo). Toda la larga intervención de ambos personajes constituye en realidad el mantenimiento de dos ideas opuestas: la razón de Estado frente a la razón del ser humano como individuo dotado de sentimientos; es decir: Creonte frente a Hemón, dicho en términos muy generales. Los versos citados pertenecen a la traducción de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1974, p.53.

donadas por los hombres que deben o quieren combatir, por lo que su ejemplo, por tanto, es universal; en ello también Vallejo se aproxima al valor paradigmático de la tragedia griega, porque nosotros no vemos en Edipo ni en Electra solamente a los personajes concretos de una situación y lugar concreto sino que ha alcanzado el grado de prototipo, que es una forma de entender lo mítico; de esta manera, lo que el autor español propone y consigue es la creación de un nuevo mito, la remitificación o renovación mítica de una historia conocida por la tradición literaria universalmente; con ello, partiendo de uno de los personajes ya dados por Homero<sup>6</sup>, presentes en la Odisea, de una forma "pasiva", podríamos decir, articula otra interpretación de los hechos, la que parte de esta mujer que en esta ocasión se atreve a desvelar su particular mundo; a los valores tradicionalmente épicos de la aventura de Odiseo, de los héroes de la guerra de Troya, viene a sumarse ahora, como la otra cara de la moneda, los valores del gineceo, que también tienen su voz ; en este sentido "La tejedora de sueños" es una defensa audaz de la mujer como persona y de sus ansias de libertad; la Penélope de Buero Vallejo tiene derecho a pensar por sí misma, a soñar por sí misma, a tejer sus propios sueños; aunque se queden en sólo sueños, esta actitud de poder soñarlos abre una vía de esperanza, si bien el final de la trama impone en definitiva una constatación del status quo, como revela la intervención del coro de esclavas, ignorantes y ajenas a la verdadera ilusión de la protagonista:

Coro: "Penélope es el nombre de la reina.  
Ejemplo es para siempre de la esposa.  
Ella teje sus sueños hogareños  
Y en su modestia irradia lozanía"

---

<sup>6</sup> Una de las primeras referencias al personaje de Penélope aparece en el canto uno de la Odisea: "Entre éstos estaba cantando el ilustre aedo, y ellos escuchaban en silencio. Cantaba el regreso de los aqueos que Palas Atenea les había deparado funesto canto desde Troya. La hija de Icaro, la prudente Penélope, acogió en su pecho el inspirado canto desde la habitación del piso de arriba y descendió por la escalera del palacio, mas no sola, que la acompañaban dos siervas. Cuando hubo llegado a los pretendientes la divina entre las mujeres, se detuvo frente al pilar central del techo labrado llevando ante sus mejillas un grueso velo, y a cada lado se puso una fiel sirvienta. Luego habló llorando al divino aedo: Femio, sabes otros muchos cantos, hechizo de los mortales, hazañas de hombres y dioses que los aedos hacen famosas. Cántales uno de éstos sentado a su lado y que ellos beban su vino en silencio; mas deja ya ese canto triste que me está dañando el corazón dentro del pecho, puesto que a mí sobre todos me ha alcanzado un dolor inolvidable, pues añoro, acordándome continuamente, la cabeza de un hombre cuyo renombre es amplio en la Hélade y hasta el centro de Argos". *Odisea*, Canto I, 325-345. Traducción de José Luis Calvo Martínez, E. Nacional, Madrid, 1976.

Sin embargo, en una retrospectiva de la historia, Penélope no teje aquí ningún sueño hogareño, ni su carácter obedece a la elogiada "modestia". En este sentido Buero Vallejo juega magistralmente, al modo sofocleo, con el recurso de la ambigüedad; porque si, desde una lectura superficial, su teatro, globalmente considerado, ha sido calificado, en ocasiones de pesimista o que plantea una aporía o situación sin salida, en el fondo no es así; todos sus soñadores plantean utopías posibles (aunque esto en sí mismo sea una contradicción, un oxímoron retórico) y sientan la base de verdaderos cambios en la forma de ver el mundo que, aunque planteados desde la individualidad del personaje conllevan una alteración radical del orden establecido. Así lo reflejan los siguientes versos pronunciados por Penélope ante el cadáver de su querido Anfino, uno de los pretendientes:

Penélope (absorta en el cadáver):

"Esperar... Esperar el día en que los hombres sean  
Como tu... y no como ése. Que tengan corazón para  
Nosotras y bondad para todos: que no guerreen ni  
Nos abandonen. Sí; un día llegará en que eso sea  
Cierto.(A Ulises) ¡A ti te lo digo, miserable! ¿Y  
Sabes cuándo? ¡Cuando no haya más Helenas...  
Ni Ulises en el mundo! Pero para eso hace falta una  
Palabra universal de amor que sólo las mujeres  
Soñamos... a veces."

Y esta Penélope que al final de la obra se revela tan clara y firme en la defensa de sus valores conoce, sin embargo, a lo largo de la tragedia, sus momentos de debilidad, consecuencia de la falta de afecto, de no sentirse deseada; esa propia debilidad genera en su ego accesos de envidia empleando como referente la propia Helena de Troya:

Penélope (se dirige a Anfino):

"... .. Helena nos quitó a nuestros esposos. Por esa...  
puerca, las mujeres honradas hemos quedado viudas,  
condenadas a hilar y tejer en nuestros fríos hogares...  
A consumirnos de vergüenza y de ira porque los hombres  
... razonaron que había que verter sangre, en una guerra  
de diez años, para vengar el honor de un pobre idiota  
llamado Menelao. (Pausa). Así pensaba yo cuando



vinísteis a pretenderme. ¡Ah, cómo respiré! Treinta jóvenes jefes, hoy viejos o muertos, conducían a nuestros ejércitos en Troya por causa de Helena. ¡Y treinta jóvenes jefes, hijos de los anteriores muchos de ellos, venían a rivalizar por mí! ¡Por mí, por Penélope! (Pausa). Era mi pequeño desquite... Mi pequeña guerra de Troya. Me sentía vivir. Había que durar, como fuese, esta lucha vuestra, que Alimentaba mi amor propio herido, que me daba la Seguridad de mi propia existencia, como no la había Vuelto a sentir desde... que Ulises me ganó a otros Diecinueve príncipes, hace muchos años."

La imagen de la Penélope de Buero, como podemos apreciar, no responde tampoco, de forma monolítica, a un personaje cuyas características se puedan calificar como de "humanismo idealizado", ni al de la heroína sin paliativos, sin fisuras en sus actos; se trata de una mujer como otra sería en una situación semejante; su heroísmo radica precisamente en reconocerlo. Así lo indica también el propio autor en el comentario a su obra: "El problema de Penélope ha sido abordado por mí con la convicción de que no podía ser distinta, en su fondo, del de las restantes mujeres aqueas cuyos esposos fueron a guerrear a Troya"<sup>7</sup>.

En torno a la figura femenina central de esta obra y en una estructura que podemos representar mediante una serie de paralelismos y antítesis aparecen dispuestos otros personajes. Frente a Penélope se destaca la figura de Odiseo, que es también contemplado desde una doble perspectiva: la tradicional y homérica, la oficial, que corresponde a la dibujada por el coro, reflejando en sus palabras el modo de pensar de la sociedad y la desvelada por Penélope y por la intervención del propio héroe, que corresponden respectivamente a una imagen positiva frente a otra, de carácter negativo. En este segundo sentido algunas palabras pronunciadas por la mujer constituyen un testimonio adecuado. Dice Penélope a Odiseo, ya reconocido por todos:

"¡Cállate! Ahora debo hablar yo. Ahora debo decirte que tu cobardía lo ha perdido todo. Porque nada, ¡entiéndelo bien!, ¡nada! había ocurrido entre Anfitrón y yo antes de tu llegada... salvo mis propios sueños solitarios. Y si tu me

---

<sup>7</sup> Antonio Buero Vallejo, *Comentario a la tejedora de sueños*. Alfíl (Escelicer). Colección de teatro nº 16. Madrid, 1952, p.78.

hubieses ofrecido con sencillez y valor tus canas ennoblecidas por la guerra y los azares, ¡tal vez! yo habría reaccionado a tiempo. Hubieras sido, a pesar de todo... el hombre de corazón con quien toda mujer sueña... El Ulises con quien yo soñé, ahí, los primeros años...; y no este astuto patán, hipócrita y temeroso que se me presenta como un viejo ruin para destruirme toda ilusión posible."

Este Odiseo visto por Penélope de tal forma refleja la misma imagen en sus propias palabras, que retratan a un personaje amante del éxito y del aplauso y que a su vez representan la óptica del autor sobre el héroe. Dice Odiseo: "...Por eso queda aún algo por hacer ¡Salvar el prestigio! Y yo he venido para eso".

La tradición literaria griega presentaba ya versiones de Odiseo que explotaban más su faceta negativa, de astuto y mentiroso, rasgo que ya está en Homero pero dignificado y justificado por las circunstancias que le tocan vivir y como consecuente forma de salvación (recuérdese, por ejemplo, el episodio del Cíclope). En el *Ajax*<sup>8</sup> de Sófocles es resaltada su faceta poco noble en los versos iniciales de la tragedia, aunque su actitud de ofrecer honras fúnebres al héroe Ajax en la segunda parte de la obra potencia el lado positivo y dialogante de su carácter, haciendo olvidar también aquí, pero en menor medida que en Homero el lado oscuro de "urdidor de engaños"; mucho más negativa es la imagen que muestra en el *Filoctetes*<sup>9</sup> donde

---

<sup>8</sup> Presenta así Sófocles a Odiseo en su tragedia *Ajax*, y a través de las palabras de la diosa Atenea: "Siempre, hijo de Laertes, te encuentro al acecho de intentar alguna acción contra tus enemigos. También ahora te veo junto a la costera tienda de Ajax, que ocupa el puesto extremo, rastreando y observando desde hace tiempo las huellas recién impresas de aquél, con el fin de ver si está dentro o no está dentro. Y bien te guía un paso de buen olfato como de perra laconia..." (Traducción de José María Lucas de Dios, Editora Nacional, Madrid, 1977, p.51). En estos versos se muestra la imagen de un Odiseo caracterizado como un cazador en acecho de su presa, lo que no evidencia una valoración totalmente positiva del personaje que es descrito como un astuto y despiadado cosechador de presas.

<sup>9</sup> En *Filoctetes* (abandonado en la isla de Lemnos por su herida repugnante) Odiseo presenta una imagen aún más negativa al no dudar de servirse de la mentira para obtener su propósito (llevarse a Filoctetes y a su arco de vuelta a Troya, porque era requisito inexcusable para ganar la guerra). Le dice Filoctetes: "¡Ah manos mías, qué cosas padecéis privadas de vuestro arco, apresadas por este hombre! (se refiere a Odiseo) ¡Oh tú que nada bueno ni generoso sientes, cómo me has engañado de nuevo, cómo me has cogido, tomando a este joven por mí desconocido como pantalla tuya" (Traducción de Mariano Benavente Barreda, *Sófocles.Tragedias*, Hernando, Madrid, 1971, p.369).

el método para obtener su propósito de llevarse a Troya las armas de Filoctetes es el engaño, actitud contrapuesta a la del joven Neoptólemo.

También existieron versiones de la historia de Penélope<sup>10</sup> diferentes a la expuesta en el poema homérico. Buero menciona en su *Comentario* un drama satírico de Esquilo, perdido, que contenía una versión no favorable del carácter de la heroína. También Licofrón en su *Alejandra* habla de ella en los siguientes términos: "... Pues su mujer, cual ramera, prostituyéndose recatadamente vaciará el palacio prodigando en banquetes la riqueza del infeliz". Asimismo Apolodoro menciona varias versiones; una de ellas es esta: "Penélope, seducida por Antinoo, fue enviada por Odiseo a su padre Icaro y en Mantinea, Arcadia, tuvo de Hermes a Pan. Pero según otros fue muerta por Odiseo a causa de Anfíno, pues cuentan que él la sedujo". Pausanias, a su vez, dice: "Los de Mantinea cuentan que Odiseo acusó a Penélope de haber atraído ella misma a los pretendientes y la repudió". Y Servio, en su comentario a Virgilio, dice con respecto a Ulises que "cuando regresó a Ítaca después de sus viajes, se encontró a Pan en su palacio, el cual era hijo, según se decía, de Penélope y todos los pretendientes, como el mismo nombre de Pan parecía indicar; aunque otros decían que era hijo de Mercurio, que había yacido con Penélope transformado en macho cabrío".

Podemos decir, por lo tanto, sin ningún género de dudas que existía ya en la literatura griega clásica la variante de otra actitud de Penélope que no era la de absoluta fidelidad. Si Buero Vallejo se sintió influido por alguna de las versiones de este tipo poco importa como poco importaba en la tragedia griega que dos o más autores trataran el mismo mito, por ejemplo Electra de la que nos quedan la de Sófocles y la de Eurípides al margen de su aparición central en las Coéforas de Esquilo. "La tejedora de sueños" aunque plantee los hechos de una historia remota tiene un indudable aire de modernidad y su figura central es presentada con toda su complejidad psicológica y actúa desde su propia voz, no desde la del narrador, con toda su libertad o reivindicación de libertad, aunque se quede sólo en los sueños.

Pero el mundo femenino de esta obra no se limita a Penélope, ni es ella la única posibilidad de representación del carácter de la mujer,

---

<sup>10</sup> Licofrón, *Alejandra*, 771 y ss. Traducción de Lorenzo Mascialino, Alma Mater, Barcelona, 1956, p.35. Apolodoro, *Biblioteca, Epítome*, VII, p.38. Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII, XII, 6. Traducción de Antonio Tovar, Universidad de Valladolid. 1956, p.514. Servio, *In Vergilii Carmina Commentarii a Eneida*, II, 44, ed. G. Thilo-H. Hagen, G. Olms, Hildesheim, 1961, I, p.223. Traducción de Luis Iglesias Feijoo, *Antonio Buero Vallejo. La tejedora...*, *Op. cit.*, p.47.

si es que podemos hablar de prototipo. Frente a ella se erige en orgullosa alternativa la figura de Dione<sup>11</sup>, cuyo paralelo omérico más cercano es el de Melanto. En la *Odisea* (XVIII,320; XIX,65-88) Melanto se burló de Ulises, odiaba a Telémaco y era amante de Eurímaco. Aquí Dione pretende casarse con Anfino, el pretendiente enamorado de Penélope y amado por ella, y a su vez es amada infructuosamente por Telémaco. Según Alvar en su estudio sobre esta obra Dione es la figura fundamental en cuanto constituye el eje de actuación de otros personajes. En sus actos refleja una persona que comparte las mismas ansias de poder que Odiseo y en este sentido constituye su alternativa en el mundo femenino, rasgo de semejanza que se ve reforzado por el hecho de que también comparte su astucia porque es la única que desde el principio de la obra conoce la razón de la risa y el llanto de Penélope, la que conoce su destejer nocturno y la que lo comunica a los demás.

Al mundo masculino hay que añadir en nuestra descripción la figura conmovedora de Anfino<sup>12</sup>, nombre tomado del homérico Anfinomo, que representa el valor de los sentimientos en el hombre por encima de la razón más vulgar, es la verdadera razón, el más valiente de los pretendientes siendo tachado, sin embargo, del más cobarde; defiende sin paliativos su amor por Penélope, a ella entrega su vida y se erige también en la única posibilidad de vida para Penélope, la de sus sueños, en ellos permanece cuando muere:

Anfino: "Yo defendía a Penélope, Ulises. Pero  
Acepto morir a tus manos. Me matas porque tú  
Estás muerto ya; acuérdate de lo que te digo. La  
Muerte es nuestro gran sueño. Morir en vida es peor;  
Prefiero hacerlo ahora. Gracias por tu flecha Ulises.  
La muerte es nuestro gran sueño liberador... Gracias por  
Tus sueños, Penélope".

---

<sup>11</sup> Dice Manuel Alvar, *Op. cit.*, p.11: "Como satélites de una constelación, Buero Vallejo ha dispuesto de una serie de figuras. Ninguna tan importante como la de Dione".

<sup>12</sup> El relieve que alcanza en esta obra la figura de Anfino, es desconocido en la *Odisea*, donde con el nombre de Anfinomo designa a uno de los pretendientes, el más destacado, el preferido de Penélope, el que se opone a la muerte de Telémaco, pero no adquiere rango superior al de pretendiente ni el aedo le concede el papel de protagonista (Vid., por ejemplo, Canto XVI, 394-399).

Buero Vallejo, en palabras de Manuel Alvar, "ha hecho de Anfino el símbolo del intelectual, el hombre que posee las virtudes más excelsas, pero es destruido por quien representa las fuerzas elementales y culturalmente menos elaboradas". Manuel Alvar, "Presencia del mito: *La tejedora de sueños*", *Bulletin Hispanique*, LXXVIII, 1976. Este artículo ha sido recogido por Mariano de Paco en *Estudios...*, *Op. cit.*, p.11).

En torno a estos cuatro personajes centrales aparecen en escena un Telémaco<sup>13</sup> desvirtuado en su papel de hijo con respecto a Penélope que no lo tiene como central en su corazón, unos pretendientes reducidos a cinco contando entre ellos a Anfino, el porquero Eumeo, que guarda su perfil homérico y la figura de Euriclea que Buero representa ciega, conforme a su tradicional gusto de poner en escena personajes de este tipo, y que son los que verdaderamente ven la verdad o perciben las cosas más allá de la vista como en este caso los espíritus vengadores que acechan a los pretendientes.

Termina esta obra, que es una tragedia, con la homérica muerte de los pretendientes y con la homérica actitud de las figuras de Penélope y Ulises en palabras del coro, lo que es igual a decir con la aparente conservación del status quo ante todo el pueblo de Ítaca, pero con la destrucción real de las relaciones entre ambos. A pesar de todo la victoria es de Penélope porque conserva la capacidad de soñar; Ulises conserva su papel oficial de rey, en este sentido tampoco pierde, pero nada más. Es una tragedia que, sirviéndose como escenario de personajes legados por la inmortal obra de Homero, se configura desde la perspectiva de uno de los personajes de menor voz en la épica y plantea la destrucción psíquica del héroe de la Odisea y la recuperación de la vida interior en Penélope. Aparentemente nada cambia: Ulises seguirá siendo el esposo largamente esperado a los ojos de todos y Penélope la esposa que fielmente ha aguardado durante tanto tiempo. Entre ellos todo se ha roto. Queda como verdadera heroína el personaje de Penélope que representa lo más auténtico del teatro de este autor, el de los soñadores.

Podemos decir que al componer Buero Vallejo, partiendo de un mythos preexistente, una obra de teatro, se sitúa al mismo nivel que un autor griego, quien eligiendo de la tradición el núcleo temático lo reestructura en función del drama y le confiere un sello particular al darle una nueva perspectiva y al situarlo en su mundo ideológico concreto; la nueva perspectiva se la presta el enfoque sobre un personaje de la Odisea, no secundario, pero sí ignorado en sus verdaderas ansias y anhelos; esta voz nueva, que es la de Penélope, se escucha en su individualidad y también como portadora de la palabra

---

<sup>13</sup> El Telémaco de Buero guarda parecido con el que a veces sugiere Homero, dotado de cierta desconfianza, pero mucho menos reverente hacia su madre así como menos amado por ella. Dice el joven Telémaco a Atenea, transformada en Mentos: "Desde luego, huesped, te voy a hablar sinceramente. Mi madre asegura que soy hijo de él; yo, en cambio, no lo sé", *Odisea* I; traducción de José Luis Calvo Martínez, *Op. cit.*, p.53.

de los soñadores, instaurándose, por tanto, *La tejedora de sueños* en lo más auténtico del teatro de Buero Vallejo, con su constante inquietud por sacar al escenario las voces calladas de la gente que no quiere conformarse con la verdad oficial.

Como afirma Martha T. Halsey<sup>14</sup>: "La preocupación por parte de Buero del visionario idealista es más obvio en dos obras: *La tejedora de sueños* y *Un soñador para un pueblo*, pero está presente implícitamente o explícitamente en la mayor parte de su teatro... Buero mismo ha afirmado que su interés en todas sus tragedias desde 1949 hasta el presente ha sido mostrar "el espectáculo del hombre desgarrado entre sus límites y anhelos, entre la realidad y los sueños". La esperanza, sin embargo, es un elemento esencial de la tragedia, de acuerdo con Buero. Para Buero "lo trágico" no está cerrado, sino abierto.

Por último, y para tener una visión clara de que esta presencia del mundo griego, patente en esta obra, como hemos visto, no sólo a nivel temático sino a nivel estructural y de género, no constituye un hecho aislado en la obra de Buero, sino que es una constante referencia bien asumida y revitalizada, baste con citar el hecho de que esta obra sobre Penélope aparece publicada junto a otra que tiene por título *Llegada de los dioses*. La mirada de este autor sobre los textos clásicos es renovadora y respetuosa, renovadora porque explora las posibilidades latentes en la obra heredada por la tradición y respetuosa porque los contempla como modelos vivos a los que merece la pena acercarse. Su actitud queda muy bien reflejada en las palabras de Alvar: "Buero pertenece a una tradición filológica que ve, en la obra de arte clásica, los fundamentos para generar universos distintos de gramáticas, con sus contenidos y relaciones; pertenece a un linaje de hombres que no ha renunciado en su lucha por acrecentar nuestro mundo intelectual; tiene el talante de aquellos poetas dueños del "don preclaro de evocar los sueños"<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Vid. Martha T. Halsey, *Op. cit.*, p.17.

<sup>15</sup> Cfr. Manuel Alvar, *Op. cit.*, p.7.

(Página deixada propositadamente em branco)

## PENELOPE IN MODERN ENGLISH POETRY

JOHN BULWER  
Inglaterra

In Shakespeare's *Hamlet* there are two attendant lords called Rosencrantz and Guildenstern. They are minor characters who are given no background and play little part in development of the plot. They are often there just to give Hamlet someone to talk to, although in the end he causes their death. In Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* they are put centre stage. The playwright asks: "What are they doing when they are offstage?" "What existence do they have when there is no-one for them to talk to?" The result is a comic existential inquiry into what life means for those who lack a reason for being and who only exist to react to others. They spend their time tossing coins and waiting for Hamlet (in this play he is the minor character) to come on and give them a justification for being there at all. This conference is aiming to do the same for Penelope, and we can see the same twist at work in a number of modern writers. They take a character from the sidelines of myth and put them under the spotlight. They are often female figures from Greek myth whose voice has hitherto been unheard: Eurydice, Calypso, Circe, Medusa and others.

Carol Ann Duffy has published a collection of poems (1999) on this theme called *The World's Wife*. Her starting point was the poem *Mrs Midas*. What was her reaction to her husband's obsession with gold? Did he ever consider her feelings? Her figure is tragic in that she truly loves her husband but reluctantly has to sever all relations with him for her own safety:

*Separate beds. In fact, I put a chair against my door,  
near petrified. He was below, turning the spare room  
into the tomb of Tutankhamun. You see, we were passionate then,  
in those halcyon days; unwrapping each other, rapidly,  
like presents, fast food. But now I feared his honeyed embrace,  
the kiss that would turn my lips to a work of art.*



The futility of the wish to turn everything to gold is eloquently expressed through the horror of this previously unknown character and the thoughtlessness of the man towards his loving wife. Other poems in this collection take as their heroines Thetis, Mrs Tiresias, Mrs Sisyphus, Medusa, Circe, Pygmalion's Bride, Mrs Icarus and Demeter, as well as figures from biblical stories and some modern characters.

It is a short step from this revaluation of a well-known mythic figure to a reconsideration of the role of Penelope. The archetypal faithful wife, whose character is only revealed in relation to her absent husband is found to have feelings of her own, and they are not very flattering to Odysseus.

*At first, I looked along the road  
hoping to see him saunter home  
among the olive trees,  
a whistle for the dog who mourned him with his warm head on my  
[knees.*

*Six months of this  
and then I noticed that whole days had passed  
without my noticing.*

Her first reaction is to miss her husband and to expect to see him coming home. However, six months pass and she begins to get used to it. Six months is a long enough time for her to accept the absence of her husband, but we know that the total time for him to be away will be twenty years. So she begins to turn her attention elsewhere.

*I sorted cloth and scissors, needle, thread,  
thinking to amuse myself,  
but found a lifetime's industry instead.  
I sewed a girl  
under a single star - cross-stitch, silver silk -  
running after childhood's bouncing ball.  
I chose between three greens for the grass;  
a smoky pink, a shadow's grey,  
to show a snapdragon gargling a bee.  
I threaded walnut brown for a tree,*

The weaving of Laertes' shroud becomes a creative piece of embroidery which Penelope undertakes for its own sake. She finds pleasure in the technique of the stitching, in the choice of the colour, in

the difficulty of representing a complex image: *a snapdragon gargling a bee*<sup>1</sup>. In this work she finds fulfilment in the craft of stitching and sewing.

It is no accident that this is traditionally “women’s work”. Carol Ann Duffy does not treat it as the drudgery of housework, but as something in which Penelope can lose herself by concentrating on her art and skill<sup>2</sup>.

*my thimble like an acorn  
pushing up through umber soil.  
Beneath the shade  
I wrapped a maiden in a deep embrace  
with heroism's boy  
and lost myself completely  
in a wild embroidery of love, lust, loss, lessons learnt;  
then watched him sail away  
into the loose gold stitching of the sun.*

She moves from still life and the representation of nature to a more complex psychological depiction of love and loss. A *maiden* is shown as in love with *heroism's boy* but he sails away and leaves her. Rather as Theseus abandons Ariadne, or perhaps also as Odysseus sailed away and left her. His legitimate absence on a military expedition is seen here as a betrayal like Theseus’.

*And when the others came to take his place,  
disturb my peace,  
I played for time.  
I wore a widow's face, kept my head down,  
did my work by day, at night unpicked it.  
I knew which hour of the dark the moon  
would start to fray,  
I stitched it.  
Grey threads and brown*

When the suitors arrive she says they only *disturb my peace*. She is more concerned with herself and her own work on the embroidery

---

<sup>1</sup> A snapdragon is a small intricately shaped flower, and gargling is rolling a liquid in the back of the throat

<sup>2</sup> In another poem in a similar piece of reclaiming a traditional woman’s role, Circe gives some interesting recipes for cooking pork

than with their threat to her marriage to Odysseus, which she appears to have forgotten about. In her concentration on her work she just wants to put them off and make them lose interest. *I wore a widow's face, kept my head down*: a widow is not really interested in marrying again, keeping your head down means making sure you are not noticed. She unpicks her work to make it last longer and to keep the project going, not to give Odysseus (who is not named in the poem) more time to get home:

*pursued my needle's leaping fish  
to form a river that would never reach the sea.  
I tricked it. I was picking out  
the smile of a woman at the centre  
of this world, self-contained, absorbed, content,  
most certainly not waiting,*

She is creating an ambitious tapestry which she knows she will not finish, and in fact she doesn't really want to. *I tricked it*. Here the poet plays on the meanings of *trick*, which as well as meaning to deceive means to decorate or embellish. In her work she does both: she deceives by means of the stitching she does. Her final image is of a woman pictured in very much the way she sees herself: *a woman at the centre of this world, self-contained, absorbed, content*. This is how the poet wishes us to see her too: *most certainly not waiting*. Women no longer sit contentedly at home defined by their waiting for their husbands. They may sit contentedly at home, but they have other things to do:

*when I heard a far-too-late familiar tread outside the door.  
I licked my scarlet thread  
and aimed it surely at the middle of the needle's eye once more.*

This does not sound like the kind of reception Odysseus would like, although the return in Homer is not as simple as that and the complications of the recognition serve to show that he is not just returning from a trip abroad. The scarlet thread (indicating Penelope's anger perhaps) is a sign of her heightened emotions as does the way she aims her thread accurately through the needle's eye.

Carol Ann Duffy is one of several women writers including Edna St Vincent Millay, Louise Glück, Pia Tafdrup (in Danish), Linda Pastan and Jorie Graham, who have treated the theme of Penelope and the other female figures in the *Odyssey* in the past century. Circe,

Nausicaa, Calypso and the Sirens are those most often treated and they are sometimes compared to Penelope or treated in parallel. These women are intimately connected to each other through Odysseus (although they never meet) and serve to illuminate each other. Linda Pastan (1988) has Penelope say:

*And I who thought to be  
one of the Sirens (cast up  
on strewn sheets  
at dawn)  
hide my song.*

Edna St Vincent Millay (1922) treats Penelope as a figure on a Greek vase, drawing attention to a gesture:

*I thought, as I wiped my eyes on the corner of my apron:  
Penelope did this too.  
...  
This is an ancient gesture, authentic, antique,  
In the very best tradition, classic Greek*

She imagines Odysseus used this gesture too, to deceive:

*He learned it from Penelope ...  
Penelope, who really cried.*

In the early part of the twentieth century in this poem Penelope has not yet learned to be independent, although her point of view and feelings are taken into account.

The literary model for this kind of poem is Tennyson's *Ulysses* and their ancient predecessor is Ovid in his *Heroides*, and the men are not to be left out entirely. Wallace Stevens (1952) writes a moving account of Penelope's feelings. In this poem she asks if Ulysses has approached from the east:

*But was it Ulysses? Or was it only the warmth of the sun  
On her pillow? The thought kept beating in her like her heart.  
The two kept beating together. It was only day.*

Sanford Pinsker (1979) injects a piece of New York Jewish humour into Penelope speaking to Odysseus some time after his return:

*I said to him: "Listen Ulysses, what 'mariners'?*  
*They're dead. Finished. At the bottom of*  
*(You'll pardon the expression) a wine-dark sea.*  
*Rest awhile. Have a little something to eat.*  
*What you call "some three suns to store and hoard"*  
*Hardly constitutes giving kingship a fair chance.*  
*Besides Telemachus tells me it's tough work*  
*What with all the checks and balances*  
*(Put in, by the way, since you left)*  
*And the referendum on the monarchy coming up."*  
*But he just gave me the deaf ear he is famous for*  
*And shoved off, muttering to an invisible crew.*  
*As for me, it looks like the same old pattern:*  
*Crafty sewing by day / crafty suitors by night.*  
*I wonder what should I wear. A basic black?*  
*Or, perhaps, my chartreuse shift with the lemon trim ...*

It is the women writers, however, who have provided an authentic new voice for Penelope and the other women of the *Odyssey*. Samuel Butler famously contended in 1897 that the Homer of the *Odyssey* was a woman. While this has never been accepted by Homeric scholars, it strikes a chord with readers of the *Odyssey* and the attention paid to the female figures in it by today's women writers seem to validate at least its poetic truth.

## **Bibliography**

- Duffy, Carol Ann, *The World's Wife*, London, Picador, 1999.  
Kossman Nina (ed.), *Gods and Mortals. Modern Poems on Classical Myths*, Oxford University Press, 2001.  
Steiner George, *Homer in English*, London, Penguin, 1996.

## ULISSES E PENÉLOPE EM *A FILHA DE HOMERO* DE ROBERT GRAVES

ANA ELIAS PINHEIRO  
Universidade Católica Portuguesa

Impressionado com o que parecia ser o excessivo protagonismo concedido às mulheres e aos seus sentimentos na *Odisseia*, Samuel Butler<sup>1</sup> publicou, em 1897, uma curiosa tese, *The Autoress of the Odyssey*, onde defendia que a lendária obra da Antiguidade, atribuída a um suposto «Homero», fora, na realidade, escrita<sup>2</sup> por uma mulher, que o autor revia na personagem particularmente desenvolvida e caracterizada de Nausícaa, a princesa adolescente do país dos Feaces.

Embora o modo como formula a sua tese nem sempre seja particularmente consistente, Butler fez um levantamento curioso de atitudes que, na sua visão vitoriana, dificilmente seriam compatíveis

---

<sup>1</sup> Escritor britânico (1835-1902), dito *Erewhon*, título do seu mais famoso romance (1872), para se distinguir do conhecido homónimo do século XVII. Crítico e ensaísta, Butler manifestou particular interesse pela obra homérica, tendo publicado, entre 1898 e 1900, traduções da *Iliada* e da *Odisseia* (que Joyce utilizaria, em 1922, como base para a composição do seu *Ulysses*), assim como alguns estudos, entre os quais se contam aquele de que falamos.

A hipótese da autoria feminina da *Odisseia* fora já formulada numa conferência, proferida em 1892, com o título de “The Humour of Homer” (cf. S. Butler, *Humour of Homer and Other Essays*, London, 1914, 44-76).

<sup>2</sup> Butler usa sempre o termo *escreveu* (1967: e.g.200): as teorias de Milman Parry sobre a composição oral dos Poemas Homéricos remontam a finais da década de 20 do século XX, e só começariam a ser divulgadas já nos anos 30 (cf. A. Parry, ed., *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, 1971).

A verdade é que, depois da formulação destas teorias de composição oral, não me parece, efectivamente, que a existência de um «Homero», redactor final da versão que conhecemos hoje, seja de modo algum incompatível com a ideia de terem existido jovens contadoras de histórias que ao longo dos séculos de transmissão oral pudessem ter, num espaço doméstico, transmitido esses relatos que, um dia mais tarde, resultariam nos Poemas Homéricos.

com uma autoria masculina (1967:105-114; 143-157; Graves, 1990:89-90). A existência de uma «autora» justificaria o conhecimento da vida doméstica e de preocupações ou sensibilidades tipicamente femininas, como os ciúmes de Calipso [cf. *Od.*5.116-145<sup>3</sup>]; a ternura de Nausícaa para com os pais [6.55-65] ou o modo deslumbrado como contempla Ulisses, na cena à beira-rio [6.224-245]). Uma autoria feminina explicaria também o comportamento do herói que, na descida ao Hades, se dirige em primeiro lugar às mulheres célebres [11.84-89 e 150-332], e que, ao despedir-se dos Feaces, lhes recomenda o cuidado das mulheres e crianças [13.36-46] e se dirige em particular à rainha [13.56-62], ou a ilibação das culpas femininas atribuídas às heroínas aqueias por outras fontes: na *Odisseia*, Clitemnestra, embora adúltera e cúmplice de Egisto, não participa directamente do assassinio do marido [3.235 e 262-272; 11.404-434]; Helena aparece arrependida pelos erros do passado [4.259-262] e transformada numa esposa modelo [4.303-305], e Penélope mantém-se incondicionalmente fiel a Ulisses enquanto espera, durante vinte anos, pelo seu regresso [e.g., 18.250-280; 19.106-163].

Notando, ainda, os evidentes paralelismos entre os acontecimentos narrados em *Esquéria* e os de *Ítaca*, Butler (1967:158-173) sugeriu que sob as duas cidades se esboçasse um único cenário, de que já deram conta os testemunhos de alguns autores antigos (cf. Apolodoro, *Epítome*, 7.29): o da Sicília (que seria a pátria da jovem escritora), mais concretamente Trapani e as suas imediações, e que as viagens de Ulisses descreveriam, na realidade, um périplo em seu redor (Butler, 1967:174-200).

A intenção desta pequena apresentação não é, contudo, e obviamente, discutir a razoabilidade — ou a falta dela — nas teses de Butler<sup>4</sup>, mas mostrar apenas a influência que elas tiveram numa obra peculiar, *A Filha de Homero*, do autor britânico Robert Graves<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> Todas as informações entre parêntesis rectos referem-se, salvo indicação contrária, aos passos cotejados da *Odisseia* homérica, pelo que passarei a referir apenas o canto e os versos em causa.

<sup>4</sup> Teses que, de resto, continuam a conquistar adeptos — fervorosos, até, nalguns casos. Vide, a favor, L. Paret, *L'Odyssée d'Homère, La Phénicienne de l'Île aux Singes*, Paris, 1992; R. Ruyet, *Homère au féminin. La jeune femme auteur de l'Odyssée*, Paris, 1977; contra, S. Dougher, "An Epic for the Ladies: contextualizing Samuel Butler's Theory of *Odyssey* Authorship", *Arethusa* 34.2 2001 173-184.

<sup>5</sup> Graves (1895-1985) ficou conhecido entre nós, sobretudo, pela obra *Os Mitos Gregos*, Lisboa, 1990 [London, 1955] e pelo romance *Eu, Cláudio*, cujo êxito se viu particularmente acrescido com a adaptação televisiva da BBC, nos anos 60. *A Filha de Homero* não teve tanto sucesso mas não deixou de ter os seus ecos de fama, entre os

romance escrito em 1955, e onde encontramos um cruzamento da obra de Butler com a própria *Odisseia* homérica, que aparece assim deliciosamente recriada sob a autoria da jovem princesa dos Feaces.

Pela obra de Graves, desfilam as personagens de Homero, mas em contexto diferente. Já não estamos na época da guerra de Tróia, nem no mundo do Egeu. Estamos no século VII, na Sicília, e aqueles a quem Homero chamou Feaces são os Elimanos, um povo mestiço resultado da miscigenação de populações autóctones, descendentes de Iberos, os Sicânios, com colonos, refugiados dos antigos conflitos gregos: Troianos — liderados por um príncipe siciliano que outrora partira para Tróia como aliado do rei Príamo, seu parente, e que, como o célebre Eneias, conseguira escapar à fúria grega e regressar de novo, com as suas gentes, à Sicília; e Fócios [φοκέων = φαιήκων?] — descendentes daqueles gregos que, na altura em que os filhos de Hércules desceram das montanhas do Norte com as suas armas de ferro para recuperar as suas antigas propriedades no Peloponeso, se deslocaram para a Ásia Menor, fundando a nova colónia da Fócia. Foi destes colonos que herdaram a língua, uma forma de grego «com toques eólicos», como o da Ásia Menor de onde vinham. Na mesma ilha habitam também os Siquélios, com os quais, contudo, mantêm difíceis relações de vizinhança [6.4-12]<sup>6</sup>.

No momento em que a nossa história começa, na cidade de Drépano<sup>7</sup>, fundada outrora por **Nausíto** [6.6], reina Alfídes. **Nausícaa**, protagonista e narradora da obra, é sua filha, a terceira de mais quatro irmãos rapazes [6.62-63] — Hálío [8.370], Laodamante [8.117, 130, 132, 141, 152, 370], Clitóneo [8.118, 123] e o pequeno Telegónio —: uma jovem sonhadora, que ouviu dos aedos de sua casa — **Demódoco**, o velho aedo cego [8.62-64], e o seu aprendiz **Fémio** [1.325-344] — as histórias de Homero, e como ele pretende immortalizar a sua história e o seu engenho, tornando-se também ela uma *Filha de Homero*.

---

quais se pode destacar o ter servido de base ao guião de Alastair Reid para *Nausícaa*, a ópera da australiana Peggy Glanville-Hicks, estreada em Atenas no verão de 1961.

<sup>6</sup> Panorama concebido a partir das conjecturas de Butler (1967:219-224), que, ao associar à Sicília o cenário da *Odisseia*, quis ver também nos povos que aí são referidos os vários povos que desde a idade do Bronze habitaram a ilha.

<sup>7</sup> Butler (1967:219-226). *Drepanum* foi o nome antigo de Trapani, na Sicília (sucessivamente habitada, antes da ocupação romana, por Sicânios, Siquélios, Elimanos e Gregos). Deste nome aproxima-se o nome *Drépane*, antigo nome dado à ilha Corfu, que os Gregos identificavam com a Esquéria de Homero (Hellanicos, 4F77 Jacoby; Thyc.1.25.4; Apoll. 4.990-992). Será desnecessário lembrar que, pese a sua antiguidade, esta associação continua por confirmar.



Um Prólogo inicial — na primeira pessoa, como o restante da obra — põe o leitor a par das intenções da jovem: compor uma epopeia à maneira homérica, que Fêmio se encarregará de divulgar. Segundo a própria Nausícaa, é o desejo de fugir aos desígnios da morte que determinam esta a que ela chama extraordinária decisão: *garantir uma vida para além da morte, sob o manto de Homero* (Graves: 1955; doravante citado somente pelo nome do autor), aquele que, de entre os mortais, parecia ter sido o único a escapar a tal sorte:

*E aí estão, ainda, as canções de Homero. Homero morreu há já duzentos anos, ou mais, e ainda falamos dele como se estivesse vivo. Dizemos que Homero regista — não que registou — este e aquele acontecimento. Na realidade, vive muito mais que Agamémnon e Aquiles, Ajax e Cassandra, Helena e Clitemnestra, e todos os outros acerca dos quais escreveu na sua epopeia sobre a Guerra de Tróia. Eles são simples sombras, investidas de substância pelas suas canções, as únicas que conservam a força da vida, o poder de tranquilizar, comover ou arrancar lágrimas. Homero existe agora e existirá quando todos os meus contemporâneos estiverem mortos e esquecidos. Já ouvi até profetizar, de modo ímpio, que sobreviverá ao próprio Zeus pai, embora não aos Fados.*

A primeira determinação que anuncia, de seguida, é a de transformar o nome dos pais, chamando-lhes **Alcínoo** e **Arete** [6.6 e 7.53], como os reis que, em Drépano, receberam Jasão e Medeia, na história da Busca do Velo de Ouro [cf. Apoll.4.769 e 982-1283].

São lendas como estas dos Argonautas, em cujo nome se confunde a terra que recebeu Medeia [6.6 e 7.53] com a terra de Nausícaa, ou que inspirarão os moldes do seu próprio casamento (Graves:168-169), que constituem aquilo a que poderíamos chamar as «fontes» da sua epopeia, onde se cruzam testemunhos vários: as histórias dos aedos do palácio do seu pai, as histórias contadas pelas criadas, as histórias que desde pequena ouve ao seu tio **Mentor**, ou ainda as suas próprias recreações do quotidiano que a rodeia.

Entre as histórias cantadas pelos aedos estão as daquele a quem vamos chamar **Odisseu**<sup>8</sup>, o rei de Ítaca, um dos heróis da guerra de

---

<sup>8</sup> Convicto de estar na presença de dois ciclos de aventuras com dois diferentes protagonistas, Graves desdobrou a figura do herói utilizando as suas duas designações: a grega, Ὀδυσσεύς, para o rei de Ítaca, e a latina, *Ulysses*, para o aventureiro dos cantos 9-12; cf. Graves (1990:189n.1-192): «Nausica misturou, e localizou no seu país da Sicília, duas lendas diferentes, nenhuma delas que ela própria tivesse inventado: o regresso semi-histórico de Odisseu de terras de Tróia, e as aventuras alegóricas de um

Tróia. O primeiro ciclo desta saga é «A partida de Odisseu para Tróia» (Graves:21-22), onde se recontam também os distantes acontecimentos que estiveram na origem da própria guerra:

- a chegada a Esparta dos pretendentes de Helena, que nos são conhecidos: Diomedes; Ájax e Teucro; Idomeneu, rei de Creta; Pátroclo, primo de Aquiles (deslocado aqui da sua geração heróica); o ateniense Menesteu; Odisseu de Ítaca, o neto de Autólico, e Menelau de Argos, representado pelo seu irmão, Agamémnon;
- a solução, sugerida por Odisseu (em troca de receber, ele, como esposa **Penélope**, filha de Icário e sobrinha de Tíndaro), que reservava a Helena o direito à escolha do futuro consorte;
- o juramento de aliança dos pretendentes sobre o cavalo espartano, que antes tinha sido sacrificado;
- o casamento de Helena com Menelau;
- o castigo infligido a Tíndaro, por ter ofendido Afrodite, e que transforma em adúlteras as suas três filhas, Clitemnestra, Timandra e Helena;
- o casamento de Peleu e Tétis, a maçã de ouro e o julgamento de Páris.

O episódio seguinte é a «Chamada de Odisseu» (Graves:29): o seu casamento com Penélope; a chamada para a guerra dos reis aliados; a presunta loucura com a qual o herói tentou fugir à participação no conflito; o ardil de Palamedes; a partida de Odisseu para Tróia.

Do último dos ciclos, «O regresso de Odisseu» (Graves:83-87), constava a referência do supremo castigo que Afrodite infringira aos heróis, fazendo-os encontrar no seu regresso as suas virtuosas mulheres transformadas em adúlteras: essa é a história de Agamémnon, de Idomeneu, de Diomedes e — na versão destes aedos — também a de Odisseu, que tomara conhecimento, ao regressar a Ítaca, que a mulher, Penélope, *supostamente tão fiel ao seu leito, vivia em amores escandalosos e promíscuos com não menos de cinquenta dos seus súbditos;*

---

outro herói — neste caso chamemos-lhe Ulisses — o qual, à semelhança do avô de Odisseu, Sísifo [...], não queria morrer no termo do seu período de soberania. A lenda de Odisseu compreenderia o ataque a Ismaros, a tempestade que o arrastou para sudoeste, o regresso através da Sicília e da Itália, o naufrágio em Drépano (Corfu), e eventualmente a sua vingança contra os pretendentes. Todos, ou quase todos, os outros incidentes fazem parte da história de Ulisses.»

*e que o seu filho Telémaco fora vendido como escravo, ninguém sabia para onde* (Graves: 84).

Estes acontecimentos são apresentados na obra como pertencentes a um passado suficientemente distante para poder ser discutida a sua veracidade e a das causas que lhe são apontadas pelos poetas (Graves:26-28): para Alcínoo a guerra de Tróia não foi mais que um conflito gerado por interesses económicos e diz também que lhe parece muito pouco provável que Helena tenha ido realmente para Tróia<sup>9</sup>.

Mas, à atitude a que o pai chama a *voz da razão* (Graves:28), Nausícaa contrapõe que a função dos aedos é apenas divertir e por isso as suas epopeias não têm de ser verdades, são apenas relatos, e *eis o que os seus ouvintes esperam: canções de amor e canções de guerra*. E ironiza:

*Que rico entretenimento teria dado uma epopeia sobre uma guerra comercial! (...) Cantai, ó Musas da contabilidade, os muitos talentos de cobre, os muitos montes de couro de cavalo e as muitas medidas de pano, e como o rei Príamo, ávido de monopólio, desafiou os Aqueus cobrando-lhes cinquenta por cento sobre as mercadorias das feitorias do Euxino.*

Questões semelhantes se levantam sobre o modo como Homero retratou os deuses nas suas obras (Graves:33-34): deuses que castigam ou protegem de acordo com meros caprichos; que lutam entre eles; que enviam aos homens sonhos enganadores (como o de Zeus a Agamémnon [cf. *Il.*2.5-34]); que instigam à traição (como sucede a Pândaro por intervenção de Afrodite [cf. *Il.*4.68-115]); que se enganam (o dolo de Hera [cf. *Il.*14.153-353]); que troçam dos mais desfavorecidos (como Hefestos [cf. *Il.*1.599-600]). Para Alcínoo, esta caracterização era uma sátira intencional àqueles a quem chama os novos deuses introduzidos pelos Dórios — que tinham substituído o poder antigo da Grande Deusa Rea<sup>10</sup> pelos deuses das suas tribos, sob a égide de Zeus: Hera de Argos, Poséidon da Eubeia, Atena de Atenas, Apolo da Fócida, Hermes da Arcádia.

---

<sup>9</sup> Estas não são, de resto, apenas as dúvidas de Graves, mas tinham sido também as dos próprios Gregos, que inspiraram retóricos e dramaturgos como Górgias, Isócrates ou Eurípides.

<sup>10</sup> Cf. R. Graves, *The White Goddess*, London, 1948. Graves retoma aqui a tese da transformação sofrida pelas tradições religiosas do Mediterrâneo, agrário e matriarcal, quando ocupado pelos povos indo-europeus, guerreiros e com uma ordem masculina.

Um segundo núcleo de histórias ouve-se entre as mulheres do palácio, que contam, por exemplo, as aventuras de Sícano e do gigante zarolho<sup>11</sup> Conturano (Graves:44) — onde adivinhamos claramente a experiência de Ulisses e o ciclope Polifemo [9.216-542] — ou a história da rainha Peribeia, a bisavó sicânia de Nausícaa, mãe de Nausítoo [7.56-62], que trouxera um dia para casa uma criança de nome Edipais, *aquela que foi achada nas águas*, ou Édipo [11.271-280], *a criança de tornozelos partidos* (Graves: 53).

A estas histórias vêm juntar-se também, contadas por Mentor, as de outros dos seus antepassados gregos: as aventuras de Sísifo e as viagens do filho que teve de Anticleia, a mulher do argivo Laertes, **Ulisses** — que muitos parecem confundir com Odisseu (Graves:113)<sup>12</sup> —: a ilha de Calipso e a sua oferta de imortalidade [5.55-281]; Caríbdis, a princesa canibal [12.101-110 e 230-263]; Circe, a feiticeira que converte em porcos os seus visitantes [10.135-574]; a ilha das sereias e como Ulisses e os seus marinheiros evitaram o seu canto, tapando os ouvidos com cera [12.37-56 e 156-200]; a ilha dos ventos [10.1-55]; Cila, o rochedo movente [12.73-100 e 230-263].

Algumas destas histórias vão sendo desmistificadas pelos seus narradores: assim explica Mentor, por exemplo, (Graves:116-117) que a erva mágica de Hermes, a μόλυ, que protegera Ulisses no seu encontro com Circe [10.274-306], é apenas *um tipo de alho de flor amarela*.

— *Oh! E eu que sempre o imaginei branquinho e perfumado como ciclame de Abril. Como é que então se tornou tão famoso nas artes mágicas? [...] Tens a certeza que costumavas contar-me a história desta maneira?*

— *Certeza absoluta. E se ta contasse daqui por dez anos, muito dificilmente encontrarias uma palavra diferente. Isto é um mito, não um conto de avozinha como o do Conturano.*

As estas variadas histórias que lhe servem de fonte, a nossa jovem autora junta, ainda, o quotidiano da sua casa e acontecimentos de que vai tomando nota: como um certo episódio que se contava da juventude da mãe de Eurímaco, que Nausícaa transformará depois no célebre «Adulterio de Ares e Afrodite» [8.266-369].

---

<sup>11</sup> Também aqui Graves reutiliza a informação de Butler (1967:190-197) de que nada na descrição da *Odisseia* (cf. 9.181-192 e 380-398) confirma o facto de, como em Hesíodo (*Th.* 139-146), os Ciclopes terem apenas um olho.

<sup>12</sup> Cf. supra n.9.

Ao tempo em que a nossa história se inicia, Nausícaa atingira a idade em que será normal vir a casar; situação que ameaça tornar-se difícil uma vez que os hábitos estão a mudar, e Alcínoo, que é recorrentemente caracterizado com um rei severo e avarento (Graves: e.g.14-15) [8.385-397?; 13.13-15?], declina a tradicional entrega de um dote, considerando, pelo contrário, que deverão ser os pretendentes à mão da princesa a oferecer por ela um alto preço [e.g., 6.158-159; 18.274-283].

Por essa mesma altura, acontecimentos inesperados vêm trazer tempos particularmente complicados à casa real de Drépano: o filho mais velho do rei, Hálío, encontra-se exilado há alguns anos, por ter sido acusado de homicídio, e casou com uma filha do vizinho rei siquélio; o irmão, Laodamante, parte para uma suposta viagem sem que dele se tenham mais notícias ou apenas se tenham notícias que se vêm a revelar falsas [14.121-127 e 378-385] e, muito embora as esperanças da mulher e da família, começa a parecer pouco provável que venha a regressar. O pai decide então partir em busca de alguma notícia que possa esclarecer se o filho continua vivo ou não; o destino dessa viagem é a *arenosa Pilos* [1.93] e o regente que o substituirá o cunhado, Mentor [2.224-227], apesar de Alcínoo não governar sozinho mas com o apoio de um Conselho formado pelos **doze chefes** [8.390-391] dos Clãs de Drépano.

É fácil concluir que, por estas figuras masculinas do palácio de Drépano, se distribuem os papéis masculinos de Ítaca: Laodamante está desaparecido, como Ulisses; Alcínoo parte para Pilos em busca de notícias, como Telémaco; Mentor é o regente; Fítalo, o velho sogro de Alcínoo, trata agora das suas propriedades rurais e vive afastado da cena política, como em Ítaca o velho rei Laertes, pai de Ulisses [1.188-193].

Esta distribuição de papéis será uma constante na obra: o romance de Graves é construído, assim, na base de uma dupla intertextualidade: a da «*Odisseia*» de Nausícaa com a das histórias que a inspiram e a do romance com a *Odisseia* homérica.

A ausência do rei é aproveitada pelos pretendentes de Nausícaa — onde se destacam os nomes de **Eurímaco**, **Antínoo**, **Anfinomo** e **Ctésipo**, num conjunto de cento e doze [16. 245-251: refere um total de cento e oito], oriundos dos clãs de Drépano, Erix, Egesta, Halícia e outras povoações menores vizinhas — que invadem o palácio, esperando que a princesa escolha um deles para marido; contudo, tal como em Homero [e.g. 4.315-331], nada recomenda estes pretendentes. Recorrentemente classificados como insolentes e insultuosos, não lhes

faltam epítetos que os desqualifiquem (em particular ou no seu conjunto): eles são malvados, ambiciosos, tontos, irreflectidos, descarados; o que de menos mau se diz deles — pela voz da rainha — é que são jovens irresponsáveis de conduta aloucada (Graves:160). Por sua acção, multiplicam-se as emboscadas contra os homens da casa real.

No cenário que antecede o casamento de Nausícaa há algo, ainda, da velha história dos pretendentes de Helena, porque, dada a grande quantidade de pretendentes, o rei resolve dar à filha a possibilidade de ser ela a pronunciar-se sobre uma escolha final (Graves:16); só que, como acontece, não com Helena mas com Penélope, na versão homérica, a princesa não parece manifestar por eles qualquer tipo de afecto ou apreço. E protela a decisão, dando como desculpa um vestido de noiva — sob o qual se oculta a imagem da mortalha de Laertes, tecida por Penélope [19.139-156] — cujo bordado, de si executado com extrema lentidão, vai cosendo e descosendo (Graves:17). Mas, como na *Odisseia* [2.92-110], também a princesa de Graves (1955:119) acabará por ser descoberta pelos pretendentes, graças às escravas que a eles se associaram, na ausência do rei.

A situação do palácio parece agravar-se a cada dia. Contudo, um imprevisto acontecimento muda o rumo da vida de Nausícaa, que deixa, neste momento, o papel de Penélope, para assumir o seu «real» papel de Nausícaa, a princesa dos Feaces.

A história de Nausícaa é uma história humana, uma *Odisseia* sem deuses, ou melhor sem personagens divinas, porque cronologicamente situada numa época posterior, em que o homem acredita nos deuses, mas como deuses: oferece-lhe sacrifícios, invoca o seu auxílio, mas não os vê<sup>13</sup>. Como na *Odisseia* são poucos os deuses que intervêm no quotidiano de Nausícaa, à excepção de **Atena**, por quem ela, amiúde, se diz inspirada. Só que, diferentemente da Nausícaa épica, a nossa reconhece a voz da deusa sob os seus disfarces (Graves:67; 169).

Outras vezes, Graves simplesmente substitui estas intervenções divinas por outras equivalentes, perfeitamente correntes e banais. É o caso do célebre sonho do canto 6 [13-40], transformado numa cena magnificamente humana (Graves: 51-52): Procne — aqui a jovem filha de **Dimas** [6.20-23] tem nome<sup>14</sup> — envia a Nausícaa uma mensagem

---

<sup>13</sup> Como no escudo de Aquiles (*Il.*18.478-616), em que, num quotidiano fora da idade heróica, os deuses deixaram de ocupar um papel activo ao lado dos homens.

<sup>14</sup> Curiosamente, um nome cuja escolha parece determinada pelo contexto em que surge: a mitologia grega conhece uma outra Procne, aquela que, violada pelo cunhado, que lhe cortara a língua a fim de que não pudesse denunciá-lo, enviara à irmã, Filomela, uma mensagem bordada, onde desenhara o relato dos aconteci-

traçada em desenho [cf. *Il.*6.168-170], porque, ao contrário da amiga, que aprendeu com o aedo Fêmio, ela não sabe escrever. Na sua mensagem hieroglífica, pede-lhe que leve as suas mulheres ao rio, fora da cidade, para aí a pôr ao corrente de uma conspiração contra a família real:

*No chão encontrei uma tira de pele de carneiro, embrulhada à volta de uma pedra e coberta de imagens desenhadas com tinta de choco. Uma mulher queimando um barco e uma andorinha a sussurrar-lhe. Sob um céu luminoso, um carro e uma fila de lavadeiras; além disso, três escorpiões consultando-se entre si e um machado cretense cravado por cima deles. Era fácil de ler: Procne — ou seja, a andorinha — sugeria-me que levasse as minhas mulheres a lavar roupa, pela manhã. Ela encontrar-se-ia comigo, Nausícaa, «a que queima os barcos», nas fontes de Peribeia — o carro indicava que se encontraria comigo a uma certa distância da cidade —, onde me falaria de uma conspiração tramada por três assassinos, ou seja, os escorpiões, para usurpar o poder real. Procne nunca tinha aprendido a escrever, mas arranjava maneira de transmitir as suas mensagens bastante bem...*

O resultado é o mesmo mas os seus meios e razões de carácter menos fantástico do que os da história de Homero.

A cena que se segue é semelhante à da *Odisseia*, mas, na ausência de Alcínoo, que — sabemos — se encontra a caminho de Pilos, é a Mentor que Nausícaa se dirige, na altura em que o tio se prepara para reunir o Conselho, e pede o carro que lhe permitirá ir lavar a roupa ao rio [6.53-65].

Os argumentos utilizados são idênticos: necessidade de roupas lavadas, tarefa essa da qual parece ser absolutamente indispensável que seja a princesa a ocupar-se [6.55-65].

Graves descreve, como Homero, embora com os pormenores que pretendem conferir ao texto uma real autenticidade, os preparativos, a partida, os trabalhos de lavagem junto ao rio, o banho e o descanso das mulheres [6.71-109], introduzindo, claro, um elemento mais: o encontro com Procne que fora apresentado como a causa primeira da tarde de lavagem.

---

mentos. Para castigar o marido, Filomela matou o filho e deu-lho a comer; quando tentavam fugir à sua vingança, os deuses apiedaram-se das duas irmãs, transformando Filomela em rouxinol (cujo canto triste lamenta a morte do filho) e Procne na muda andorinha (*Ov. Met.*6.426-674; na versão grega, os papéis das duas irmãs eram os inversos, sendo Filomela a andorinha e Procne o rouxinol, cf. *Apoll.* 3.14.8)

Tal como na *Odisseia*, a jornada termina com um inesperado aparecimento: um náufrago, cretense — como Ulisses diz ser, quando disfarçado regressa a Ítaca [16.60-67; 17.511-527; 19.164-203] — de cabelo ruivo, como o de Ulisses [13.399?], e que, como ele, se apresenta como suplicante à jovem princesa, falando-lhe de longe para não assustar [6.20-23]. O discurso do náufrago (Graves:62-63), de nome **Éton** — tal como Ulisses também diz chamar-se quando, pela primeira vez, fala a Penélope [19.183-184] —, coteja muito de perto o de Ulisses no canto 6 [6.148-185], sem esquecer obviamente a referência, que se tornaria para todo o sempre célebre, à palmeira de Delos, repetindo o erro de Homero que fala nela como um rebento, dizendo-a alta e esbelta [6.162-168]<sup>15</sup>:

— *Senhora, — disse ele, com uma pouco familiar, mas musical, pronúncia grega — perdoai-me. Os meus olhos estão enevoados quer pelo cansaço quer pela água do mar; não posso confiar neles para que me informem se és uma deusa ou uma mortal. Se és uma deusa só podes ser Ártemis, a caçadora: tão esbelto, forte e régio é o teu corpo. Agora se és mortal, como eu invejo os pais de semelhante rebento. Desde o meu arbusto vi-te dançar, e cada movimento, cada gesto eram a perfeição... superavas em brilho as tuas companheiras, tal como a lua ofusca as estrelas. Mas muito mais invejável que os teus pais será o homem que conseguir convencê-los, com generosas ofertas, a que o aceitem por genro [...] Nunca vi nada tão loucamente belo como o teu esbelto corpo e a tua viçosa postura. Ártemis deve ter o mesmo aspecto quando dança com as suas donzelas no Erimanto, ainda que*

*E logo proferiu estas palavras doces e cativantes:*

*«Eu te suplico princesa: és deusa ou és mortal?*

*Se tu fores alguma deusa, das que habitam o vasto céu, a Artémis te comparo, à filha do grande Zeus, pelo aspecto, a estatura e a forma!*

*Se acaso és mortal, das que habitam sobre a terra, felizes mil vezes são teu pai e tua mãe venerável,*

*felizes mil vezes os teus irmãos! Por tua causa o coração se lhes inunda sempre de júbilo, quando vêem entrar na dança este formoso rebento.*

*Mas feliz, mais do que todos em seu coração, aquele que vencer os demais pela riqueza dos seus dons, e te levar para sua casa!*

*Jamais pus os olhos num mortal como tu, fosse ele homem ou mulher! A tua vista infunde-me veneração.*

<sup>15</sup> A tradução do passo da *Odisseia* é de M. H. Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, <sup>6</sup>1995, 62-63.



*olhá-la implique a morte. No meu estado de desmaio e fome, é-me difícil exprimir os meus sentimentos, mas deixa que te compare à jovem palmeira de Delos, que se ergue, alta e direita, junto ao altar de Apolo.*

*Conheci outrora em Delos, junto ao altar de Apolo, uma beleza assim: um rebento de palmeira que se erguia nos ares. Pois também já lá estive. Seguiam-me muitos homens pelo caminho, que havia de ser a minha perdição. Assim como alegrei o meu coração ao contemplá-lo por longo tempo, pois nunca lenho tão formoso saíra do solo, assim eu te admiro, mulher, e me deslumbro .....»*

Nausícaa, contudo, parece nada encontrar de estranho na descrição, achando apenas que se lhe aplica mal a ela, que, na realidade, nem é alta nem é esbelta ... nem sequer muito bonita (Graves:63).

Respeitando os cerimoniais da hospitalidade [1.118-313; 3.29-74 e 341-370; 4.22-67; 5.85-96; 6.145-225; 13.36-46; 17.342-352], só depois de Éton se ter lavado no rio — declinando, por certo, o auxílio das aias [6.217-222] — e ter saciado a sua fome, é que Nausícaa querará saber quem ele é. Igual procedimento tivera Alcínoo com o mercador hírio que diz trazer notícias de Laodamante ou Hálío, o filho mais velho do rei, quando, incógnito, o visita o irmão mais novo (Graves:18, 130 e 139)<sup>16</sup>.

As cenas da praia são muito próximas das cenas congéneres da *Odisseia*, despojadas apenas da grandeza do hexâmetro épico.

Identificado o estrangeiro, a Nausícaa de Graves repete o discurso da Nausícaa de Homero [6.254-315], indicando-lhe como encontrar a cidade e o palácio do seu pai, onde deverá procurar a protecção da rainha [6.303-315]. Aqui, por razões óbvias ... o rei está ausente! Tal como em Esquéria [6.300-302], Nausícaa diz-lhe, ainda (Graves:69), que em Drépano *qualquer garoto te poderá guiar ao palácio, porque ele é, em muito, o maior e mais nobre*

---

<sup>16</sup> Tal como acontece com as cenas de hospitalidade, outras há claramente inspiradas no texto homérico. Assim, é frequente, por exemplo, que as personagens comovidas cubram o rosto com o manto para esconder as suas lágrimas [4.113-116 e 151-154; 8.83-92]; tal acontece precisamente com Hálío na cena aqui referida: *A sua expressão tornou-se terna e puxou o seu manto cor de púrpura à altura dos olhos, para esconder as lágrimas.*

*edifício da cidade, explicando de seguida: O meu avô usou pedra polida; todas as outras casas, até mesmo o templo de Poséidon, são construções de madeira, com paredes de listões e gesso, em estilo sicânio.*

De repente, contudo, dizendo-se inspirada por Atena, as suas ordens mudam (Graves:70-71): será preferível, antes, que, disfarçado de mendigo, Éton se dirija à cabana do porqueiro **Eumeu** [13.397-403 e 429-438] e que, depois, sempre disfarçado de mendigo, se apresente no palácio [16.454-460; 17.336-352].

Nestas ordens díspares, dadas a Éton sobre como proceder na sua chegada à cidade, faz-se o entroncamento do episódio de Esquéria naqueles que decorrem em Ítaca e Drépano deixa de ser a terra dos Feaces para se metamorfosear na pátria de Ulisses.

De novo em Ítaca, e enquanto Éton representa o papel de Ulisses, os outros elementos masculinos do palácio incorporam, mais uma vez, várias facetas do papel de Telémaco: confrontado com a resistência do conselho da cidade, que contesta a legitimidade da sua regência [2.224-256], e com a iminência do assalto ao palácio pelos pretendentes, Mentor parte para Egesta, em busca do apoio dos anciãos do Conselho, mas é-lhe preparada uma emboscada [4.660-674, 770-771, 841-847]; a experiência é repetida por Clitóneo que, também ele, como Telémaco, convoca a assembleia, presidida por **Egipto** [2.15]; e como Telémaco também, por sugestão de Mentor [2.267-295], parte em busca de auxílio do irmão mais velho, sem que mais ninguém saiba a não ser a sua velha ama, **Euricleia** (Graves:124-125) [2.337-381 e 410-412].

A conspiração contra os pretendentes parte da casa de Eumeu, onde ao naufrago Éton se juntam Mentor, Nausícaa e Clitóneo.

Tal como Ulisses [14.191-215], também Éton faz questão de dar a conhecer que a sua origem é nobre, pese embora as actuais circunstâncias: dessa revelação virá a descoberta de que afinal ele é da família, filho de uma prima de Arete, raptada em criança por piratas fenícios (Graves:122-123). A mesma origem tem o porqueiro Eumeu, outrora um príncipe, mas raptado em criança por piratas (Graves:127-128) e vendido como escravo [15.402-484].

A morte de Mentor, no caminho que o levaria de volta ao palácio (Graves:135-136), sugere uma clara necessidade de reduzir o número de personagens masculinas, de modo a adequá-lo ao modelo da nova situação da intriga. Igual destino (Graves:172 e 179), estará adiante reservado a Ctímene, a viúva de Laodamante, uma chorosa

mas menos virtuosa «Penélope», que desaparece numa noite em que saíra do palácio, como as servas infiéis [20.6-15], para se encontrar com Eurímaco. Com a sua morte o protagonismo feminino caberá apenas a Nausícaa.

À semelhança do que acontecera com os episódios de Esquéria, também agora Graves segue muito de perto a estrutura do regresso homérico de Ulisses à sua Ítaca natal: Clitóneo regressa ao palácio e é de imediato reconhecido por **Argos**, o cão, que ladra alegremente ao ver o seu jovem amo (Graves:151)... embora não morra, como em Homero [17.290-327]. Depois chega Éton, como Ulisses, disfarçado de mendigo, e tem de enfrentar os maus tratos dos pretendentes (até com o tradicional recurso à agressão com os escabelos e os pedaços de carne; cf. Graves:187 e 194 e Od.17.229-232; 462-463 e 500-504; 20.299-302)], e a fúria de **Arneu**, o mendigo do palácio, uma espécie de bobo-da-corte, conhecido pela alcunha de **Iro** (Graves:189-190) [18.1-32; 42-49 e 89-107], com quem, por sugestão de Antínoo, Éton lutará — como o Ulisses da *Odisseia* [18.42-49 e 89-107] — pelas entranhas de um cabrito.

E não falta também o célebre episódio do lava-pés, com a respectiva cena de reconhecimento, protagonizada, como na *Odisseia*, por Euricleia [19.335-396 e 467-507], mas aqui reduplicada e adaptada às exigências da situação romanesca: numa primeira ocasião (Graves:109-111) cabe a Euricleia lavar os pés não ao herói mas ao vilão, Eurímaco, o pretendente responsável pela morte de Laodamante. Assim o descobre a velha ama, ao reconhecer que Eurímaco veste uma camisola do príncipe desaparecido que, em devido tempo, ela própria remendara. Confrontado com a descoberta, é o próprio Eurímaco que faz o gesto que deita por terra a vasilha, entornando a água [19.467-479]. Ctímine está perto, como Penélope, no modelo homérico, mas, como Penélope também, não se apercebe da verdadeira dimensão do acontecimento [19.476-479].

Numa repetição da cena (Graves:168), Euricleia lava também os pés a Éton e reconhece-lhe, num pé, um defeito congénito que o assegura como membro da família da rainha.

Na altura que se prepara a vingança, diz-se que o rei está para chegar [19.268-307] e Nausícaa anuncia que escolherá um dos pretendentes (Graves:159). A cumplicidade que talvez se possa adivinhar na intenção de Penélope [19.572-581?] é absolutamente clara no romance de Graves. Embora seguindo muito de perto o texto base de Homero, o sonho ominoso, onde uma águia devora um bando de gansos [19.534-558], é aqui apenas uma invenção e o pedido de

presentes uma clara tentativa de protelar os acontecimentos enquanto se prepara a vingança final (Graves:160):

*Resmungando em voz baixa, todos eles obedeceram, e meia hora mais tarde a minha mãe tinha reunido a mais rica coleção de presentes de noivado que se possa imaginar. O de Antínoo era uma longa túnica bordada, de linho escarlata, com doze fechos de ouro, representando cada um animal ou ave diferente [18.292-295]. O de Eurímaco era o colar de âmbar e ouro [18.295-296] que Clímene tanto tinha cobiçado; e havia, ainda brincos de pérolas [18.297], pentes de marfim, tiaras de ouro, braceletes de prata engastados em ágata e um notável cinto, com escamas como as de uma serpente, oferecido por Anfinomo.*

Para consumir a sua escolha, Nausícaa propõe, finalmente, um concurso (Graves:213): uma prova de arco [19.572-581], que faz corresponder precisamente às festas de Apolo, o arqueiro olímpico. Uma prova preliminar determinará três finalistas que competirão numa prova final: uma flecha há-de atravessar os orifícios de doze cabeças de machado enterradas em fila; uma flecha disparada a partir do velho arco da casa — um famoso arco que outrora pertencera a Hércules e que este legara a Filoctetes e com o qual o rei tessálio matara Páris em Tróia (Graves:87 e 182) [19.572-581; 21.1-79]<sup>17</sup>:

*Essa noite, discuti com Clitóneo a questão do arco da Odisseia e as nossas conclusões deram-me uma ideia, que me deixou tremendamente ansiosa por ver posta em prática. Nós também temos um famoso arco no Palácio [...] uma arma de aspecto terrível, da altura de um homem, feita daquele que deve ter sido o maior par de chifres de cabra selvagem cretense que alguma vez tenha existido, unidos entre si com bronze forjado.*

Por trás da prova, é claro, esconde-se um ardil (Graves:214-218) [21.124-187 e 245-268]: o arco, já velho e, por isso mesmo, com a sua estrutura completamente endurecida, revela-se impossível de encordoar; um depois do outro, os pretendentes vão tentando sem qualquer sucesso e, quando estes pareciam ter quase desistido, Éton, invocando a sua ascendência cretense, suplica a Clitóneo que o deixe experimentar o arco que fora dos seus antepassados [21.273-284]. O pedido não era inocente, nem o estrangeiro via (como os outros) o arco pela primeira vez; tendo estudado já a sua estrutura [21.404-430] e o melhor material a ser utilizado, encordo-o sem qualquer dificuldade.

<sup>17</sup> O arco da *Odisseia* [21.1-62] fora pretensa de Ífito, irmão de Euristeu, o rei de Micenas, primo e inimigo de Hércules.

Vencedor, reclama o que lhe pertence: Nausícaa e o direito a vingar as ofensas e os mortos da sua nova família. Um a um, caem Antínoo (pela morte de Mentor) [22.8-21], Eurímaco (pela de Laodamante) [22.79-88], Anfínomo [22.95-99], Ctésipo (pelo desterro de Hália) [22.285-286] e todos quantos não aceitam render-se [22.116-130; 310-329]. A vingança fica concluída com o enforcamento das escravas traidoras (pela morte de Ctímene) [22.461-473].

Regressado o rei e pacificada a situação com as famílias dos pretendentes, fica reposta a normalidade do palácio [24.412-548].

Este é o romance que Graves «compõe» a partir do texto da *Odisseia* homérica, recriando até alguns símiles que lembram os do aedo grego, como quando Nausícaa compara o efeito das distrações sobre o trabalho das fiandeiras ao *leite quando uma raposa passa em correria no meio de um rebanho de ovelhas leiteiras ou quando um cão se solta e as persegue* (Graves:43), ou quando Euricleia, depois de ter descoberto o crime de Eurímaco, diz que o coração lhe geme no peito *como uma cadela com cachorros quando se aproxima um desconhecido* (Graves:111) [20.13-15].

Mas, dentro desta narrativa principal, prepara-se uma outra obra: *os doze mil versos escritos em rolos de papiro egípcio, uma epopeia idealizada por uma mulher, para mulheres* «composta» por Nausícaa, *a mais nova dos filhos de Homero, uma filha* (Graves:201), a partir da sua história e dos cantos dos aedos; uma epopeia que compõe de memória, em noites de insónia, juntando episódios e acontecimentos recolhidos na oralidade, mas que se vai apressando a passar a escrito, para não esquecer os versos já prontos (Graves:129-130 e 135)<sup>18</sup>:

*Não consegui dormir um minuto; fiquei, antes, sentada num banquinho, junto ao fogo, coçando-me e arrancando os tormentos negros [pulgas] do meu branco corpo. Coisa estranha, tinha os*

---

<sup>18</sup> Pressuponho que, ao apresentar este molde para uma possível composição da obra, Graves conheceria não só a teoria da composição oral de Milman Parry, mas também a tese que o seu continuador, Albert Lord, publicaria alguns anos mais tarde (cf. A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960) e onde defenderia que uma epopeia de tão grande extensão só se pudera conservar se «Homero» a tivesse ditado a alguém que já conhecesse a escrita. Actualmente alguns autores (cf. Barry B. Powell, “Homer and Writing”, in Ian Morris and B. Powell (edd.), *A New Companion to Homer*, Oxford, 1997, 3-32) vão mais longe, dizendo que, dada a proximidade cronológica entre o aparecimento dos chamados Poemas Homéricos e a adaptação do alfabeto fenício à língua grega, os Gregos poderiam ter «reaprendido» a escrever para assegurar o futuro dos seus textos épicos.

*pensamentos cheios de formosos hexâmetros de fluir suave: a história de como Ulisses visitou Ea e o seu encontro com Atena, que lhe ofereceu a erva mágica à qual, claro, chamei ciclame, e não alho.*

*«Ser poeta é fácil — pensei —. Poderia compor um canto inteiro numa só noite, acho eu.» Mas parei aos sessenta versos, e memorizei-os; se tivesse tentado continuar, provavelmente tê-los-ia esquecido todos. Esse foi o princípio da minha grande epopeia, embora ainda não tivesse ganho forma definitiva no meu espírito.*

*[...] Comecei a gravar os meus versos nocturnos na casca suave de bocados de sauce que Éton me cortava, quatro versos por cada cortiça, melhorando à medida que avançava.*

Compor é para Nausícaa uma tarefa fácil, apesar de morosa, e, concluída a obra, um par de anos mais tarde, ela própria explica ao seu colaborador Fémio o modo como tenciona organizar o seu material (Graves: 201):

*Começa com os versos da introdução do « regresso de Odisseu », até à sua visita aos Lotófagos. A partir daí o relato será diferente. Provavelmente incluirá as aventuras de Ulisses (que alguns julgam ter sido Odisseu) e acaba com a matança dos amantes de Penélope.*

*[...] Terei cuidado de não incluir nada que possa revelar o seu país de origem, mas imortalizarei o meu próprio nome, o de Éton e o teu [Fémio] ao longo do relato.*

Nalgumas ocasiões, confessa, exagerou um pouco — ao descrever o palácio de seu pai (Graves:28-29) [7.81-111], por exemplo:

*para os propósitos do meu poema épico adornei-o com mais esplendor daqueles que na realidade possui [...] Provi-o de um umbral de bronze, portas de oro, jambas de prata e uns cães de ouro montam guarda de ambos os lados; há também paredes de bronze, com frisos em lápis-lazuli, e estátuas de ouro, de mancebos com as mãos perfuradas, nas quais se introduzem tochas de pinhas ricas em resina.*

*[...] O nosso palácio é mais ou menos como o descrevi na minha epopeia, embora a porta da frente do edifício principal na realidade seja de carvalho folheado a bronze, as jambas de pedra polida e a soleira de madeira de freixo. Temos um único mancebo porta-tochas, de cipreste, coberto de folha de ouro não muito martelada e os cães que guardam a porta são de mármore egípcio vermelho; as paredes têm traves de oliveira e um friso carmesim.*

Acresce ainda a este palácio, de descrição — digamos — «melhorada», um magnífico jardim (Graves:30), o mais próspero da

Sicília, que dá fruto todo o ano; não, contudo, por ter sido bafejado por algum sopro divino, mas, simplesmente, porque nele se conjugam diferente espécies de árvores que frutificam nas diferentes estações do ano [7.112-132].

Também no número de serviçais, Nausícaa achou por bem fazer uma «pequena alteração» e de vinte torná-las em cinquenta<sup>19</sup> [7.102-103] e assim aumentar a riqueza da casa paterna.

Depois, com humor e ingenuidade, justifica algumas das suas opções, como, por exemplo, a localização e descrição das ilhas presentes na sua epopeia; como, na realidade desconhece todas as paragens gregas de que falavam o antigo Homero e os seus aedos, elas têm de se situar no espaço que lhe é familiar: a Sicília e as suas imediações... como Butler suspeitara (1967:163-164)!<sup>20</sup>

E, já que de textos homéricos se trata, algumas passagens, também, pede-as «emprestadas» à *Iliada* (Graves:202): a água aquecida para lavar o cadáver de Pátroclo [cf. *Il.*18.343-351] torna-se a água do banho para Odisseu [19.386-391], o discurso de despedida de Heitor a Andrómaca [cf. *Il.*6.490-493] é repetido por Telémaco à mãe [1.355-359]<sup>21</sup>.

Satisfeita com o resultado final, a princesa, contudo, ironiza, dizendo que não foi pacífica a concertação de opiniões entre ela e o aedo Fémio:

*Afinal, Fémio é um aedo profissional e eu uma simples intrusa e uma mulher; e tivemos várias zangas sérias enquanto eu compunha o meu poema.*

Havia imprecisões – é certo –, como ter confundido várias vezes o nome de Euricleia com o de Eurínome<sup>22</sup>; mas o principal problema resultava de a «nossa» Nausícaa ter concebido uma *Odisseia*

---

<sup>19</sup> Numa alusão que esconde (por parte de Graves) a célebre questão colocada em torno do número πεντήκοντα, *cinquenta*, recorrentemente utilizado em Homero e provavelmente desprovido de um real significado numérico.

<sup>20</sup> O próprio Graves não ocultou a sua simpatia pelas propostas de Butler, assumindo-se francamente como seu seguidor; cf. 1990:189.

<sup>21</sup> A estes empréstimos poder-se-á acrescentar ainda, embora o autor não o refira, por exemplo, a prece de Eumeu em 17.238-246, muito próxima da do sacerdote Crises, na *Iliada*, 1.35-42.

<sup>22</sup> O que acontece efectivamente em Homero [e.g. 17.495; 18.164, 169. 178; 19.96; 20.4; 22.293]. Contudo, não estou certa que não pudéssemos estar na presença de duas personagens diferentes.

«demasiado feminina» — a única deusa interveniente era Atena<sup>23</sup> e, no Hades, Ulisses dirigira-se apenas às ψῦχαί das heroínas aqueias:

*Minha querida princesa, se realmente pensas que podes fazer passar este poema como obra de um homem, enganas-te! Um homem concederia um lugar privilegiado aos espíritos de Agamémnon, Aquiles, Ájax, velhos camaradas de Odisseu, e a outros heróis mais antigos como Minos, Títo, Salmóneo, Tântalo, Sísifo e Hércules, e referiria apenas acidentalmente as suas esposas e mães, se é que as referia. E faria que um deus ajudasse Odisseu pelo menos numa ou noutra ocasião.*

No final, Nausícaa resolve fazer a vontade a Fémio — e mascarando, assim, a tão óbvia autoria — lá faz surgir (ainda que em segundo plano) alguns dos antigos heróis mortos [11.370-635], e, uma vez por outra, também a intervenção dos deuses é obra de uma mão masculina [e.g., Hermes em 10.274-306] (Graves:202-203):

*Acabei por admitir a força do seu argumento, o que explica porque é que, agora, Odisseu encontra em primeiro lugar um companheiro que caíra de um telhado em casa de Circe — chamei-lhe Elpenor — e lança um ligeiro gracejo sobre Elpenor ter chegado mais depressa ao Bosque de Perséfone por terra do que por mar [11.51-83]. E levei também Alcínoo a perguntar por Agamémnon, por Aquiles e pelos outros, e fiz Odisseu satisfazer a sua curiosidade. Para sossego de Fémio, até deixei que Hermes proporcionasse a erva mágica, nas passagens adaptadas da história do meu tio Mentor sobre Ulisses. Na minha versão original, tinha entregado todos os créditos a Atena.*

### **Ulisses e Penélope na *Filha de Homero***

As personagens de Graves são, claramente, e como se viu, um empréstimo das figuras da *Odisseia*.

**Odisseu/Ulisses e Penélope**, todavia, com esses nomes, pertencem apenas ao canto dos aedos que Nausícaa transforma, agora, na sua própria história.

Existe, contudo, um problema: o retrato que os aedos de Drépano parecem conhecer da antiga rainha de Ítaca (Graves:108) —

---

<sup>23</sup> É, de facto, aquela que maior destaque têm na *Odisseia*, enquanto protectora de Ulisses e dos que lhe são caros: o poeta refere-a cento e sessenta vezes, número que apenas é ultrapassado pelas duzentas e setenta e uma referências a Zeus (Ártemis é referida quinze vezes, Poséidon quarenta e duas, Afrodite treze e Hermes trinta e duas).



já o vimos — não é aquele que até nós chegou, em Homero, mas o veiculado por outra fontes<sup>24</sup>, que não a distinguiam das suas congêneres aqueias, Clitemnestra ou Helena: uma mulher adúltera que passara pelos braços de todos os pretendentes, trazendo a vergonha e a desgraça à sua casa. A mesma tradição dizia que fora Telémaco que, tendo voltado incógnito a Ítaca, não reconheceu o pai e o matara, confundindo-o com um dos pretendentes de Penélope (Graves:110).

Preocupada em recontar a história da sua família com as personagens da *Odisseia*, a figura de Penélope é particularmente incômoda à jovem princesa siciliana: se Éton se transformava num novo Odisseu, cabia-lhe a ela, Nausícaa, agora sua mulher, o papel de Penélope e é óbvio que o retrato dos aedos não lhe convinha (Graves:236). Por essa razão, optou por modificá-lo: na sua versão, Penélope teria de ser manter fiel a Ulisses, durante os vinte anos da sua ausência.

*Ao mesmo tempo que alterava a saga do Regresso de Odisseu para fazer que os meus pretendentes elimanos fizessem de amantes de Penélope, tive de me proteger contra o escândalo. E se alguém reconhecia a história e supunha que eu, Nausícaa, aquela que não merece qualquer crítica, tinha desempenhado um papel de rameira promíscua na ausência do meu pai? De modo que, de acordo com o meu poema, Penélope tem de se ter mantido fiel a Odisseu durante esses vinte anos.*

É neste ponto, e na figura de Penélope, que se cruzam os dois planos de construção textual do romance. Graves empresta a Nausícaa o comportamento virtuoso da Penélope de Homero, mas essa Penélope, casta e virtuosa, é Nausícaa quem a concebe, «branqueando» — para usar a expressão de Butler (1967:125) — a Penélope das histórias dos aedos: Graves constrói Nausícaa à semelhança de uma Penélope construída, por Nausícaa, à sua própria semelhança.

. . .

Profundo conhecedor da obra homérica e da mitologia grega, e fervoroso entusiasta das ideias de Butler, Graves tentou, pois, encontrar a racionalidade para as suas hipóteses, ficcionando a sua tese e conferindo-lhe um carácter de «possibilidade». Assim, transformou a gênese daquele que ele considerou o «primeiro romance grego»

---

<sup>24</sup> Cf. Hdt.2.145-146; Apollod., *Epítome*,7.37-38; Paus. 8.12.6; Cic. *De nat. deor.* 3.22.56; Tzetzes, *schol. ad Lycophron*, 772.

(Graves, 1990:198, n.5) num cativante reconto, onde os estudiosos poderão ver argumentos de difícil comprovação, mas no qual o leitor comum encontrará uma enternecedora história de amor e produção poética e o leitor que conhece a *Odisseia* uma deliciosa recriação do famoso épico grego.

## **Bibliografia**

- S. BUTLER (1967), *The Authoress of the Odyssey*. Chicago.  
R. GRAVES (1955), *Homer's Daughter*, London.  
R. GRAVES (1990), *Os Mitos Gregos*, vol.3, Lisboa.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A TEIA DE ULISSES:  
A CANÇÃO DE TRÓIA DE COLLEEN McCULLOUGH**

CARMEN SOARES  
Universidade de Coimbra

Apanágio dos deuses, a imortalidade constitui para o homem a graça mais almejada, o troféu de uma vida dedicada ao paradoxo inato à sua condição de ser efémero: vencer a morte pela conquista de um lugar na memória cultural da Humanidade. No campo das artes é antes de mais à literatura que cabe essa missão maior de salvar do esquecimento as realizações do espírito do homem. Assim como os primeiros poetas, os aedos, preservaram com o seu canto as façanhas dos heróis do passado, também hoje os textos literários, independentemente do género a que pertencem, continuam a preencher esse requisito primordial. *A canção de Tróia* de Colleen McCullough, à luz da qual analisamos uma revisitação moderna das figuras de Ulisses e Penélope, ao retomar o legado clássico sobre a guerra entre Gregos e Troianos – de que se destacam os Poemas Homéricos e a produção trágica ligada ao Ciclo Troiano – não se limita a valer como mais um testemunho da perenidade dessa herança. A forma de afirmar a autoridade da literatura enquanto instrumento de imortalização integra o próprio universo psicológico das personagens do romance.

Assim, perante a iminência do derradeiro combate, Aquiles traduz por palavras o significado profundo da sua participação na guerra de Tróia: alcançar a excelência guerreira, libertando-se do olvido. O desabafo proferido na ocasião transforma-se num testamento ideológico (p.382)<sup>1</sup>:

*Fiz o meu melhor. Mas cheguei ao fim. Roguei aos deuses  
que permitam que o meu nome continue a ser cantado por todas*

---

<sup>1</sup> Utilizámos a edição portuguesa, publicada pela DIFEL em 1999, a partir da qual são feitas todas as citações.

*as gerações de homens que hão-de vir. Essa é a única imortalidade a que um homem pode aspirar. O mundo dos mortos não dá alegrias, mas também não dá tristezas. Se, nos lábios das futuras gerações, eu puder combater contra Heitor um milhão de vezes, então é porque, de facto, nunca terei morrido.*

Nem ele, nem Heitor, nem Ulisses, nem Penélope, nem toda a imensa galeria de figuras envolvidas na mais famosa das guerras, nenhuma delas a Musa deixou morrer. Não só porque a *Iliada* e a *Odisseia* foram as primeiras obras literárias do mundo ocidental a chegar aos nossos dias, mas sobretudo graças ao facto de, na qualidade de detentoras de um estatuto matricial universalmente reconhecido, terem exercido uma influência indelével nos mais variados quadrantes da Cultura. Abordar *A canção de Tróia* sob a perspectiva de uma análise comparativa metódica entre o seu universo diegético e o das obras clássicas (entenda-se greco-latinas) que lhe serve de intertexto – mesmo que reduzissemos o nosso campo de reflexão aos tratamentos das figuras de Ulisses e de Penélope – redundaria, quanto a nós, numa operação mecânica de desmontagem de um puzzle. Uma consequência indesejável evidente de semelhante abordagem seria o sacrifício da unidade do extraordinário universo ficcional elaborado por McCullough. Mais do que fidelizar-se com uma ou outra versão da história ou das personagens, a autora, dentro de um espírito de renovação, funde os variadíssimos dados no cadinho da criação poética<sup>2</sup>. São, portanto, inevitáveis e desejáveis determinadas subversões face ao património literário antigo<sup>3</sup>. Se assim não fosse, provavelmente, teríamos apenas

---

<sup>2</sup> Para uma resenha das fontes literárias antigas que tratam a Guerra de Tróia, e muito em particular as figuras nela envolvidas, leia-se Robert Graves, *Os Mitos Antigos*, vol. III (Lisboa 1990) 95-171.

<sup>3</sup> Não se pretende, de maneira nenhuma, fornecer uma lista completa das subversões feitas à história herdada da literatura e mitologia gregas. Apresentamos apenas alguns exemplos ilustrativos dessa divergência. No âmbito do aprofundamento dado à relação entre Aquiles e Briseida, McCullough torna-os amantes apaixonados, por desígnio da cativa inseparáveis para lá da vida. Assim assistimos ao seu suicídio no interior do túmulo erguido ao guerreiro. Se na *Iliada* os mortos eram cremados sobre uma pira, sendo as suas cinzas posteriormente recolhidas e guardadas numa urna, as figuras a que se prestam honras fúnebres na *Canção de Tróia* (Pátroclo, Heitor, Ájax e Pentésiléia) são inumadas em tumbas que supõem as estruturas monumentais do chamado Túmulo de Agamémnon, encontradas em Micenas. Sobre o rosto é-lhes colocada uma máscara de ouro, à imagem das encontradas no mesmo local, mas omitidas por Homero. Claro que o que fez a romancista foi aproveitar e fundir dados de duas proveniências distintas, a literária e a arqueológica, que, como têm provado os estudos de especialistas, muitas vezes não coincidem. Essa divergência

uma bela paráfrase e não o romance portentoso que é *A Canção de Tróia*.

Dos inúmeros aspectos em que a escritora australiana se singulariza da épica grega, há um, em particular, responsável pela forte densidade psicológica da sua obra: a focalização homodiegética, veiculada por 16 narradores diferentes, alternadamente distribuídos ao longo de 33 capítulos, todos eles constituindo narrativas na primeira pessoa<sup>4</sup>. A diversidade dos focos espelha uma visão plurívoca da realidade, vista ora pelos olhos de Gregos (Agamémnon, Ulisses, Diomedes, etc.) e de Troianos (Príamo, Heitor, Páris e Eneias), ora pelos de homens e de mulheres (Helena e Briseida). Mas a fractura mais significativa com o paradigma homérico decorre do reconhecimento, dentro da própria diegese, do estatuto ficcional da versão transmitida por essa tradição. Ou seja, a proposta do universo narrativo d' *A Canção de Tróia* surpreende pelo radicalismo de uma revelação inesperada. Perguntas do género: quem foi o artífice do mito de uma guerra travada em nome da honra de um povo, ultrajada pelo rapto da mais bela das mortais? Quem o inventor da peste, que, desferida das setas de Apolo, dizimou parte do exército aqueu? Quem o autor do episódio da disputa entre Agamémnon e Aquiles, ofendido na sua honra pela usurpação de outra mulher, Briseida? Todas estas perguntas colhem resposta num único e mesmo responsável. Não Homero, independentemente do entendimento que Unitaristas e Analíticos lhe conferem, mas Ulisses<sup>5</sup>. Lido o romance, é como se os factos que narra a *Iliada* fossem aqueles que o *homem mais inteligente do mundo* (p.65) quis que se contassem, pois a verdade, essa mantêve-a ele em segredo. Tudo não passou, como

---

prende-se com a própria natureza dos Poemas Homéricos e de outras fontes literárias: não lhes presidem desígnios de fidelidade histórica, pois são, indiscutivelmente, obras poéticas. Ciente disso, no final da obra, a autora apresenta um posfácio, onde indica as principais fontes greco-latinas para a guerra de Tróia e faz um breve resumo dos dados históricos conhecidos sobre a matéria (p.459-60). Fazer de Aquiles o primeiro homem do mundo a ter cometido a façanha de montar um cavalo (p.377), habilidade aprendida através observação da técnica das Amazonas, é apenas uma das liberdades poéticas do universo literário do romance em questão.

<sup>4</sup> São narradores homodiegéticos Príamo, Peleu, Quíron, Helena, Páris, Heitor, Agamémnon, Aquiles, Ulisses, Diomedes, Pátroclo, Briseida, Eneias, Nestor, Automedonte e Neoptólemo. Embora sejam da sua autoria as narrativas apenas de 3 caps., contra 4 de Helena e Agamémnon e 6 de Aquiles, Ulisses é a figura que todos os focalizadores gregos caracterizam, o que não deixa de reflectir a importância do mesmo na história.

<sup>5</sup> Para uma reflexão a "Questão Homérica", leia-se F. M. Turner, "The Homeric Question", in I Morris, B. Powell, *A new companion to Homer* (Leiden 1997) 123-45.

refere Aquiles no momento em que se desentende com o Atrida Agamémnon, segundo a “teia tecida por Ulisses” (p.287). Transposta do seu contexto tradicional de imagem viva do engenho de Penélope, a metáfora da teia adquire uma pertinência nova e dupla na obra de Colleen McCullough: ao mesmo tempo que simboliza a execução da guerra mediante os planos de Ulisses, deixa bem claro quanto o princípio homérico da harmonia entre os esposos permanece uma marca indelével da caracterização do relacionamento de ambos. À teia de Penélope junta-se agora a de Ulisses.

Só se compreende verdadeiramente a centralidade do herói no desenvolvimento da guerra de Tróia, i. e., a trama por ele cuidadosamente tecida, se reconstituirmos a caracterização da personagem. O desenho do seu perfil físico e sobretudo do psicológico, este particularmente enriquecido graças a uma focalização plural e muitas vezes contraditória ou complementar, ilustra bem a complexidade de um novo universo ficcional. Desde a primeira aparição, no banquete oferecido por Tíndaro aos pretendentes de Helena, Ulisses revela ao leitor, por intermédio do ponto de vista de uma noiva tão bela quanto fogosa, os traços gerais da sua pessoa. Mas mais importantes do que essa enumeração de características – onde se destacam a beleza, a alta estatura, a cabeleira ruiva, uns grandes, belos e luminosos olhos cinzentos e, acima de tudo, uma mente brilhante – são as reacções por ele despertadas entre os convivas reunidos na Sala do Trono do palácio de Esparta (p.64-9)<sup>6</sup>.

Embora com apenas 14 anos *a mais bela mulher do mundo*, Helena, não conheça a identidade do último dos homens a acorrer à disputa da sua mão, percebe de imediato tratar-se de uma figura de personalidade demasiado vincada. De facto ninguém fica indiferente à sua chegada, *saudada por vivos de alguns e carrancas de outros* (p.64). Surpreendentemente uma pessoa polémica como parecia ser aquele desconhecido, merece a maior das distinções públicas. Helena

---

<sup>6</sup> A descrição do retrato físico de Ulisses é retomada uma vez mais por Helena, já mulher de um Páris moribundo, a qual, tomada de raiva contra tudo e contra todos, na sua constante sedução pelo belo, evoca em Ulisses precisamente o que choca com os padrões de harmonia, denominando-o *aquele ruivo de pernas arqueadas* (p.404). Aliás, a desproporção do seu corpo, entre o tronco e as pernas, fora assinalada nessa primeira aparição e voltá-lo-ia a ser mais tarde por Nestor (p.308). Não obstante, o rosto é de uma beleza inegável, como reparam a Tindárida (p.64) e Diomedes (p.204). Briseida revela-se mais pormenorizada na descrição da face, indicando a testa alta e larga, a pele branca e delicada (p.253). Na medida em que alia à sabedoria uma força extraordinária (sentida por Aquiles, p.184) pode dizer-se que corresponde a um ideal de herói.

não consegue esconder o espanto: *Agamémnon levantara-se? O rei supremo de Micenas não se levantava nunca perante homem nenhum!* (*ibidem*). Todavia, ouvido o nome “Ulisses”, o que poderia ser uma situação inusitada passa a ser vista como a maior das naturalidades. Membro do conselho privado do poderoso Atrida, juntamente com Palamedes e Nestor, era já por volta dos 25 anos tido como um verdadeiro gênio, fama de que não só se mostrava conhecedor, mas que tinha gosto em cimentar<sup>7</sup>. Desde a sua primeira aparição, não restam dúvidas para Helena, nem hão-de restar para o leitor ao longo da história, de que Ulisses, graças a uma superioridade intelectual, francamente assumida, abraça como sua a missão consagrada na épica homérica a forças sobrenaturais (como os deuses e a Moira): comandar a evolução dos acontecimentos. É dessa elevada autoestima do *astuto amigo* de seu pai que nos dão conta os pensamentos de Helena a propósito da sua intromissão no concurso para lhe escolher o marido (p.66):

*Furiosa dei-me conta de quão insignificante era o meu papel em todo aquele teatro. De súbito apetecia-me chorar. Quem escolhia? Eu? Nem pensar! Eles – Agamémnon e o meu pai – escolheriam por mim. Ainda que, aprecebia-me disso agora, fosse nas mãos de Ulisses que estava o meu destino. E Ulisses, gostaria de mim? Nesse exacto momento, Ulisses piscou-me o olho. Senti-me desolada. Não, ele não gostava de mim. Não havia sombra de desejo naqueles belos olhos cinzentos. Ulisses não viera disputar a minha mão; viera porque sabia que precisavam dos seus conselhos. Viera unicamente para consolidar ainda mais o seu prestígio.*

Verdadeiro espelho da alma humana, os olhos constituem em Ulisses a única via de acesso à verdade dos seus sentimentos, regra geral dissimulados. Disso se apercebem, entre outros, Helena (que, por sínédoque, agora os classificara de “eloquentes”, p.64, e mais tarde lhe hão-de denunciar a identidade do seu disfarce de escravo trânsfuga<sup>8</sup>),

---

<sup>7</sup> Cf., e. g., os elogios que lhe são tecidos por Agamémnon: *Ulisses, tu és um gênio!* (p.68); *Ulisses era uma criatura verdadeiramente brilhante* (p 278).

<sup>8</sup> Conta Ulisses de Helena: *Ficou algo surpreendida quando viu um escravo imundo e ensanguentado prostrar-se aos seus pés; só que, um instante depois, viu-me os olhos e reconheceu-me* (p.419).



Briseida (tomada pelo fascínio que emana deles<sup>9</sup>), Diomedes (para quem eles constituem a sonda das almas humanas<sup>10</sup>), Aquiles (que lê neles sinais do cansaço de 10 anos às portas de Tróia, p.380) e Agamémnon (para quem permanecem insondáveis, p.398)<sup>11</sup>. Contudo, mesmo estes, às vezes, não podem ser tomados como garantia de sentimentos sinceros – daí que Aquiles, conhecedor da pouca simpatia que Ulisses nutria por Calcas, não acredite na devoção que os seus olhos pareciam mostrar no momento da revelação da morte do adivinho troiano ao serviço de Agamémnon (p.291). Mas talvez a prova mais cabal da importância do olhar para o conhecimento da verdadeira natureza de Ulisses seja o episódio em que o rei de Pilos, compadecendo-se de Heitor, um inimigo tão forte fisicamente, mas pouco perspicaz, chega a desejar no seu íntimo que ele tivesse fitado Ulisses nos olhos, de modo a perceber onde radicava a verdadeira ameaça grega: não na força (de Ajax), mas sim na astúcia (da Raposa de Ítaca – cf. p.308). Os olhos são ainda a fonte do seu poder sobre os outros. Percebeu-o Helena e testemunha-o Agamémnon, ao compará-lo ao olhar de Medusa<sup>12</sup>.

Para além do olhar, encontramos sobretudo um outro elemento do retrato físico com fortes conotações psicológicas: o sorriso. Tal como o anterior aspecto, continua a desempenhar uma dupla função: de indicador do estado de espírito da personagem e de instrumento de sedução<sup>13</sup>. É com esse subterfúgio que encara uma velada reprimenda do

---

<sup>9</sup> *Sob umas sobranceiras surpreendentemente escuras, os seus belos olhos cinzentos irradiavam um brilho penetrante. Nunca antes vira olhos tão fascinantes como aqueles!* (p.253).

<sup>10</sup> *Ulisses avançou para o meio da sala(...), a cabeleira ruiva flutuando numa massa de ondas em torno do seu belo rosto, os seus grandes olhos cinzentos despindo-nos até ao mais íntimo de nós mesmos, até à nossa verdadeira estatura: reis, mas ainda assim homens* (p.204).

<sup>11</sup> O próprio Ulisses tem consciência de quanto o seu olhar pode ser expressivo. Recorre a ele para avisar Nestor, companheiro de missão a Cirois, destinada a convencer Aquiles a participar na guerra, quando pretende que este, fingindo uma fadiga que a idade avançada justificava, mas que o seu extraordinário vigor não permitia, aceite a oferta de Licomedes para pernoitarem no palácio. Disso nos dá conta, no capítulo IX, da sua responsabilidade: (...) *E, enquanto esperava, virei-me de modo a que Nestor pudesse ver-me o rosto; então, lancei-lhe um olhar que era um verdadeiro alerta* (p.131).

<sup>12</sup> Palavras de Helena: *Quando os seus olhos me fitaram, senti muito claramente todo o seu poder. Até estremeci* (p. 64). Para a comparação feita por Agamémnon, cf. p.278.

<sup>13</sup> Traduz o contentamento de ver, como sempre, os seus planos realizados (p.209, p.286) e a malícia (p.272). Transformado em riso, denuncia o prazer de quem

chefe supremo da armada aqueia, incapaz de calar por mais tempo as suas suspeitas quanto às actividades secretas de Ulisses *num certo vale* da planície troiana, resguardado da vista do resto do exército. Conforme repara Diomedes (p.202):

*Ulisses livrou-se do desagrado imperial com a habitual elegância. Começou com um sorriso, o sorriso que era capaz de vencer inimigos implacáveis, o sorriso que era capaz de encantar criaturas muito mais frias do que Agamémnon.*

Mais adiante, assistimos ao reconhecimento pelo próprio Atrida desses poderes encantatórios (p.271):

*Ulisses olhava-me com aquele sorriso irresistível a que costumava recorrer sempre que queria de mim qualquer coisa. Fraquejei: que poderia eu fazer quando Ulisses se punha com aquele sorriso? Só poderia dizer que sim a tudo, porque ficava encantado com o maldito sorriso.*

É o magnetismo desse sorriso que o leva, como sempre, a acatar os pedidos de Ulisses, sem conhecer na totalidade os contornos dos seus planos. Na modelação complexa da personagem de Ulisses surgem como segmentos principais, verdadeiramente intrincados, um código de valores *sui generis* e a forma de actuação por ele condicionada. A apreciação mais isenta com que se depara o leitor – capaz de traduzir a opinião de qualquer espírito despido de preconceitos – denomina Ulisses “diferente”<sup>14</sup>. Contudo, a singularidade do seu carácter, no meio e na época em que se insere, não admite semelhante neutralidade. Basta considerarmos alguns dos momentos-chave do romance para percebermos como o amor, a admiração, o respeito, o desprezo e o ódio ilustram a escala gradativa dos sentimentos que suscita nos outros. A sua inteligência ímpar e os desígnios ao serviço dos quais a coloca provocam reacções antagónicas. Se Agamémnon, principal interessado numa guerra de cujos lucros ele, enquanto rei supremo, havia de colher a maior fatia, deixa deslumbrar-se pelos mais arrojados estratagemas de Ulisses, mesmo quando resultam em

---

assiste à concretização das suas previsões — neste caso a explosão da cólera de Aquiles contra Agamémnon, a quem responsabiliza pela eventual derrota em Tróia (*Ulisses não conteve um risinho*, cínico, acrescentaríamos nós, cf. p.205).

<sup>14</sup> Juízo tecido pela jovem Helena, ainda antes de saber de quem se tratava (p.64).

crimes hediondos ou, sem que o perceba, denigrem irremediavelmente a sua imagem pública, Aquiles abomina os seus métodos, percebe a crua verdade que ocultam e é a única figura a obrigar o insondável Ulisses a desnudar a alma. Na posição do admirador incondicional aparece Diomedes.

Um dom por todos reconhecido ao rei de Ítaca é a presciência<sup>15</sup>. Para o Atrida, só esta explica que Ulisses tenha aconselhado Tíndaro a obrigar os pretendentes de Helena a um juramento de fidelidade, salvaguardando os interesses do marido eleito<sup>16</sup>. Ao deixar-se “raptar” por um Troiano, sete anos mais tarde, Helena tornava-se na mais válida justificação para as ambições do cunhado – e dos Gregos em geral. Ali estava *o mais perfeito dos pretextos* para legitimamente partir à conquista das riquezas de Tróia e das vantagens decorrentes da sua tomada: o incremento comercial e a colonização (p.111). Era como se Ulisses, com o estratagema da promessa de aliança ao Atrida Menelau, tivesse previsto a necessidade futura dessa união de forças helénicas (p.106). Este acabaria por revelar-se o primeiro serviço de muitos que, na condição de seu mais reputado conselheiro particular, o rei de Ítaca havia de prestar a Agamémnon. O segundo consistiu em ir buscar Aquiles a Ciro, empresa em que dá mostras de não resumir as suas armas à razão, mas contar com um instinto mais apurado do que o dos outros companheiros<sup>17</sup>. A conjugação destes dois aspectos do seu carácter levam-no a descobrir o guerreiro sob o disfarce de uma das mulheres da corte de Licomedes (p.127-37). Segue-se, mais tarde, a missão de todas a mais ignominiosa: viabilizar o sacrifício de uma virgem inocente, a filha dilecta do Rei Supremo. Ainda antes de ser revelada a identidade da vítima, já Ulisses, dotado da sua habitual

---

<sup>15</sup> Como observa Diomedes, antes do amigo tomar da palavra no primeiro conselho de guerra realizado em solo troiano: *Nós, os Gregos, sempre respeitamos a presciência e, a Ulisses, não lhe faltava esse poder* (p.204).

<sup>16</sup> Esse conselho assemelha-se mais a uma ordem, que Tíndaro e Agamémnon, pela voz deste último, acatam: (...) *mas é preciso que façam exactamente aquilo que vou dizer* [palavras de Ulisses]. *Agamémnon respondeu: – Faremos* (p.67).

<sup>17</sup> Característico dessa sua vantagem sobre o outro companheiro de missão igualmente conhecido por pertencer ao conselho particular de Agamémnon, Nestor, é o facto de detectar a verdade dos acontecimentos, mesmo quando esta se afigura de todo improvável. Daí que a sua teoria de que Aquiles está no interior do palácio do sogro, apesar de não o ver e de lhe ter sido dito o contrário, provoque em Nestor a estupefacção. Declara Ulisses: – *Creio que Aquiles está aqui – neste mesmo palácio! Nestor arregalou os olhos. – Não! – replicou. – Escondido está, mas não aqui.* (p.131-2).

presciência, tem a certeza de quem se trata<sup>18</sup>. Tal como a situação se apresenta, Agamémnon decide acatar a exigência feita pelo adivinho troiano em nome de Ártemis, porque Ulisses o convence. Da sua inteira responsabilidade são os planos destinados a conseguir a permissão de Clitemnestra em deixar partir Ifigénia para Áulide, bem como a forma de executar o sacrifício<sup>19</sup>.

Mas a expressão máxima do seu génio revela-se num planeamento rigoroso e a longo prazo das várias etapas fulcrais de uma guerra que se previa durar 10 anos (p.147). A única maneira de estar informado sobre os acontecimentos decorridos no interior das inexpugnáveis muralhas de Tróia era pelo recurso à espionagem. A ideia de Ulisses não podia ser mais incrível: criar uma colónia de espíões (p.193-99). Quanto ao choque do leitor, não deverá ser maior do que o de Diomedes, o fiel companheiro a quem revela tão surpreendente projecto. A partir dos piores exemplares do exército grego – incluídos nas classes dos desordeiros, dos valentões e dos rebeldes – tenciona constituir uma hoste com cerca de 300 homens, que considera dotados de uma inteligência superior<sup>20</sup>. Essa “escória” compõe o corpo de *élite* secreto, exclusivamente colocado ao serviço de Ulisses de Ítaca, o

---

<sup>18</sup> *Seria possível que, no mundo, não houvesse nunca mudança? Sabia já o desfecho daquela horrenda história – era como se ele estivesse pintado numa parede diante dos meus olhos. Porque eram os deuses tão cruéis? Porquê?* (p.149).

<sup>19</sup> O episódio do sacrifício de Ifigénia em Áulide desenvolve-se em dois capítulos, um narrado por Ulisses e outro por Aquiles (p.147-62). Dois passos são particularmente esclarecedores do papel determinante do rei de Ítaca na sua execução. São eles o incitamento ao Atrida: – *Cometeste uma transgressão terrível, Agamémnon – disse eu. – Se Ifigénia é o preço que Ártemis exige, então terás de pagá-lo! Oferece à deusa a tua filha! Se não o fizeres, o teu reino ruirá e a expedição a Tróia fará de ti o homem mais ridículo de todos os tempos!* (p.150); e a confirmação pelo próprio do peso da sua influência na decisão do soberano: *Agamémnon, convencido – graças a mim – de que não tinha outra alternativa senão sacrificar a filha, explicou-nos quão difícil seria separar a jovem da mãe* (p.151). Mais adiante, quando considerarmos as motivações de Ulisses para participar no conflito com Tróia, perceberemos melhor as razões do seu empenhamento na realização de um acto desta natureza.

<sup>20</sup> O recrutamento desse exército pessoal é um dos quadros em que o leitor percebe com perfeita clareza o cuidado e rigor colocados por Ulisses no desenhar e na execução dos seus planos. Na verdade não há qualquer possibilidade de falharem. Os homens que não aceitassem as suas ordens, seriam mortos pela guarda pessoal montada por homens de confiança, naturais de Ítaca. Esses desaparecimentos não seriam notados nem pelos futuros espíões que tivessem permanecido na sala (pois acreditavam que os companheiros tinham regressado aos batalhões de origem) nem pelos chefes anteriores (convencidos de que se encontravam encarcerados numa prisão, p.196).

homem que, na história de McCullough, orgulhosamente se assume como o responsável pelo abandono de uma concepção de guerra regulada por leis éticas e preceitos religiosos (p.193):

*O modo como se faz a guerra deveria depender unicamente da humana decisão. Do meu ponto de vista, todas essas malditas leis que regulamentam a guerra acabam afinal por proteger o inimigo. Um dia, surgirá um homem que, desesperado por obter uma vitória, infringirá todas essas leis – e, depois dele, tudo será diferente! Esse homem submeterá uma cidade pela fome e, depois dele, todos quererão imitá-lo. Eu quero ser esse homem!*

Ulisses antecipa, de novo, o futuro. Não só as regras que regem os combates hão-de mudar, como, de acordo com as suas previsões, o espécime acabado de criar, o espião, adquirirá o anunciado estatuto de profissional (p.197). Tal como o próprio, outras figuras percebem que ele é um homem com um pensamento avançado para a época<sup>21</sup>. Centrando-nos, todavia, no plano imediato da acção da história, constata-se que, invariavelmente, as suas previsões se concretizam. A despeito da presunção do Rei Supremo, Tróia não cairia num ano. Os Troianos, protegidos pelas gigantescas muralhas da sua cidade, com a subsistência garantida através de uma florescente rede de comércio com as cidades vizinhas, e confiantes na promessa de auxílio militar dos aliados, anunciado para a Primavera seguinte, menosprezavam em absoluto o invasor<sup>22</sup>. Só uma acção prolongada de enfraquecimento do inimigo – que talvez durasse os tais dez anos previstos por Calcas, quem sabe? – seria capaz de garantir o sucesso de um assalto final<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> É Aquiles quem dá voz a essa opinião, nos seguintes termos: *Só uma geração futura será capaz de te julgar. Tu não pertences ao nosso tempo* (p.346).

<sup>22</sup> Como dá conta Ulisses no final do capítulo XIV, após uma das suas muitas visitas nocturnas à cidade, desta feita na companhia de Diomedes: *Ninguém punha a hipótese de uma batalha campal à saída da cidade; os poucos soldados que vimos, ou preguiçavam ou andavam na companhia de prostitutas, além do que haviam deixado em casa armas e armaduras. Toda a gente se ria de Agamémnon e do seu grandioso exército* (p.200).

<sup>23</sup> Ulisses não esconde uma natural desconfiança perante os adivinhos (particularizada para a figura de Calcas, e. g. p.139). No entanto, diante do cumprimento da sua previsão, as dúvidas expressas quanto às faculdades do adivinho deixam de ser tão peremptórias: *– Dez anos... – disse Ulisses, afastando um cacho de cabelo mais rebelde. – É curioso... Calcas acertou em cheio... Terá sido uma questão de sorte? Ou será que Calcas possuía mesmo a Segunda Visão?* (p.424). Mas a incredulidade de Ulisses prende-se não com os deuses e sim com as condutas impostas pelos homens em nome deles. Uma vez que as divindades e os seus recados, veiculados pelos

Ulisses, acolitado pelo venerável Nestor, é o cérebro de uma estratégia de desmoralização, lenta mas eficaz, das forças de Príamo (p.204-13). Metade do exército, chefiada por Aquiles, devia praticar o método da terra-queimada, arrasando e pilhando as cidades costeiras da Ásia Menor, por forma a aniquilar os apoios com que Tróia contava, ao mesmo tempo que desviava para as mãos dos Gregos os bens, de abastecimento e luxuosos, a ela destinados (p.209). Sob o comando de Agamémnon, a outra metade, como esclarece Nestor, *terá uma função meramente irritante – fomentará a perturbação entre os Troianos e deverá limitar-se a escaramuças sem grande importância* (p.210). Ao chefe supremo dos Gregos cabe-lhe o poder de validar a execução do novo segmento da urdidura de Ulisses, o homem cuja astúcia, sublinhara-o Nestor, constituía a arma essencial para assegurar o sucesso do desempenho do exército residente (p.209). Contudo mais do que um reflexo de autoridade, o assentimento de Agamémnon traduz a resignação de seguir soluções que as circunstâncias do momento impõem como a única saída honrosa<sup>24</sup>.

Mas Ulisses não se limita a planejar a acção concertada para cerca de nove anos de guerra. É da sua inteira e exclusiva responsabilidade o *volte face* que precipita o desfecho do confronto (cap. XXI). A peste continua a ser o motivo para a consulta de Calcas e os seus augúrios a razão, não para devolver, mas fingir que se devolve, Criseida. Com o auxílio de uma erva, foi Ulisses quem forjou a doença. Já Crises não pôde vir suplicar a restituição da filha, porque morrera com as armas na mão em defesa da sua cidade. Quanto à origem da disputa entre Agamémnon e Aquiles, motivada pela posse de uma mulher, despe-se do significado adquirido na épica. Inserida num contexto de ficção, inventado por Ulisses, deixa de representar uma desonra militar para se ver reduzida ao plano de mero mexerico. Seguindo à risca as determinações do rei de Ítaca, ambos os chefes encenarão em público o desentendimento que conduzirá à retirada dos Mirmidões do campo de batalha. Ulisses tem todos os passos meticulosamente estudados: as

---

oráculos, lhe merecem o maior respeito, não devemos apelidá-lo de ímpio. Aliás, é porque acredita na previsão da Pitonisa de Apolo em Delfos, segundo a qual passaria 20 anos longe de casa, que se resigna a partir na expedição grega contra Tróia (p.137).

<sup>24</sup> Não eram as recompensas materiais que os anos próximos acarreteriam a principal razão para a sua decisão. Interessava-lhe, acima de tudo (e de acordo com um código de honra aristocrático) não comprometer o seu bom nome. Como esclarece: *Se voltasse agora à minha pátria, sentir-me-ia humilhado diante do meu povo e teria de admitir a derrota* (p.212).

embaixadas para demover Aquiles serão forçadas; Heitor há-de destruir a paliçada defensiva dos Gregos e chegar aos navios; até a entrega do comando dos Mirmidões a Pátroclo fica reduzida a uma manobra de diversão, obra do seu engenho, destinada a reforçar a confiança dos Troianos. Só com Aquiles fora do combate, Príamo permitiria a Heitor atacar em massa os inimigos. A segurança de Ulisses nas capacidades excepcionais da sua mente vai ao ponto de sugerir a posse de um conhecimento que diríamos omnisciente, como se vê pela forma como garante ao Pelida o prémio desejado: – *Quanto a Heitor, há-de viver o tempo suficiente para combater contigo, Aquiles. Estou certo e seguro disso* (p.279)<sup>25</sup>. A arte narrativa com que toda a trama vem montada pela romancista torna de tal forma naturais os desvios feitos ao arquétipo grego, que mesmo o leitor mais familiarizado com esse legado, mesmo o especialista, adere ao sofrimento deste novo Aquiles, no momento em que, visitado por Ulisses, é ele quem assume o papel de suplicante. Perante a garantia de que Heitor lhe está guardado, riposta (p.321):

– *O problema não é esse, Ulisses: o problema é que há homens a morrer sem qualquer necessidade! Deixa-me combater amanhã! Por favor!*

– *Não – retorquì eu [Ulisses], num tom categórico. – Só combaterás quando o nosso exército correr perigo de aniquilamento. Ou quando os navios começarem a arder (...)*

Quando o desespero dos Troianos atingisse o rubro, então Ulisses estaria preparado para confirmar uma vez mais o quanto merecia a distinção de ser *o mais inteligente dos homens*. Mortos Heitor e Aquiles, e já com Neoptólemo à frente dos Mirmidões, tem lugar o derradeiro conselho de guerra grego. Exibição última da argúcia notável e ímpar da personagem, cabe a Ulisses a responsabilidade total da maquinação do estratagema do cavalo de pau. O secretismo absoluto em que o envolve decorre desse desejo constante de protagonizar o domínio da excelência da mente. Razão tivera Diomedes ao declarar, no âmbito da apresentação do projecto da colónia de espiões: – *Agradeço a todos os deuses o facto de estares do nosso lado, Ulisses. Detestaria ter-te como inimigo* (p.195).

---

<sup>25</sup> Contudo, embora o desenrolar dos acontecimentos venha provar como as previsões de Ulisses se confirmam, criando-lhe a fama de visionário, ele próprio há-de desmentir uma tal opinião (*Não posso prever o futuro*, p.345).



Já muitas vidas haviam sido ceifadas de ambos os lados da barricada. Neste momento a trama urdida por Ulisses oferece à chacina uma Tróia exangue. Todos os varões descendentes da casa real são trespassados, do mais velho ao mais novo. Perante um rastro de morte progressivamente acentuado, sobre cuja legitimidade os padrões morais do leitor, e os das próprias personagens, tantas dúvidas levantam, como entender o autor desta teia?<sup>26</sup> Os valores que norteiam a conduta deste rei não coincidem com os habitualmente cultivados pela classe a que pertence<sup>27</sup>. Disso se deu conta Helena, logo na primeira vez que o viu, ao notar que aquele desconhecido não se deixava impressionar por honrarias, nem mover por promessas de fortuna. Não se iluda a jovem noiva quanto às razões do total desinteresse do falso pretendente. Não era a pobreza do seu reino que o inibia de semelhante pretensão – como parece supor a Tindárida e ele próprio faz crer – mas sim o facto de o seu coração já estar conquistado (p.66). Apesar do seu notório gosto pela intriga, na trama daquele casamento, Ulisses é tudo menos um homem desinteressado. Do seu ponto de vista, a escolha de um marido para Helena resume-se a um negócio, cujo lucro a auferir se traduz na mão de Penélope. Percebemos, por conseguinte, que desde o primeiro instante, a sua actuação vem condicionada ao desejo de partilhar a vida com uma determinada mulher. No entanto, numa história cuja acção abarca sobretudo o período correspondente aos 10 anos da guerra de Tróia, é natural que as referências a Penélope sejam muitíssimo breves. Contudo brevidade não significa, como veremos, secundarização da figura na hierarquia das prioridades do marido.

Antes de apreciarmos o papel por ela ocupado na vida de Ulisses – aspecto indistricável da própria caracterização do herói – convém analisar o retrato menos convencional que dela nos dá Helena. Uma vez no início da obra (p.67), outra já para o seu final, a Tindárida não esconde o desprezo que lhe inspira uma mulher que representa o seu reverso. A prima, como o próprio nome indica, exhibe no rosto a tatua-

---

<sup>26</sup> A forma mais poderosa do ódio por Ulisses, reside no desejo de vê-lo morto – expresso pelo Pelida, diante da execução do plano de sacrificar Ifigénia (p.289).

<sup>27</sup> Exemplo notório de que o próprio Ulisses tem conhecimento de estar a contrariar o código de honra estabelecido pela e para a sua classe, a dos nobres, é a justificação que apresenta a Agamémnon para a sugestão de tomarem Tróia sem fazer a declaração formal de guerra: *Sou apenas um dos teus súbditos leais – Ulisses, da rochosa Ítaca, onde um homem, se por acaso quiser sobreviver, terá, por vezes, de se esquecer de coisas como a honra* (p.168). Também Helena se lhe há-de referir como *aquele ruivo de pernas arqueadas que não conhecia a honra e ignorava os escrípulos* (p.404).



gem de uma teia (p.115). Pelo que, de símbolo das virtudes femininas e, muito em especial, da astúcia, a teia passa a sinal de identificação de Penélope, a Tecedeira. Todavia as qualidades atribuídas pela tradição às mulheres configuram-se como verdadeiramente detestáveis aos olhos de Helena, uma mulher dominada pelo poder dos sentidos, não da razão. Incapaz de suportar as censuras de Penélope, suscitadas pelo facilitismo com que, ainda adolescente, se entrega a determinados avanços masculinos, a Tindárida resume no adjetivo “maçadora” o incómodo que aquela lhe causava. Em Tróia, desvanecido já o interesse de Páris pela sua pessoa, Helena, surpreendentemente, encontra na arte do tear consolo para o desprezo do marido. Confinada ao papel que sempre abominou, o de tecedeira, não consegue evitar a lembrança de Penélope. E, no momento em que o seu sonho de Tróia rui em definitivo, canaliza para o insulto desse modelo sempre odiado o ressentimento pelo fracasso de todos os seus projectos: “*Aquela fingida... Aquela hipócrita... Oh, um poço de virtudes...! Vaca maldita, sempre a censurar-me...*” (p.404). A esta imagem de Penélope, moldada pelo despeito e rancor, contrapõe-se em absoluto a que encontramos evocada por Agamémnon e sobretudo por Ulisses.

De facto, depois do casamento, verificou-se em Ulisses uma transformação, verdadeiramente espantosa para os outros reis, como resume Nestor (p.112):

*No fundo, Ulisses é um homem que adora a tranquilidade e, segundo consta, adaptou-se com a maior das felicidades à vida doméstica. Disseram-me que havia perdido todo o seu velho interesse pela intriga.*

A embaixada chefiada por Agamémnon à árida Ítaca, destinada a convencer Ulisses a tomar parte na armada grega, depara-se com uma representação magistral de dois actores notáveis<sup>28</sup>. Em perfeito conluio com o marido, Penélope dá corpo à personagem da esposa histérica

---

<sup>28</sup> Praticamente a fechar a história, McCullough oferece ao leitor a encenação mais bem acabada de Ulisses: o disfarce de escravo fugitivo. A tónica recai sobre “o puro gozo” que a figura sente em representar aquele papel. As palavras de Diomedes são um misto de admiração e perplexidade: *Ulisses deixou-me no bosque. Ninguém dera por nós. Trôpego e cambaleante, correu como um louco na direcção da Porta Ceia, gritando, guinchando, rojando-se na poeira do chão, transformando-se, por obra e graça do seu teatro, no mais triste espécime humano que alguma vez vira em toda a vida. Ulisses sempre gostara de ser outras pessoas muito diversas dele, mas creio que a personagem do escravo fugitivo era precisamente aquela que mais lhe agradava* (p.417).

perante a loucura do companheiro. A encenação de Ulisses a semear e a arar sal acaba por, num momento inicial, enganar os Atridas; porém Palamedes, colocando-lhe Telémaco diante dos pés dos bois, obriga o agricultor enlouquecido a deixar cair a máscara (p.115):

*Ulisses entregou o bebé a Penélope – que, agora, estava a chorar a sério. Toda a gente sabia que Ulisses era um grande actor, mas, pelos vistos, Penélope não lhe ficava atrás. Estavam mesmo bem um para o outro. Os olhos cinzentos de Ulisses não largavam Palamedes, enquanto os seus braços descansavam sobre os ombros da mulher.*

Característica herdada da *Odisseia*, a harmonia dos cônjuges é perfeita. Além da astúcia e da habilidade histriónica, nota-se na capacidade de controlar as emoções. Talvez porque consideram esse domínio excessivo e não percebem o quanto ele resulta de um hábito mais geral de ocultar ou fingir, outras personagens lançam-lhes acusações de frieza<sup>29</sup>. Mas no fundo, no caso de Ulisses, apercebemo-nos de que tudo se resume ao apreço pela arte da dissimulação. Quando Peleu o acusa de não ter coração, de ser só mente, a sua reacção não podia ser mais significativa (p.129):

*Uma imagem desfilou por um instante diante dos olhos da minha memória. Era Penélope, pensei, e logo a imagem se esbateu. Fitei Peleu como ele me fitava a mim.*

*– Não, Peleu, eu não tenho coração. Que falta faz o coração aos homens? Ter coração é um perigo, Peleu.*

Todavia essa é mais uma das muitas *personae* de Ulisses. Quando confrontado com a inocência de Ifigénia, por si decisivamente impedida para a morte, no seu íntimo, vacila (p.152):

*Armara-me para não sentir pena dela, mas, por vezes, confesso que não era fácil; os seus olhos eram tão inocentes, tão felizes! Mas Ulisses era um homem mais forte do que os outros naquela parte do ser que aos homens dá resistência e que os leva a vencer a adversidade.*

---

<sup>29</sup> Agamémnon nota como este controlo da exteriorização dos sentimentos é comum a ambos (p.115), Helena censura-o na prima (recorrendo de novo à sinédoque, refere-se à sua voz, que classifica de *fria, comedida, sem sombra de emoção*, p.67).

A verdade é que, perante *o miserável espectáculo* de imolação da jovem, nem mesmo ele – nota Aquiles – consegue disfarçar uma náusea (p.160). A razão para incentivar e suportar uma acção que, como se vê, lhe provoca repulsa, deriva de um valor essencial, à luz da sua ética: a família. Condenado por um oráculo a permanecer afastado dos seus durante vinte longos anos (p.137), resignara-se. Contudo, uma dor profunda, que teima em abafar, dilacera-lhe o coração. A espaços, a sombra da saudade contribui para lhe tornar mais pesado o exílio: primeiro no palácio de Peleu, depois em Cirois. Perante o júbilo de um Aquiles que, abraçado a Ajax e Pátroclo, grita aos céus a sua ambição suprema – alcançar fama eterna e glória imorredora – Ulisses não controla a nostalgia (p.137):

*Olhei de soslaio para aquele esplêndido trio de jovens e lembrei-me da minha mulher e do meu filho, da eternidade que o meu exílio duraria. Aquiles alcançaria sem dúvida a fama eterna e a glória imorredora na guerra de Tróia; mas eu trocava de bom grado o meu quinhão de fama e de glória pelo direito de regressar a casa no dia seguinte.*

A necessidade de carregar a cruz de uma separação a que se vê forçado agrava-lhe a frieza de que o acusavam. Como se estivesse possuído por uma força sobrenatural maligna, Ulisses encontrou nas suas próprias dores motivos para planear a perpetuação de um crime chamado Ifigénia (p.150):

*Dei ao meu coração a dureza fria do metal: se eu perdera o meu filho (estar longe dele vinte anos não era o mesmo que perdê-lo?) porque haveria ele de poupar a sua filha? Agamémnon tinha mais duas filhas. A sua ambição obrigara-me a separar de tudo o que me era querido – porque não haveria ele de sofrer também? (...) Por tudo isto, olhei-o bem nos olhos, o coração consumido pela dor do exílio, e sucumbi ao apelo de um demónio que vivia dentro de mim desde o dia em que o oráculo pronunciara o meu destino.*

Neste momento o argumento é a mágoa de se ver privado de Telémaco por uma campanha que de início enjeitara. Em seu nome, viu-se “obrigado” a tomar uma das várias atitudes que foram contribuindo para a sua imagem de *o homem mais perigoso do mundo*

(p.159, palavras de Aquiles)<sup>30</sup>. A par da mulher, o filho significa a referência omnipresente do lar, mesmo que em determinado momento, as recordações sejam suscitadas por aspectos mais pragmáticos da vida. Talvez por ser natural de uma ilha relativamente pobre, diante das elevadas despesas custeadas por Agamémnon na expedição em busca de Aquiles, Ulisses não pode deixar de reconhecer a importância que atribui às suas posses. Esta reflexão interior vem directamente ligada à evocação do herdeiro: *Àquilo que era meu, era eu mais agarrado; um dia, todos os meus bens seriam do meu filho* (p.134). À imagem da tradição grega, outra referência familiar importante para a caracterização de Ulisses é a figura paterna. Não é gratuita a opção da autora do romance pela versão que lhe dava por pai Sísifo. No entender de um Ulisses particularmente habituado a recorrer ao engano e disposto a subverter as normas de conduta vigentes, descender de um “burlão emérito” (p.197) traduziu-se em proveito próprio. A esta herança genética deve ele o seu génio, quer seja orientado para “boas acções”, como para as mais avessas ao código de honra aristocrático. Como estamos longe do herói da *Odisseia*! As suas palavras não deixam margem para equívocos (p.346):

*Fosse Laertes meu pai e a Grécia teria ficado mais pobre...  
Só não reconheço publicamente a minha paternidade porque, se o fizesse, os nobres de Ítaca retirar-me-iam o trono num abrir e fechar de olhos.*

Corre-lhe, portanto, nas veias o sangue de um criminoso, a quem estava guardado, no Hades, um suplício eterno. A consciência dos erros, de que o mais grave terá sido o sacrificio de Ifigénia, produz em Ulisses o efeito de um desânimo tal que chega a negar um desejo que primeiro expressara: o alcance da imortalidade<sup>31</sup>. Indignado com o fim

---

<sup>30</sup> Dentro da mesma tendência revelada a propósito da referência aos olhos e ao sorriso, atribui-se a aspectos físicos da caracterização do indivíduo um significado psicológico. Neste ponto, Aquiles completa o seu raciocínio, acrescentando: *Ruivo e canhoto: claros indícios do mal.*

<sup>31</sup> Segundo a tradição herdada do confronto de Aquiles e do Ulisses da *Odisseia*, cada um deles encarna um ideal de excelência, a daquele mais conforme ao código de honra da aristocracia, a deste completada por valores novos. O Ulisses da *Canção de Tróia* faz-se eco dessa mesma distinção: *Mas será, da minha parte, uma vaidade desmedida querer que o mundo cante também os meus feitos? Eu não possuo as vantagens de Aquiles – não possuo o seu físico magnífico, nem sou filho de um rei supremo. Tenho de me limtar àquilo que possuo – inteligência, astúcia, subtilidade. Não são maus instrumentos* (p.193).

da jovem princesa, Aquiles não consegue evitar uma explosão de raiva. Contra a *cabeça que foi capaz de tão tortuosas maquinações* (p.289), lança a mais terrível ameaça – a morte – e a pior das maldições – o Tártaro, última morada dos supliciados. Sob este aspecto, a paternidade parece constituir um símbolo duplamente aproveitado pela romancista: explicar a componente menos nobre do carácter da personagem e funcionar para esta quase como uma antevisão do seu destino derradeiro. Interrogado por Aquiles sobre o desejo de ser recordado pelas gerações futuras, a resposta funciona como negativo antecipado da opinião do Pelida, com que abrimos esta comunicação (p.290):

*Eu não me procupo nada com o que a posteridade dirá ou não dirá de mim! Não me preocupo sequer com a eventualidade de a posteridade conhecer ou não o meu nome. Depois de morto, serei condenado a empurrar eternamente uma rocha para o cimo de um qualquer monte do Tártaro ou a nunca chegar ao jarro que contém a água que me saciaria a mais terrível das sedes.*

A desmontagem do paradigma épico, que a própria literatura grega fomentou, ultrapassa a concepção do herói enquanto indivíduo. Conforme declara Aquiles a Heitor, Ulisses, com as “qualidades” resultantes do facto de ser filho de um vilão, *encarna o espírito da Grécia* (p.357). A sua astúcia e inteligência tornam-no símbolo da capacidade de sobrevivência de um povo obrigado, pela pobreza do solo, a aguçar o engenho.

Na qualidade de personagem polifacetada, o rei de Ítaca, ao mesmo tempo que executa os mais vis dos planos em nome do desígnio pessoal e derradeiro de regresso à pátria e à família, é capaz de gestos do mais sincero companheirismo, sentimento esse já herdado da tradição literária grega. Além da amizade incondicional e estreita estabelecida com o rei de Argos, revela-se um companheiro de armas solícito e eficaz. Graças à sua pronta assistência, salva Filoctetes de morrer sob o efeito da picada de uma serpente (p.169-70) e consegue que este seja enviado para Lesbos e não deixado à fúria da população de Tenedos, no momento em que a armada parte para desembarcar em Tróia (p.176). Terminado o primeiro combate com as hostes troianas, é Ulisses quem se aproxima de um Aquiles completamente exausto, lhe segura *suavemente* no braço e aconselha-o a regressar ao seu barco (p.185). Apesar do esforço em controlar as manifestações de sentimentos – cuidado a valer-lhe a acusação frequente de insensível –

por duas vezes as lágrimas denunciavam a dor profunda que lhe causa a perda dos dois mais valentes guerreiros aqueles: Aquiles e Ájax<sup>32</sup>.

Ulisses representa ainda a crença suprema nas capacidades humanas e a consciência dos limites dessa condição. Daí que não atribua à Sorte qualquer parcela de responsabilidade nos sucessos dos homens. Estes derivam exclusivamente dos seus esforços, das capacidades das suas mentes, como provava o seu próprio exemplo (p.414). Contudo essa fé no Homem não lhe inspira qualquer sentimento de tranquilidade. O desassossego é um estado de alma inato naqueles que melhor se conhecem. No caso concreto de Ulisses, a inquietude traduz-se no desejo de possuir o que não tem: o arrebatamento das emoções (p.143). A materialização dessa busca do oposto concretiza-se na amizade íntima que estabelece com Diomedes. Note-se que o relacionamento homossexual surge naturalmente: como a satisfação de uma necessidade, encarada, no contexto da guerra, não só como um mal menor, mas também como a sublimação da amizade e estreitamento dos laços de solidariedade guerreira<sup>33</sup>. Não representa, por isso, uma ameaça de qualquer espécie ao amor por Penélope<sup>34</sup>.

Contudo a consequência mais amarga do racionalismo incurável de Ulisses reside na impossibilidade de abraçar um ideal superior. Daí

---

<sup>32</sup> Cf. p.389 e 396, respectivamente.

<sup>33</sup> Cf. as palavras de Ulisses: *Qualquer homem precisa de um bom amigo que o anime – é o único remédio para a nossa solidão, para as saudades que temos do lar e da pátria* (p.145); *O meu relacionamento com Diomedes era tão amistoso quanto sensual, uma relação que fazia todo o sentido naquelas circunstâncias e que nos proporcionava um prazer extremo* (p.320). No entender de Diomedes: *Todos os homens eram livres de satisfazer os seus apetites sexuais com o sexo que muito bem entendessem. Normalmente com o sexo feminino; porém, uma longa campanha num país estrangeiro significava que havia muito menos mulheres disponíveis. As mulheres estrangeiras nunca estariam em condições de substituir condignamente as esposas e as namoradas, as mulheres da nossa própria terra. Em tais circunstâncias era preferível procurar o lado mais doce do amor com um amigo que combatia ao nosso lado na batalha e que, com a sua espada, repelia o inimigo, enquanto nós tentávamos recuperar a espada que o inimigo deitara por terra* (p.201).

<sup>34</sup> Se somarmos às declarações da nota anterior a impressão de Pátroclo sobre o relacionamento íntimo entre Ulisses e o rei de Argos, percebemos como a fidelidade de Ulisses ao amor de Penélope nunca foi posta em causa: *Ficámos como convidados de Ulisses e Diomedes, que também se tinham tornado amantes. Em parte por necessidade, em parte porque gostavam francamente um do outro. As mulheres eram uma complicação para homens que levavam a vida que nós levávamos, e Ulisses, creio eu, nunca havia reparado noutra mulher para além de Penélope, ainda que constasse que não se recusava a seduzir algumas mulheres troianas a fim de obter informações* (p.235).

a inveja que lhe causa, para além do inflamado Diomedes, sobretudo Aquiles. Segundo confessa (p.190):

*O fio que me ligava à vida era mais forte do que o dele; parecia-me plausível que viesse a estar presente quando os sacerdotes cobrissem o rosto sem lábios de Aquiles com uma máscara de ouro também sem lábios; contudo, haveria nos feitos do rapaz de Iolcos uma glória que eu nunca alcançaria. Experimentei uma sensação semelhante à perda, ao compreender que Aquiles possuía uma qualquer chave para o sentido da vida que, não obstante todos os meus esforços, sempre me escapara. Seria realmente uma coisa boa um homem ser tão cerebral, tão frio? Ah, se ao menos eu pudesse arder uma única vez, tal e qual como Diomedes ansiava por uma só vez gelar!*

Afinal Ulisses, qual simples mortal, vive no seu íntimo uma luta inglória entre o “ser” e o “querer ser”. A complexidade do seu retrato psicológico revela-nos em simultâneo o homem que, não olhando a meios para atingir fins, reconhece a si e aos outros culpas pessoais na mãe de todas as guerras<sup>35</sup>. Na hora do balanço, mais do que qualquer promessa de imortalidade, deseja limpar a alma. Pressentindo o fim iminente do conflito, desabafa com Diomedes (p.424):

*Ah, daria tudo para não voltar a ter no meu cabelo uma partícula que fosse desta maldita poeira! Para me fazer de novo ao mar! Para lavar todo o fedor desta planície com límpida água salgada! Para ir para qualquer sítio do mundo em que não haja vento e em que as estrelas não tenham de competir com dez mil fogueiras! Para me purificar de tudo isto!*

A experiência em Tróia sentiu-a como a mais dolorosa das penas, das passadas e das futuras, como se percebe na narração feita por Aquiles no capítulo XXVII (p.380):

*Tróia cairá este Outono – disse Ulisses, com um suspiro. Nos olhos cinzentos daquele homem frio, tão duro como o ferro, surgiram de súbito indícios de uma tremenda fadiga. – Também*

---

<sup>35</sup> Não consegue evitar uma auto-recriminação face aos reveses que Heitor, na ausência de Aquiles, inflige aos Gregos. A voz da consciência grita-lhe: *A culpa é tua, Ulisses! Tudo por culpa tua!* (p.327). Também a Neoptólemo conta a verdade sobre o plano congeminado para apanhar os Troianos, *não poupando ninguém – e muito menos ele mesmo* (p.444).

*eu estou farto de Tróia. Se tenho de permanecer vinte anos longe de Ítaca, faço votos para que os dez últimos anos não sejam passados na Tróade. Preferia combater contra um exército conjunto de sereias, harpias e feiticeiras a enfrentar mais Troianos.*

A presciência, por mais que a tenha negado, teima em anunciar-lhe os conturbados trilhos do fado. Ítaca...Telémaco...Penélope...constituem, n' *A Canção de Tróia*, apenas promessas de um refrigério desejado. Relegados para outro universo ficcional, a aventura do *nostos* e o sonho do reencontro guiam a mão de Ulisses na confecção da sua teia: uma teia de enganos – a única que ao homem é dado tecer.



(Página deixada propositadamente em branco)

**PENÉLOPE E ULISSES**  
**NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA:**  
**FIAMA E NUNO JÚDICE**

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA  
Universidade de Coimbra

Ulisses é um dos mais divulgados mitos gregos. Desde a *Odisseia*, tomou conta da imaginação colectiva e se tornou parte integrante da cultura ocidental. Transformou-se num dos muitos mitos que, transmitidos desde a Antiguidade Clássica, constituem importante legado que continua hoje vivo e em constante utilização pelos autores contemporâneos para darem corpo a sentimentos, dramas e ideais da actualidade<sup>1</sup>.

Na literatura portuguesa, as figuras de Penélope e Ulisses aparecem como um dos mitos mais frequentes – e também mais conhecidos, o que dispensa demorar-me na exposição dos dados da tradição greco-romana. O seu elemento essencial na Antiguidade Clássica, expresso logo nos Poemas Homéricos, em especial na *Odisseia*, reside na prudência e astúcia, no espírito de aventura e gosto de tudo experimentar, na fidelidade e desejo de retorno à sua ilha e ao seio da família. O herói tornou-se símbolo de alguém que as circunstâncias da vida ou a ânsia de novidade e aventura arrastaram para diversos lugares e povos; que, confrontado com vários perigos, de todas as situações se livra, graças à sua astúcia. Mas, ao mesmo tempo vive a insatisfação que o leva a tudo experimentar e a provar todas as sensações, tem saudade de algo que seduz e arrebatava (a mulher amada, a terra natal, ou país em que reine a liberdade, a paz e a calma). O mito de Ulisses e Penélope – nele incluindo evidentemente as figuras de Telémaco e Nausícaa, de Calipso e Circe, as aventuras e dificuldades por que teve

---

<sup>1</sup> Sobre a importância e papel dos mitos gregos na formação do pensamento moderno, vide W. Burkert, "Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne", in *Les études classiques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: leur place dans l'histoire des idées* (Entretiens Hardt 26, 1979), p.159-208.

de passar para regressar a Ítaca, a tão desejada, a inteligência e astúcia com que as ultrapassou – é uma presença constante na literatura portuguesa contemporânea. Cito a título de exemplo, entre outros no domínio da novela e do drama, *Um Cão que sonha* (1997), de Agustina Bessa Luís, e *A Casa Eterna* (1991) e *Rancor* (2000), de Hélia Correia<sup>2</sup>; no domínio da poesia, Miguel Torga, Natália Correia, Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, João Maia, David Mourão Ferreira, José Augusto Seabra, Fernando Guimarães, Orlando Neves, Pedro Tamen, Vasco da Graça Moura, Manuel Alegre, João Miguel Fernandes Jorge.

Apesar da importância do tema na ficção, não me vou nela demorar, como também não vou analisar a sua presença na totalidade da poesia portuguesa contemporânea, quer por escassez de tempo, quer por alguns dos poetas referidos terem sido já objecto de análises minhas e de Maria Helena da Rocha Pereira<sup>3</sup>. Neste trabalho, vou privilegiar a poesia de Fiamha Hasse Pais Brandão e de Nuno Júdice.

Observa Nélson de Matos, a propósito de *(Este) Rosto*, que em Fiamha deparamos com um «excepcional trabalho sobre o corpo fónico das palavras, concedendo deste modo uma cuidada atenção à função estilística da linguagem»<sup>4</sup>. Um meticuloso fazer poético em que os poemas formam a teia «da sua própria articulação através dos enunciados contidos em parêntesis e travessões, ou ainda em exercícios de literalidade» (p.189).

O tema de Ulisses é parte integrante dessa teia e marca presença assídua na obra de Fiamha. Por vezes, o mito aparece em referências rápidas, como acontece na penúltima estrofe do poema “Anjos gre-

---

<sup>2</sup> *Um Cão que sonha* (1997), que tem o Canto 6 da *Odisseia* como subtexto, já foi objecto de análise por Delfim Ferreira Leão em *A influência Clássica na Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC. (Coimbra, 1998), p.345-358; o romance *A Casa Eterna* (1991) e a peça de teatro *Rancor* (2000), de Hélia Correia, são objecto de um estudo de Luísa da Nazaré Ferreira, «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», *Humanitas* 54 (2002), pp. 401-417.

<sup>3</sup> M. H. Rocha Pereira, «O mundo clássico em Eugénio de Andrade», *Máthesis* 4 (1995) 17-27, «Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 3 (1994) 22-34; J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 437-472. Sobre o significado de Ulisses na obra de Manuel Alegre vide José Ribeiro Ferreira, «*Um Barco para Ítaca* de Manuel Alegre», *Máthesis* 6 (1997) 239-260 e *Manuel Alegre: Ulisses ou os Caminhos de Eterna Busca* (Coimbra, 2001); J. Ribeiro Ferreira *et alii*, *Exílio sem remédio* (Viseu, 1998).

<sup>4</sup> *A Leitura e a Crítica* (Lisboa, 1971), p.189-190.

gos”, que fala de nuvens, «faróis e outras esferas», como sinais no caminho de Ulisses (*Obra Breve*, p.374-375)<sup>5</sup>:

..... Nuvens  
vermelhas, faróis e outras  
esferas que na distância  
são sinais no caminho de U-  
lisses.

Ou em alusões aos erros, como Circe (*Obra Breve*, p.416: «bebida acre como um filtro de circe»), Caríbdís, que – precisamente no poema intitulado “Caríbdís” (*Obra Breve*, p.518) – o sujeito poético, quando segue o «caminho da praia», vê personificada numa «pedra enorme coberta de líquenes / semelhante a um humano crânio» e no «tronco do pinheiro bravo / copado, que o vento sacudia» e «fazia lembrar uma figura humana / acolhedora sombriamente taciturna»<sup>6</sup>.

Outras vezes o mito de Ulisses tem uma presença mais profunda, e não são poucos os casos, já que Fiama dedica ao tema significativo número de poemas, privilegiando muitos deles o motivo da teia – um elemento que para sempre ficou ligado à figura de Penélope. Ao todo são sete os poemas: “Tecelagem” e “Ulisses, outro” (*Obra Breve*, p.190 e 212) de *Novas visões do passado* (1975); “Er” (*Obra Breve*, p.431) de *Ámago I – Nova Arte* (1985); “Sunt lacrimae rerum” (*Obra Breve*, p.504) de *Três rostos* (1984-1989); “Canto para o Rei de Dulichium” e o “Canto de Nausicaa” (p.53-54 e 49-50) de *Cantos do Canto* (1995); e “O servo” (p.79) de *Cenas Vivas* (2000).

O poema “Tecelagem” de *Novas visões do passado* (*Obra Breve*, p.518) fala de regresso a Ítaca e das transformações que provoca na cidade (v.1-3):

No dia em que regressou à ilha de Ítaca o sol  
tudo se mudara, embora a tecelagem deliberadamente simbólica  
fosse, por exagero, interminável. Na verdade, não só isso  
mas tudo tendia a ser outro.

Os versos citados – além da metáfora da equiparação de Ulisses ao sol que está subjacente nos versos 124-128 do Canto 19 da *Odis-*

---

<sup>5</sup> As citações de Fiama Hasse Pais Brandão são feitas a partir das edições *Obra Breve* (Lisboa, Teorema, 1991), *Cantos do Canto* (Lisboa, Relógio d’ Água, 1995) e *Cenas Vivas* (Lisboa, Relógio d’ Água, 2000).

<sup>6</sup> Fiama Hasse Pais Brandão, *Três rostos*, p.72 (= *Obra Breve*, p.518).

*seia*, em que Penélope refere ter perdido a alegria de viver, a «valia, beleza e porte», quando os deuses levaram Ulisses para Tróia – introduzem também outro elemento importante do mito, o do estratagema da teia que também termina o poema (v.10-12): «Hoje ela esplende, / ao tear. Ontem nem a tecelã, ninguém e nada / haviam podido furtar-se ao início do fim». Mas a composição fala ainda de entrar na cidade como cidadão e receber o direito de cidadania (v.8-9). Cito o poema:

No dia em que regressou à ilha de Ítaca o sol  
tudo se mudara, embora a tecelagem deliberadamente simbólica  
fosse, por exagero, interminável. Na verdade, não só isso  
mas tudo tendia a ser outro. Havia chovido brandamente  
5 na véspera entre as proas. O raio brusco  
repentino intenso colorira de novo tom  
murallas. Supunha que na cidade alguém  
ainda entrara como cidadão e recebera todo o direito  
da cidadania. Dando à população a figura,  
10 habituando-nos ao desconhecido. Hoje ela esplende,  
ao tear. Ontem nem a tecelã, ninguém e nada  
havam podido furtar-se ao início do fim.<sup>7</sup>

Temos assim uma aplicação do mito de Ulisses à actualidade: regresso do herói a Ítaca e reapossamento do palácio, depois da vingança exercida sobre os Pretendentes, transformam-se, no poema de Fíama, em entrada de alguém na cidade «como cidadão» e obtenção de «todo o direito da cidadania».

Outro poema de *Novas visões do passado*, com o significativo título de “Ulisses, outro” (*Obra Breve*, p.212), volta a pôr a tónica na cidadania, aqui recuperada com o recurso ao «cavalo de madeira», mais um elemento bem conhecido do mito de Ulisses: a conquista de Tróia, graças ao famoso estratagema do astucioso herói que consistiu em introduzir na cidade um cavalo de madeira com o bojo pejado de guerreiros:

Com o cavalo de madeira recuperar  
a cidadania, a distinção  
entre a carne e a construção,  
o desconhecido.

---

<sup>7</sup> Fíama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve*, p.190

No poema “Er” (*Obra Breve*, p.431), o sujeito poético fala do melro que vive na sua vida e cuja asa negra voa no seu coração – melro que «vem da viagem de Ulisses» e já cantava nas figueiras de Ogígia (v.11-18):

Vem da viagem de Ulisses. Um  
cantor. Nas figueiras de Ogygia  
cantando. Sobre um fio de er  
va. Oiço-o com a mesma penetra  
15 ção com que já foi ouvido na  
Natureza. Por Er. Além os  
pequenos pardais negam-no.  
Não os contemplo.

Embora não constem, na descrição dos jardins de Calipso em Ogígia (*Od.*5.63-72), o melro, os pardais e a figueira, a sugestão já lá se encontra, na menção das aves de asas largas e dos álamos, choupos e ciprestes.

O que seja Er mencionado no poema, por que jura o sujeito poético, não é totalmente seguro dizer. Pode ser o *er* de erva, isolado no fim do verso 13, mas dificilmente não haverá uma reminiscência do mito de Er platónico, tanto mais que o autor da *República* tem uma presença assídua na obra da autora<sup>8</sup>.

O tema da teia que, como vimos, em anel abre e encerra o poema “Tecelagem”, volta a obter relevo na composição “*Sunt lacrimae rerum*” de *Três Rostos* (*Obra Breve*, p.504) – um sugestivo título latino. Começa o poema por centrar-se em Penélope e no estratagema com que enganou os Pretendentes, mas depois a tónica passa para a falta de atenção ao sofrimento que existe nas coisas, mesmo nos objectos simples:

Penépole entregou-se ao símbolo do tecer  
depois de amada por Odysseus. O tear  
podia dar-lhe infinitas representações.

Porém eu vejo os objectos simples.  
A cathedral magnânima. Teatros  
com as almas cénicas próximas e longínquas.

---

<sup>8</sup> Sobre a importância de Platão em Fiama vide Pedro Eiras, «A poética das seqóias gigantes sobre a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão», *Relâmpago* 8. 4 (2001), p.89-90; J. Ribeiro Ferreira, «Fiama Hasse Pais Brandão», *Boletim de Estudos Clássicos* 36 (2001) 175-176.

A casa preenchida pela estranha e alheia  
penumbra. Salas de música com inúmeras  
cabeças visíveis mas inatentas às lágrimas.

O poema, com o tema do tecer e das «infinitas representações» que o tear pode dar, aparece como símbolo da escrita que, em Fiana, é uma espécie de teia de palavras ou reunião de vários elementos num todo que se aproxima da «tecelagem da aranha, animal omnipresente nos livros de Fiana» e que «tece a própria biografia do sujeito»<sup>9</sup>.

Parece estabelecer-se um contraste entre Penélope – que se entrega ao «símbolo do tecer depois de amada por Odysseus», já que o tear lhe oferecia a possibilidade de «infinitas representações» – e o sujeito poético que olha a realidade e a vida com seus objectos simples, as suas catedrais, teatros em que as pessoas, «almas cénicas», estão ao mesmo tempo «próximas e longínquas»; com a casa que se cobre de penumbra e com as salas de música que estão pejudicadas de gente que aí vai para ser vista e não para partilhar o sofrimento: «Salas de música com inúmeras / cabeças visíveis mas inatentas às lágrimas». Esta falta de atenção é um dos problemas que afecta o homem de hoje e que Sophia de Mello Breyner Andresen frequentemente sublinha<sup>10</sup>.

A colectânea *Cantos do Canto*, composta predominantemente em decassílabos e constituída por uma espécie de hinos e odes escritos à maneira clássica, apresenta maior assiduidade de temas greco-latinos. Para não falarmos da mistura do «sintetismo clássico com a força disruptiva da linguagem» e da utilização de uma «sintaxe de recorte alatinado, reminescente de Valéry e de Ricardo Reis, mas cortada pelas hipóteses de eclipse e anacoluto» que toda a modernidade lhe imprimiu, como observa Maria Alzira Seixo<sup>11</sup>.

Entre essas referências clássicas, conta-se a de Ulisses, a que parece aludir o “Canto para o Rei de Dulichium” (p.53-54), um poema bem elucidativo da familiaridade de Fiana com os Poemas Homéricos. Essa terra, que aparece pela primeira vez na *Iliada*, no “Catálogo da Naus” (Il. 2.484 sqq.), mencionada imediatamente antes dos domínios

---

<sup>9</sup> Vide Pedro Eiras, «A poética das seqóias gigantes sobre a poesia de Fiana Hasse Pais Brandão», *Relâmpago* 8. 4 (2001), p.103-104.

<sup>10</sup> Vide José Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996) 456-457 e «Atenta antena. A Musa de Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Ars interpretandi. Diálogo e Tempo*. Homenagem a Miguel Baptista Pereira (Porto, 2000), p.624-625.

<sup>11</sup> *Outros Erros: ensaios de literatura* (Porto, Edições Asa, 2001), p.346.

de Ulisses, fornece à armada dos Aqueus 40 naus, comandadas por Meges (v.625-630). Traduzo os versos:

E os de Dulíquio e das Equinas, ilhas sagradas,  
que flutuam do outro lado do mar, frente a Élide.  
A esses comandava-os Meges, émulo de Ares,  
o Fileída, gerado pelo auriga Fileu, favorito de Zeus,  
que outrora emigrou para Dulíquio, por ira contra o pai.  
E com ele seguiram quarenta negras naus.<sup>12</sup>  
É curioso que Ulisses apenas comanda 12 barcos (*Il.* 2.631-637).

Na época clássica da Grécia antiga, uma das ilhas do arquipélago das Equinas – pequenas ilhas do Mar Íonico que se situavam à entrada do Golfo de Corinto, junto à costa da Etólia – apresentava uma forma alongada e tinha o nome de Dulíquio (designação derivada de um adjetivo grego que significa ‘longo’) e que Estrabão 10.2.19 identifica com a ilha mencionada no “Catálogo das Naus” da *Iliada*. No entanto, além de Dulíquio, como vimos, vir aí referida precisamente a preceder o contingente de Ulisses e a ele associada, em *Odisseia* 16. 247-251, segundo as palavras que Telémaco dirige ao pai, ela fornece 52 dos Pretendentes que assediam Penélope<sup>13</sup> – quase tantos como as demais terras juntas –, o que parece tornar essa identificação inviável e estabelecer alguma relação entre Dulíquio e o reino de Ulisses. Portanto, será justo perguntar onde era a Dulíquio homérica. Admitem uns comentadores que o poema se refere à ilha de Lêucade<sup>14</sup>; para outros, face ao número de Pretendentes que dela acorrem a Ítaca, só poderia tratar-se de Corcira<sup>15</sup>; outros ainda, entre os quais se encontram os historiógrafos antigos Ferecides, Helânico e Ândron (cf. Estrabão 10.2.14) e modernamente D. Page<sup>16</sup>, reconhecem-na na ilha

---

<sup>12</sup> Sobre a importância e antiguidade do “Catálogo das Naus” como possível documento, vide R. Hope Simpson and J. F. Lazenby, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad* (Oxford, 1970); J. Ribeiro Ferreira, *Hélade e Helenos I– Génese e evolução de um conceito* (Coimbra, 1993), p.46 e nota 1 e p.63-65.

<sup>13</sup> É certo que esse número vem citado num passo que já tem sido considerado suspeito. Vide A. Heubeck and A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey* (Oxford, 1989) ad 16. 247-253.

<sup>14</sup> E. g. R. Hope Simpson and J. F. Lazenby, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad* (Oxford, 1970), p.101.

<sup>15</sup> Identificação que talvez não seja provável, porque fica distante para norte e aparece de modo geral como a Esquéria da *Odisseia*, onde habitavam Alcínoo e os Feaces.

<sup>16</sup> *History and the Homeric Iliad* (Berkeley, 1959, repr. 1972), p.163.



Cefalénia, ou numa parte dela, sendo a outra a misteriosa Samos a que aludem os versos da *Iliada* acima traduzidos. Assim se justificaria a relação com Ulisses<sup>17</sup>.

Fiama parece identificar o Rei de Dulíquio com Ulisses, pois fala em ventos que foram soltos e em o rei trazer na espádua muitas vezes «o alforge depois de ser aberto», o que parece aludir ao episódio da *Odisseia* relativo ao Rei dos ventos, Éolo, que entrega a Ulisses, encerrados num alforge, todos os ventos que dificultavam o seu regresso a Ítaca, deixando à solta apenas o benéfico Zéfiro (*Od.10.1-79*). Os companheiros, porém, desconfiados do que pudesse esconder o alforge, abriram-no, enquanto Ulisses dormia, quando se encontravam já perto do país. De imediato os ventos em fúria os atiraram de novo para longe. Vejamos o poema que abre e encerra com formas do verbo ‘passar’ – o passar dos ventos – e contém uma predominância de sibilantes e fricativas, sobretudo na primeira e terceira estrofes que falam precisamente do passar e soprar do vento:

Passam os ventos hoje ao rés do mar  
sobre mim que vivo na costa rasa,  
mas antes os mesmos ventos pertenciam  
ao Rei de Dulichium que os fez soltar.

5 E quantas vezes o Rei na espádua trouxe  
o alforge depois de ser aberto  
quantas agora nesta costa rasa  
eu deixo o meu corpo ser batido hoje.

Todos os ventos outrora sopraram  
10 depois de abertos nos quatro pontos.  
Ontem, o vento soprou na costa rasa,  
hoje o meu corpo embateu nos que passaram.

Se o poema de Fiama, constituído por três quadras, alude a Ulisses, como penso, é mais uma composição da autora que enfileira no significativo caudal de obras – literárias, das artes plásticas, ou musicais – que elegem o industrioso herói como seu tema de inspiração.

Relacionada com o rei de Ítaca está uma das heroínas homéricas que mais presenças tem merecido na poesia, ao longo dos tempos,

---

<sup>17</sup>Sobre o assunto vide G. S. Kirk, *The Iliad A commentary*. Vol. I: books 1-4 (Cambridge, 1985), p.182-183.

sobretudo na contemporânea – a jovem princesa da Esquéria, Nausícaa, filha de Alcínoo e de Arete, reis dos Feaces, que é figura central do poema “O canto de Nausícaa” (p.49-50). É bem conhecido o episódio do Canto 6 da *Odisseia*, em que a princesa, por incitamento de Atena, vai lavar a roupa ao rio e, enquanto ela seca, brinca com as aias, jogando a bola. Aí a encontra Ulisses depois do seu naufrágio e, sujo e maltratado, lhe pede ajuda (v.85 sqq.). A jovem atende à sua súplica e, quando o herói toma banho e veste a roupa que ela lhe dera, assiste à sua metamorfose, sugerida num belo símile (v.227-237:

Depois de se banhar todo e de se ungir com o óleo,  
enfioi as vestes que lhe dera a virgem indómita.  
Então Ateneia, filha de Zeus, fê-lo parecer  
mais alto e mais forte e fez pender da sua fronte  
cabelos encaracolados como as flores do jacinto.  
Como um homem habilidoso, ensinado por Hefestos  
e Palas Atena com toda a sua arte,  
deita o ouro na prata e faz uma obra formosa,  
assim ela lhe derramou a beleza pela cabeça e pelos ombros.  
Voltou então, para se sentar à distância, na orla do mar;  
resplandecia de beleza e de encanto. A donzela contemplava-o.<sup>18</sup>

Mostra-lhe depois como deve proceder para obter o apoio dos pais e conseguir regressar a Ítaca. Embora aflore na sua figura o conto popular do estrangeiro que chega de longe, vence todos os pretendentes à mão da princesa do palácio e com ela casa, na *Odisseia* a conclusão não se verifica, por ser fundamental no poema o tema do regresso a Ítaca e da fidelidade de Ulisses e Penélope. De qualquer modo, Nausícaa ficará para sempre como símbolo de juventude em botão que encanta e seduz.

O poema de Fiama realça o som do mar, os jogos na praia, a juventude de Nausícaa e as suas formas sedutoras; contém uma alusão à metamorfose do herói, ao amor nascente da jovem:

Cada Poeta amou o meu ouvido,  
e hoje, ao som do mar, dou-lhes a boca  
da Amada à espera da metamorfose:

“Foi o mar que me fez criança, em jogos  
5 na praia, de bolas, de arcos, rítmicos,

---

<sup>18</sup> Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade* (Coimbra, 1998), p.73

e quem me chamou Nausicaa foi o Poeta.  
Se eu não fosse Nausicaa mas o arco  
tudo seria igual, porque a acção do amor  
sobre a coisa amada, estando na mão  
10 de Nausicaa ou no ar, seria a mesma  
de transformar no todo as duas partes.”  
Ela e o arco ou eu e o Poeta,  
quando deixo de ser poeta e sou Amada  
que age sobre as coisas transformando-as.

O poema insere-se no significativo número dos que elegem como tema a juventude, graça e beleza da princesa de Esquéria, filha de Alcínoo. Nesse grupo encontram-se composições de David Mourão Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade<sup>19</sup>

A *Odisseia* volta a estar subjacente à composição “O servo” de *Cenas Vivas* (p.79), em que compara a Eumeu o velho servo, na sua lealdade e dedicação:

Tal como na morte de Eumeu,  
servo de Ulisses,  
nas margens de Ítaca, o silêncio  
guardou o grito do velho servo,  
aqui, nesta ilha de terra na terra,  
também o cão vai reconhecer o espectro  
do seu dono que, entre as áleas,  
especula sobre o sentido do sonho.  
Tudo passa e regressa. Somente  
o servo se apagou como vela antes  
das gerações vindouras o saudarem.  
Pais, filhos e netos ouviram  
o tinir dessa enxada entre pedras  
e as benditas sementes no terreno.  
Não os filhos dos netos o verão  
quando nascerem como num regresso  
ao mundo de toda a matéria.

---

<sup>19</sup> Vide M. H. Rocha Pereira, «O mundo clássico em Eugénio de Andrade», *Cadernos de Serrúbria* 1 (Dezembro de 1996), p.189-190 e 195-196, «Permanência clássica na poesia de David Mourão Ferreira», *Colóquio/Letras* 145-146 (Julho-Dezembro de 1997), p.236-237; J. Ribeiro Ferreira, «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996), p.442-445 e «Temas clássicos na literatura portuguesa contemporânea», in *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, (Coimbra, 1998), p.411-413.

Além da lealdade de Eumeu, o poema alude ainda ao conhecido episódio do Canto XVII da *Odisseia* (v.290-327), em que o velho cão de Ulisses, Argos, reconhece o dono sob o disfarce de mendigo: «também o cão vai reconhecer o espectro / do seu dono».

Também Nuno Júdice recupera os mitos da cultura clássica e dialoga com os escritores da literatura greco-romana. E um desses mitos é Ulisses e Penélope, que encontramos em três poemas: «Ulisses», uma página” (p.436-437) de um livro publicado em 1992, *Um Canto na Espessura do Tempo*; “Penélope” e “Circe” (p.663 e 716, respectivamente), do livro *O Movimento do Mundo*, saído em 1996<sup>20</sup>.

O primeiro poema identifica o poeta, no acto de escrever, com Ulisses que, na sua viagem de regresso, ultrapassou dificuldades e tentações, graças à sua inteligência, perspicácia e persistência: o poeta, «navegador do sublime» (v. 9), depois de ter «escrito as palavras» que pensava serem «as últimas palavras, voltou ao princípio / do poema», obrigando-se «a continuar até / ao fim da estrofe, sem interrupção» (v.1-4). E – tal como Ulisses, amarrado ao mastro do navio, a seu pedido, conseguiu experimentar o canto das Sereias e evitar a sua voz sedutora – também o poeta, no seu labor, coagido pela gramática «a seguir as regras antigas» e a submeter o espírito «à contingência da forma» (v.4-6), preso, portanto, «à matéria verbal do poema» (v. 7), ultrapassou as tentações «do pensamento, da abstracção, da própria ideia / que o conduzia» (v.8-9). Mas no poema não traduziu o que sonhou nem se expressou de modo a poder «classificar / como “poético” ou “lírico” aquilo que escrevia» (v.12-14). O poeta não consegue manifestar a totalidade nem era sua a voz que proclamava «O canto não me satisfaz, procuro a totalidade», já que apenas «ouvira / o eco que a humidade abafa», o «grito / longínquo de uma ave inquieta» e «o murmúrio dos lábios» que duvidam quem seja Deus (v.15-20); já que sabe que «nenhuma certeza substitui a / convicção do nada; nenhuma ressaca embranquece / os cabelos da madrugada». Ao poeta, Ulisses «amarrado ao mastro do verso» (v. 29), fica a sensação de perda do sonho e de morte (v.21-29):

..... Nenhuma certeza substitui a  
convicção do nada; nenhuma ressaca embranquece  
os cabelos da madrugada. «Acreditai no ritmo»,  
disse, como se alguém o ouvisse. A morte é uma

---

<sup>20</sup> As citações dos poemas de Nuno Júdice será feita pela edição *Poesia Reunida 1967-2000* (Lisboa, Dom Quixote, 2000).

25 mulher nua entre as estátuas do parque; uma  
mulher nua a cavalo numa máquina de escrever;  
o sexo de algas que a maré descobre,  
entre as últimas palavras do poema e o corpo,  
que as ouve, amarrado ao mastro do verso.

A parte final do poema, como é usual na poesia de Nuno Júdice, recorre a imagens ou metáforas marítimas e associa a morte à figura da mulher: «A morte é uma / mulher nua entre as estátuas do parque» ou «a cavalo numa máquina de escrever» (v.25-26)<sup>21</sup>. E nesta associação parece verificar-se também uma alusão ao mito de Orfeu: a impossibilidade de traduzir no poema «o que sonhou» aparece expressa pela morte na figura da mulher nua a cavalo na máquina de escrever. O poeta, Orfeu, não consegue trazer à luz do dia a sua criação, Eurídice; quando procura olhá-la, dar-lhe realidade pela tradução em palavras, ela perde os contornos, esvai-se, morta para sempre. Nesse caso, o poema une subtilmente o mito de Orfeu ao de Ulisses, já que «o sexo de algas» dessa mulher nua, descobre-o a maré, quando, concluído o poema, o poeta o lê ou escuta, ou seja, «entre as últimas palavras do poema e o corpo» do poeta, «que as ouve, amarrado ao mastro do verso» – imagem idêntica à de Ulisses que, preso ao mastro do navio, escuta a voz sedutora das Sereias, mas evita as suas consequências funestas: a morte e a destruição (*Odisseia* 12. 39-54 e 154-200). Curiosamente, no poema “Estrofe” (p.278-279), as Sereias voltam a aparecer em contexto semelhante: o sujeito poético, perdido no «tráfico das prosódias» (v.12-13), no «reservatório das vogais» (v.13-14), na «metamorfose das escamas de um decassílabo inicial» (v.14), ouve «os pássaros gigantes da memória» (v.20-21) que o ferem «com a lâmina das sereias sibilantes no solitário sussurro / do naufrago» (v.25-26) e o impedem de testemunhar o nascimento das sílabas (v.26-27). Assim arrasta os passos cegos de «decepadros predadores»:

..... os pássaros gigantes  
da memória, recitando os convulsos salmos do exílio, petrificados  
na rígida hierarquia de uma numeração romana. Ouço-os,  
rezando sobre a ofegante respiração de um mundo amortalhado,  
e o bater das suas asas uníssonas atinge-me no rosto, ferindo-me  
com a lâmina das sereias sibilantes no solitário sussurro

---

<sup>21</sup> Sobre o regime das imagens em Nuno Júdice vide Teresa Almeida, “Apresentação” a *Poesia Reunida 1967-2000*, p.37-40.

do náufrago. Sabei, assim, que força me impede de testemunhar  
os aurorais  
estigmas de um nascimento de sílabas.....

Estes versos (v.20-27) voltam a realçar o carácter destruidor das Sereias, aqui identificadas com pássaros, como acontecia na tradição lendária greco-romana.

O poema “Penélope” (p.663) centra-se no tema da teia, mas em Nuno Júdice o que se tece é «uma fria tapeçaria», cujos nós são «atados pelos dedos do esquecimento»:

Nós, atados pelos dedos  
do esquecimento: quem sabe  
desatá-los?

A luz da manhã assobia  
ao vê-los: fios de uma fria  
tapeçaria.

Aqui, como acontece em outros autores portugueses –por exemplo, Manuel Alegre<sup>22</sup> – Penélope tece e desfaz uma tapeçaria e não a «mortalha para o herói Laertes» do Canto 19 da *Odisseia* (v. 144).

O poema “Circe” (p.716) parece fazer referência à magia da deusa, através de «raízes arrancadas» e de «ervas dentro de sacos», de «pássaros pretos à procura de sementes» (v.3-4). No entanto, trata-se de uma figura que está distante do imaginário do poeta, já que «não podia ver mais nada» para lá de muros e telhados e, mesmo que espreitasse por uma fresta, só depararia com o seu «corpo deitado na palha, roído pelo sol / negro das caves, embrulhado na serapilheira / da noite». Por isso o sujeito poético não procura Circe, deixando-a «entregue ao sono antigo». Eis o poema:

Vi, por trás dos muros e dos telhados,  
a terra rasgada pelas máquinas e pelos ventos:  
raízes arrancadas, ervas dentro de sacos,  
pássaros pretos à procura de sementes,  
5 e um poço com água para reflectir o céu.  
Ainda que quisesse, não podia ver mais nada

---

<sup>22</sup> Em Manuel Alegre o que Penélope tece e desfaz é um tapete (por exemplo, *Um Barco para Ítaca* (in *Obra Poética*, Lisboa, 1999, p.286-287). Vide José Ribeiro Ferreira, *Manuel Alegre: Ulisses ou os caminhos de eterna buisca* (Coimbra, 2001), p.73-74.

para lá desses muros e telhados; a não ser que,  
espreitando por uma fresta, desse com o teu  
corpo deitado na palha, roído pelo sol  
10 negro das caves, embrulhado na serapilheira  
da noite. Mas não te procurava; e deixei-te  
entregue ao sono antigo, com as mãos presas  
à terra e aos seios imóveis, como se nenhuma  
respiração te ligasse à vida.

E assim, sem ser procurada pelo poeta e entregue ao sono antigo,  
nenhuma respiração ligava Circe à vida.

Em conclusão, o estudo do tema de Ulisses em Fíama e em Nuno  
Júdice, além de mostrar que a cultura clássica permanece viva e se  
manifesta em significativos momentos e pormenores, deixa igualmente  
bem claro que estamos perante um mito que, reelaborado, se adapta ao  
tempo de hoje e continua a veicular valores e anseios do homem  
moderno.

Daí que se justifique terminar com as palavras de Miguel Torga,  
escritas em 17 de Dezembro, no *Diário VI* (p.594):

O Homem é realmente Ulisses, e a mulher Penélope. Enquanto  
que um enche os vazios da realidade com o reboco da  
imaginação, o outro segura o tempo nas malhas concretas da  
objectividade.

## ***A AVENTURA DE ULISSSES*** **UMA HISTÓRIA PARA CRIANÇAS**

MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA  
Universidade de Coimbra

Por iniciativa da Cultural Kids, encontra-se em cena no Teatro Nacional D. Maria II, desde meados de Fevereiro até finais de Abril, *A aventura de Ulisses*, numa adaptação para crianças da *Odisseia* de Homero da responsabilidade de Maria João Cruz e Patrícia Castanheira. Cumpre assim mais uma vez a Cultural Kids os seus principais objectivos – facultar a um público dos 0 aos 16 anos programas apropriados, que se inspiram em referências culturais e se exprimem sob os mais diversos padrões artísticos. O público alvo a que se destina este trabalho, infantil ou adolescente, é por isso mesmo a população pré ou escolar, que encontra nas produções da Cultural Kids uma outra forma de sensibilização para referências culturais e modelos estéticos de transmissão.

Nesta que é a sua mais recente produção, coube a Ulisses despertar o germe do projecto. Afinal com as suas qualidades de eterno super-homem aventureiro, globe trotter infatigável, ganhador de inúmeros obstáculos mais ou menos fantasiosos, o herói da Grécia antiga e as suas inesquecíveis aventuras tinham todos os ingredientes para fazerem as delícias de uma jovem geração em 2002 e constituíam um desafio poderoso para quem se ocupa da criação artística e ousa cruzar recursos ou técnicas, com vista aos tão sedutores efeitos especiais.

Reunidos estes objectivos e métodos, a Cultural Kids suscitava a atenção das escolas e do seu público para uma novíssima leitura da *Odisseia* de Homero, contada em escassas páginas de um texto leve e divertido, de ritmo bem adaptado a um português escorreito e jovem. Se a adaptação das palavras é profunda, embora narre pedaços de uma história que é a que detém já 3000 anos de existência, a revolução operada sobre o lado visual do espectáculo não é mais leve: porque os computadores são absorvidos como a arma principal de Zeus e dos



deuses do Olimpo, que, pela magia dos seus programas, põem em movimento o herói e as suas campanhas como mero centro de um jogo arbitrariamente movido pelo capricho divino. Assim se harmoniza, como reconhecem os responsáveis pela produção, a que é a eterna lei que preside à vida humana: ‘No princípio eram os deuses que manobravam os homens. Agora, é a máquina que manipula a realidade’. Se a versão cómica para teatro da saga de Ulisses tem uma tradição que já a antiguidade considerava desgastada, nunca como nos nossos dias ela se pôde exprimir de uma forma multimédia, onde os actores contraceenam com imagens de computador que, por magia da sua própria vontade, os enquadram num pano de fundo electrónico que define o espaço de cena.

Antes de servir o manjar final que é o espectáculo, a produção elaborou também um manual informativo, que prepare os seus jovens espectadores para o sentido remoto e implicações culturais da história. ‘O meu primeiro livro de actividades sobre arte da Grécia antiga’ é um roteiro de tópicos preferenciais da cultura grega que, antes de chegar à história de Ulisses propriamente dita, dá da Grécia arcaica, clássica e helenística, sob perspectivas geográficas, históricas, políticas, sociais, artísticas e culturais, uma informação genérica e facilmente digerível. Se o texto é leve e directo, como convém ao destinatário visado, e de uma forma geral bem informado e correcto, o *design* é de excelente qualidade e de estilo particularmente sugestivo. A reprodução dos deuses com os seus atributos tradicionais, como dos heróis mediterrânicos com destaque particular para o casal de Ítaca, é por seu lado primorosa. Algum espaço consagrado a jogos e passatempos, faz deste prospecto um elemento de trabalho interactivo que proporciona a quem o consulta, além de informação, diversão e intervenção pessoal.

Mas vamos ao espectáculo propriamente dito, cuja linha de força é arquitectada segundo um conceito assim definido pelos seus criadores: ‘A Odisseia de Ulisses é transformada num jogo, com estrutura e desenvolvimento semelhantes aos de um jogo electrónico. Este jogo é criado e controlado pelos deuses – os grandes programadores do mundo – que, após o final da guerra de Tróia, decidem lançar novos desafios a Ulisses. O regresso do herói a Ítaca é o objectivo final deste jogo, correspondendo cada aventura a um nível em que se ganham ou perdem objectos, capacidades e pontuações’. A cada um dos intervenientes é dada, neste jogo, uma posição explícita: os deuses, supremos manipuladores do jogo, ocupam em cena um lugar elevado, o que lhes dá física e visualmente o contexto mais adequado à actuação que lhes cabe: tudo gerem, das alturas do espaço, ao controlo dos

botões obedientes do computador; Ulisses é o velho senhor de Ítaca, ignorante das condicionadoras vontades de que é alvo, sempre movido pelo objectivo firme do regresso à pátria e aos seus; o espaço que lhe convém, central na acção, é o palco, enquadrado por referências a Ítaca em pano de fundo; por fim, os espectadores estão numa posição omnisciente, atentos aos deuses manipuladores e ao herói manipulado. É-lhes facultado, por milagre da moderna tecnologia, o acesso à tradução electrónica do jogo, através de um painel que dele projecta o menu e que garante, por diversas recapitulações, que o jovem espectador não perderá nunca a ponta da meada nesta experiência labiríntica ao lado de Ulisses.

Na estrutura da acção, aos deuses compete dar o tom de abertura e de fecho, através de dois dos seus memoráveis concílios. Com recurso a computadores, que agora enchem as mesas de trabalho do Olimpo, pode-se recapitular, com o apoio dos comentários divinos e das imagens sobre os écrans, os antecedentes da guerra de Tróia, o comportamento de Ulisses e sobretudo a contribuição engenhosa que o cavalo de madeira representou para a solução da campanha. Na leitura interpretativa do passado, as vontades olímpicas dividem-se, entre os que aplaudem a excelência do herói e lhe reservam a sua simpatia, e os que lhe censuram a arrogância e a concorrência, e por isso lhe prometem perseguição e castigo. A harmonia só se consegue, no Olimpo, pela decisão unânime de sujeitar o herói a uma série de desafios, outras tantas etapas de um jogo electrónico, que terá de vencer para conseguir o eterno objectivo: rever as praias amadas de Ítaca. Barco, tripulação e pontuação de base estão a postos para que o jogo possa começar.

É então a vez da saga de Ulisses ocupar o centro das atenções. O roteiro convencional de portos e de perigos que os navegadores míticos percorrem, o cortejo de amigos e de inimigos com que cruzam, os incentivos ou barreiras fornecidos à prossecução da viagem são os homéricos: Cícones, Lotófagos, Ciclopes, Éolo, como Circe, Hades, as sereias, Cila e Caríbdis, as vacas do sol ou a ilha de Calipso, impõem ao Ulisses 2002 o decalque dos movimentos do seu antepassado de há milhares de anos. De novo apenas a pontuação electrónica que permite agora traduzir e contabilizar, num painel em constante actualização, a soma de êxitos e fracassos que constituem a eterna saga. Como sempre também o grande final é a chegada, em que – como se pode ler na documentação informativa –, ‘o *game over* coincide com o beijo do reencontro entre Penélope e Ulisses’. Uma última palavra cabe aos imortais, num breve concílio final, onde se avalia o desempenho vitorioso de Ulisses no jogo de que os Olímpicos são os autores.

Para terminar, permito-me apenas salientar alguma provocação moderna que o espectáculo valoriza com efeitos de aplaudir. É primeiro o texto a dar um contributo notável a este objectivo. Limito-me, a título de exemplo, a repetir o tom por que segue o início do primeiro concílio dos deuses:

POSÉIDON – Epá, embirro com ele, o que é que querem, embirro com ele! O tipo tem a mania que é herói!

HERMES – E por acaso até é! Não foi ele que deu cabo dos Troianos?

HADES – Então, não! E esta camisolinha também foi ele que me deu! Pfff! Não percebem que ele só foi para a guerra para ser famoso, para aparecer nas revistas e ter muita gente a escrever sobre ele?

ATENA – O Ulisses não quer saber disso para nada! É um homem de princípios, honesto, corajoso, lutador ... E além do mais ... é giro!

POSÉIDON – Ah pois, já cá faltava! Como é giro, pronto! (*Volta a instalar-se a algazarra à volta da mesa*)

ZEUS – Ordem, ordem na mesa! Parem com isso, já! Mas, afinal, quem é que manda aqui?! Poséidon, tu hoje estás insuportável! E tu, Hades, poupa-nos às tuas piadinhas, por favor! Eu preciso de decidir o que fazer com Ulisses, não passa de hoje! Vamos lá a falar um de cada vez ...’

Mas se o novo tom faculta o texto, com naturalidade, aos ouvidos das novas gerações, abundantes anacronismos de cena, decalcados dos heróis de BD ou da cibernética, não só fazem de Ulisses um herói dos tempos modernos, como permitem uma caricatura óbvia de alguns traços que identificam a sociedade em que vivemos. A chegada de Ulisses à Eólia, por exemplo, é associada a um assalto de um grupo histórico de filhas do deus dos ventos, que investem contra o recém-chegado em busca de um autógrafo; como a visita à ilha de Calipso descamba no cumprimento de um roteiro turístico, onde nem os *souvenirs* da praxe são omitidos.

Numa palavra, por milagre dos deuses do Olimpo ou simplesmente dos produtores da Cultural Kids, Ulisses pode continuar a viver a sua *Odisseia*, fiel à tradição e tocada pela modernidade, porque eternamente jovem e por isso detentora de um sucesso sem quebras.

## PENÉLOPE EN EL CINE

ALBERTO PRIETO

Universidad Autónoma de Barcelona

*“Penélope, quizás, es el fruto de estos dos hechos que contrastan: imagen, a un tiempo del “deber ser” y del “ser” (a los ojos de los hombres ,se entiende) de la mujer homérica”.*

*(Eva Cantarella)*

Mientras la figura de Odiseo ha tenido una amplia difusión en la cultura occidental<sup>1</sup>, en cambio la de Penélope no ha alcanzado unas dimensiones tan notorias, variando tanto la visión del personaje como su mismo interés<sup>2</sup>.

### Penélope en la Odisea

En la antigüedad su figura ha estado habitualmente vinculada con el modelo de esposa fiel o, incluso de esposa- patria<sup>3</sup> o de punto de referencia de la propia identidad<sup>4</sup>, que aguarda el retorno de su marido para que cuide de ella (*Od.XIX,127s.*) y solo accede a contraer nuevo matrimonio cuando Atenea la persuade a pesar de que el mismo

---

<sup>1</sup> Cf. P. Boitani, *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la cultura occidental*, Barcelona, 2001; H. M. Roisman, “Verbal Odysseus: Narrative Strategy in the *Odiseys* and *The Usuals Suspects*” en M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, 2001, p.51-72; A. Prieto, “El *oikos* en el cine: La *Odisea*”, en M. Moggi – G. Cordiano (eds.), *Schiavi e dipendenti nell’ambito dell’oikos e della familia*, Atti del XXII Colloquio GIREA, Pontignano, 1995, Pisa, 1997, p.417s.; A. Sánchez Vidal, “La mirada de Ulises”, en *Claves de razón práctica*, 93, 1999, p.46-54.

<sup>2</sup> M. M. Mactoux, *Penelope. Légende et mythe*, París, 1975, p.2.

<sup>3</sup> Cf. M. Madrid, *La misogenia en Grecia*, Madrid, 1999, p.33.

<sup>4</sup> Cf. J. P. Vernant, *L’individu, la mort, l’amour*, París, 1989, p.144 ss.

Odiseo le aconsejó que se casara cuando Telémaco fuera adulto (*Od.XVIII,259*)

En definitiva, esta era la versión homérica que venía muy bien para configurar el modelo de mujer que los varones deseaban que aceptaran las mujeres.

El personaje se creó como un modelo contrapuesto a sus antítesis, en primer lugar Clitemnestra y en segundo plano las hechiceras Circe y Calipso<sup>5</sup>, y estaba centrado en la proverbial fidelidad de la esposa de Odiseo, pero hay que tener en cuenta que el epíteto *pistos* no le fue atribuido por Homero<sup>6</sup>.

El adjetivo con el que mas se califica a Penélope es el de *périfron* que se puede traducir tanto como discreta como por altiva, prudente, despectiva<sup>7</sup>; y así de las 86 veces que aparece su nombre 50 veces se utiliza este adjetivo, mientras que *échéphrôn* que aparece menos se podría traducir por la persona que se controla<sup>8</sup>.

En el descenso al Hades, Aquiles tras reprobar al Clitemnestra, resalta a Penélope como la hija sin reproche de Icaro cuya fama jamás morirá (XXIV,180 ss.)

Odiseo destaca sus cualidades cuando Penélope lo reconoce, pero, antes de ello, se percibe una fuerte critica por parte de Telémaco que le reprocha que no se reuna con su padre (*Od.XXII;166 ss*).

En otro pasaje se destacan de sus cualidades, su habilidad en diversas labores, su astucia y su talento (*Od.II,115*).

Pero, sobre todo, en toda la obra se destila una fuerte misoginia que, en el caso de Penélope se puede ver en diversos pasajes como el que Odiseo le ordena a Telémaco que no le diga a su madre que ha vuelto (*Od.XVI,299 ss.*).

El dualismo entre el deber ser y el ser de las mujeres homéricas, provocaba una constante desconfianza que se podría concretar en la duda de Telémaco sobre quién era su padre (*Od.I.215ss.*), o en la clara misoginia<sup>9</sup> de Agamenón cuando le aconseja a Odiseo que no le diga todo a una mujer (*Od.11,441 ss.*), o la desconfianza de Odiseo o de Telémaco, cuando el primero pregunta a su madre por su esposa

---

<sup>5</sup> Sobre el pasaje de la *Odisea* V,215-220 en el que Ulises elige a Penélope "pese a ser mujer", rechazando la inmortalidad que le ofrece Calipso, cf. Vernant, *op. cit.*

<sup>6</sup> M. M. Mactoux, *op.cit.*, p.21.

<sup>7</sup> A. Fraga, *op.cit.*, p.81 ss.

<sup>8</sup> Cf. M. M. Mactoux, *op. cit.*, p.21 ss.

<sup>9</sup> E. Cantarella, *op. cit.*, p.43.

(*Od.*XI,177 ss.), o el segundo que pregunta a Eumeo por su madre (*Od.*XVI,33-35).

Pero, sobre todo, el pasaje mas destacado es el que el hijo ordena a su madre que se retire a sus aposentos para que allí se ocupe de sus labores, el telar y la rueca, y además le recuerda que el habla compite a los hombres (*Od.*I,355s.)<sup>10</sup>.

A través de estos pasajes se puede ver como las raíces de la misoginia estaban ya plenamente latentes en el documento más antiguo de la literatura occidental<sup>11</sup>.

A otro nivel, en su bajada al *megaron* Penélope actúa de una forma peculiar. Mientras se arregla rie sin saber bien porqué y expone que le viene el capricho de mostrarse a los hombres aunque los odiara (*Od.*XVIII,163 ss.; 211 ss.), o en otro canto en el que acompañada de dos servidoras<sup>12</sup> habla con los pretendientes (*Od.*I,331).

Hay que señalar que en el primer momento caso se la denomina *koure Icarioio* y ella les recrimina que en lugar de concederle una *hedna* (dote), vacien su despena<sup>13</sup>.

A otro nivel, Madrid<sup>14</sup> ha destacado las diferencias existentes entre el concepto de belleza masculino y femenino que en los casos de Penélope y Odiseo se podrían comparar en los pasajes (*Od.*VI.229-235; *Od.*I,333; XVIII,209) en los que ambos mejoran sus atuendos, en el primer caso cuando Odiseo es embellecido por Atenea no se describe sus vestidos, mientras que en el caso de Penélope se describen los velos y adornos que realizaban su belleza.

Su papel en el *oikos* consiste en velar por su funcionamiento tal como expone Odiseo (XXIII,350-360), recibir a los huéspedes y alojarlos (XXI,5)<sup>15</sup>.

Una función importante lo constituía el hilado y el tejido que conferían seguridad y poder<sup>16</sup> e incluso se ha señalado que algunas mujeres fueron alabadas por las prendas que realizaron y en ese caso se ha recordado el manto que Penélope le entregó a Odiseo cuando partió hacia Troya<sup>17</sup>.

---

<sup>10</sup> E. Cantarella, *op.cit.*, p.42s.

<sup>11</sup> E. Cantarella, *op. cit.*, p.51.

<sup>12</sup> I. Calero, *op.cit.*, p.107.

<sup>13</sup> A. Fraga, *op.cit.*, p.85s.

<sup>14</sup> M. Madrid, *op.cit.*, p.48.

<sup>15</sup> Cl. Mossé, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, 1990, p.31s.; M Madrid, *op.cit.*, p.43.

<sup>16</sup> I. Calero, *op.cit.*, p.8.

<sup>17</sup> M. Madrid, *op.cit.*, p.41.

La astucia era patrimonio de ambos (Penélope y Odiseo) pero aparte del engaño del sudario (*Od.II,88-105*), que, en suma, fue descubierto. En el resto de la obra solo se alaba en numerosas ocasiones la astucia de Odiseo.

En suma, como ha escrito Cantarella<sup>18</sup>, las ambigüedades de Penélope hay que entenderlas dentro de dos hechos contradictorios: la necesidad de la poesía épica de proponer un modelo simbólico de mujer y, por otro lado, la misma ideología misógina que desconfianza de que las mujeres se comportaran, en la práctica, como a ellos les gustaría.

### Otras versiones sobre Penélope

Hay que recordar que otros autores presentaban una Penélope muy diferente a la oficial, ya que, por ejemplo, se señalaba que había tenido relaciones con todos los pretendientes y fruto de esas relaciones sería el dios Pan<sup>19</sup>.

Mactoux<sup>20</sup> ha señalado como el énfasis en el tema de la fidelidad se debería, sobre todo, a la tradición romana que le venía bien resaltar este rasgo de cara a la propaganda que se hacía de como debía de comportarse la matrona romana.

A partir de aquí el personaje ha seguido los dos anteriores derroteros aunque el primero ha sido el que ha seguido teniendo mas fortuna<sup>21</sup>.

De todas las versiones posteriores destacaré algunas como *El Nacimiento de la Odisea* de Jean Giono (1938) en la que Penélope vivía en adulterio con Antinoo<sup>22</sup> o *El Ulises* de Joyce (1922), en la que Penélope es la infiel esposa Molly<sup>23</sup>.

En la literatura española se conocen diversas referencias como *Las mocedades de Ulises* (1960) de Cunqueiro o en catalán el poema *Penèlope* de Lluís Via y Joan Vinyoli escribiría el titulado *Record de Penèlope*<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> E. Cantarella, *op.cit.*, p.45 s.

<sup>19</sup> M. M. Mactoux, *op.cit.*, p.22-247.

<sup>20</sup> M. M. Mactoux, *op.cit.*, p.125-153.

<sup>21</sup> Un desarrollo del tema puede seguirse en M. Fernández Gallian, Introducción a Homero, *La Odisea*, traducción, J. M. Pabon, Madrid, Gredos, 1986, p.46-83.

<sup>22</sup> G. Highet, *La tradición clásica*, II, Méjico, 1954, p.350.

<sup>23</sup> G. Highet, *La tradición clásica*, II, Méjico, 1954, p.309.

<sup>24</sup> J. Sariol, S. Cucurella, C. Moncau, *La mitología clásica*, Barcelona, 1994, p.321 ss.

En el plano musical habría que destacar *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) de Monteverdi que sigue bastante a los últimos cantos de la *Odisea*, aunque el protagonismo de Melanto es mayor ya que trata de convencer a Penélope para que acepte a uno de los pretendientes aunque ésta se niega y solo mediante la intervención de Euriclea, Penélope reconoce finalmente a Ulises<sup>25</sup>.

Las restantes composiciones no se alejan de la misma visión siendo el mejor ejemplo la ópera de Carlos Pallavicino titulada *Penélope la casta* (1685) a las que les seguirían las operas de Gabriel Fauré (1913) y de Liebermann (1954), tituladas ambas *Penélope*<sup>26</sup>.

### Penélope en el cine<sup>27</sup>

La primera aparición cinematográfica de Penélope fue en *le retour d'Ulysse* (1908) de Ch. Le Bargy y A. Calmette que ha sido tachada de demasiado engolosa correspondiendo el papel de Penélope a Mme Bartet después le seguirían una serie de films en los que se recrearían, de una forma mas o menos fiel, diversos pasajes de la *Odisea* con la presencia central de Odiseo<sup>28</sup>, como *L'Odisea* (1911) de De Liguoro<sup>29</sup>, hasta que se llegara a la versión mas conocida como sería *El Ulisse* (1954) de Camerini<sup>30</sup> en la que la actriz Silvana Mangano desempeñó el doble papel de Penélope y Circe y su voz, junto con la su hijo, fueron usadas por las sirenas para intentar atraer a Odiseo<sup>31</sup>, tema que no estaba muy lejos de la descripción de un pasaje (*Od.XII,42s.*) en el que Circe advierte a Odiseo que quién escuche el canto de las sirenas nunca mas verá a su esposa y sus hijos<sup>32</sup>. Entre las frases que le dicen, merece destacarse la siguiente: “soy yo tu fiel Penélope”, tema este, el de la fidelidad, dominante en el cine. Hay que añadir que aunque se asemejen ambas (Circe y Penélope) Ulises le dice

---

<sup>25</sup> J. M. Martín, *El libro de la ópera*, Madrid, 1994, p.25-29.

<sup>26</sup> J. Sariol, S. Cucurella, C. Moncau, *op.cit.*, p.316.

<sup>27</sup> Dado que en el cine Odiseo es mencionado habitualmente como Ulises, haré lo mismo y así cuando me refiera a la obra de Homero, lo denominaré Odiseo y en el cine siempre lo citaré como Ulises.

<sup>28</sup> Sobre ello cf. A. Prieto, *op.cit.*, p.419.

<sup>29</sup> V. Martinelli, “La *Odisea*”, en *Nosferatu*, 4 octubre, 1999, p.60s.; De España, *El peplum. La antigüedad en el cine*, p.154s.: habría que reseñar que en lugar de Atenea, se menciona a Minerva, nombre latino de esta divinidad.

<sup>30</sup> Sobre esta película y el director en general, cf. A. Prieto, *op.cit.*, p.420 s.

<sup>31</sup> J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, Michigan, 2001, p109.

<sup>32</sup> cf. A. Prieto, “El *oikos*...”, p.421.



a Circe que Penélope no hubiera permitido que un extraño la abrazara, con lo que se da por sentado su fidelidad.

En el Hades, la madre de Odiseo, al igual que en la *Odisea*, le dice que ha muerto de pena porque no regresaba y que Penélope le sigue esperando. La diferencia con el texto de Homero es que Odiseo no pregunta directamente a su madre por su esposa, por lo que se elimina sus dudas sobre la fidelidad que se vislumbra en el texto (*Od.XI,177 ss.*).

En cambio, Agamenón actúa de forma diferente a como lo hace en la *Odisea* ya que en lugar de resaltar de resaltar la virtud de Penélope frente a la maldad de su esposa o los consejos misóginos sobre las mujeres (*Od.XI,405 ss.*), sólo le aconseja que se quede con Circe. Hay que tener en cuenta que en esta película el Hades surge debido a un conjuro de Circe ya que pretendía que los amigos de Ulises, le convencieran para que aceptara su propuesta y recibiera la inmortalidad. La presencia de la madre se realiza a pesar de la misma Circe quién molesta por la intrusa, le pide inútilmente que se vaya.

En varios momentos se ve a Penélope llorando al igual que en *Odisea* pero le dice a Ulises, disfrazado de mendigo, que hace muchos años que espera y quizás esté con otra mujer, mientras ella se despierta en un lecho vacío.

Estas dudas de Penélope se perciben mejor en sus conversaciones con Antinoo, a quién llega a decirle que si venciera en el certamen, no lamentaría el elegir un hombre como él, aunque a continuación le pide una promesa que, si realmente la amaba, salvara a Telémaco.

Estas palabras de Penélope que no aparecen en el texto reflejan tanto los celos de Penélope y el anhelo de buscar una nueva compañía, como, por otro lado, como madre, el intentar proteger a su hijo, y así accede a realizar un concurso, cuyo vencedor obtendría su mano. La propuesta de este certamen daría por resultado el rechazo de Telémaco, quién molesto, abandona el lugar tras decir que su madre había traicionado a su padre.

La desconfianza de Odiseo está latente en varias frases. A la misma Penélope, disfrazado de mendigo, le recuerda que ella prometió a Ulises, que estaría aquí (en Itaca) cuando regresara y a Telémaco que ni ella misma debía saberlo, ya que solo así sabría si aún le amaba como el día que lo despidió en el puerto de Itaca. Estas últimas palabras si se asemejan a las del texto (*Od.XVI,303 ss.*) cuando Odiseo le advierte a Telémaco de que no le diga nada a su madre.

*Le aventure de Ulise (1968)* de Rossi<sup>33</sup> se aleja en algunos temas de la anterior. Así aparece el episodio del viaje de Telémaco y Penélope tras reprochar a Euriclea de que no le halla dicho nada, llora y pide ayuda a la diosa Atenea, escena que se asemeja a la descrita en la *Odisea* (II,373 ss.; IV,715 ss.) y también, con temor de madre, les preguntas a los pretendientes sobre el futuro de su hijo.

Los pasajes más misóginos que aparecen son los siguientes: al igual que en *La Odisea* (I,353 ss), Telémaco le ordena que se retire a sus habitaciones; Agamenón le aconseja a Ulises que desembarque en secreto en Itaca y que no lo sepa Penélope (*Od.XI,455 ss.*); Telémaco se enoja con ella porque no se arroja inmediatamente en los brazos de su marido (*Od.XXIII,96 ss.*) y ella le responde que antes era un desconocido y al igual que en la *Odisea* (XXIII,173ss.) realiza la prueba del lecho conyugal y Ulises le responde de una forma semejante a la del retrato homérico.

Otras semejanzas con el texto homérico son las siguientes: su hospitalidad inicial con los pretendientes, se destaca cuando les dice que puesto que están en la casa sean honrados, aunque no aparece todo ninguna escena que refleje el gozo de Penélope mientras se arregla para verlos (*Od.XVIII,162 ss.*); en cambio sí se destaca mas la función de anfitriona en la amplia conversación que sostiene con Ulises disfrazado de mendigo que igualmente se asemeja a la del texto homérico (XIX,104 ss.), así por ejemplo, a petición de ella, Ulises describe el manto que Penélope le entregó cuando partió hacia Troya y, tras la descripción, Penélope, por un momento cree reconocerlo, pero la actitud del falso mendigo, le hace abandonar su inicial intuición.

*La Odise (1998)* producida por la Halmak para su serie 'Grandes relatos' y dirigida por A. Konchalovsky, sigue en cierta medida la obra de Homero, pero se permite diversas licencias, de las que solo señalaré las que tienen relación con Penélope.

Penélope aparece en diversas escenas dirigiendo el trabajo doméstico, moliendo los granos el aceite y otros trabajos, que son actividades que no aparecen directamente en la *Odisea* pero reflejan muy bien el papel que debía cumplir en el *oikos* y que salvando la distancia en el tiempo histórico, se encuentran señaladas por Jenofonte en el *Económico*.

También aparecen algunas escenas que ponen a prueba su fidelidad como en una en la que Eurímaco le dice que goce con el y

---

<sup>33</sup> Sobre la película y el director, cf. A. Prieto, "El *oikos*...", p.421s.

ella le responde que quiere a su esposo y en otro momento, refiriéndose a los pretendientes, expone que no tendrían nada que perteneciera a Odiseo, ni su fortuna, ni su mujer.

Los famosos versos en los que Calipso le promete a Odiseo la inmortalidad, su rechazo y su deseo de estar con Penélope, también se presenta en una escena, como también los continuos lloros de esta por la ausencia de su marido.

El temor de Odiseo a la infelidad de Penélope, insinuado por Atenea en la *Odisea*, también aparece en la película, cuando Atenea le dice, “tienes miedo a que Penélope te haya sido infiel”, y también Odiseo le dice a su hijo, igual que en la *Odisea*, que no le diga a nadie que ha vuelto, especialmente a su madre.

Anticlea, la madre de Ulises, ocupa un papel relevante en la primera parte del film. Se ocupa de que el *oikos* funcione, consuela a Penélope y procura que no malcrie a Telémaco, aunque hay que agregar que se comporta así por mandato de su hijo, quién antes de partir para Troya le pidió que cuidara de todo.

Su muerte, suicidio en la película, se acerca al relato homérico, ya que en el Hades le dice a su hijo que murió de pena debido a la espera sin fin (*Od.XI,203*). Cuando Odiseo la interroga sobre Penélope, le responde algo parecido a lo que se expone en la *Odisea* (*XI,181s.*): ¡Penélope te espera, corre!

El engaño del telar, evidentemente aparece en todas las películas, pero en lugar de tejerlo como sudario de Laertes, en esta dice que lo teje para Odiseo, lo que no tiene mucho sentido, ya que en el caso que hubiera fallecido, su cuerpo no se había encontrado.

Al comienzo de la película Odiseo le hace prometer a Penélope que cuando le salga la barba a Telémaco, se casaría, semejante a lo que se recuerda en la *Odisea* y ella dice mas adelante que ha sido fiel a su palabra.

Con relación a su proyecto de boda expone que es el último sacrificio que haría por Ulises.

En la matanza de los pretendientes, Penélope no ha caído en el sopor provocado por Atenea (*Od.XXI,335 ss.*), sino que está con las criadas fieles conteniendo a las otras.

Tal como como se refiere en la *Odisea* el lecho matrimonial se construyó sobre un olivo y así aparece en la película, aunque de una forma algo exagerada.

Al final, Ulises le dice a su mujer que “dice nada hay tan hermoso para un hombre como su mundo y tú Penélope eres mi mundo”.

Pasando a los comics habría que señalar que en la serie de comics titulada *Ulises XXI*, Penélope no aparece y el nombre del gran ordenador tiene el nombre de la niñera de padre e hijo, Euriclea.

Otra película de dibujos animados se titula *La Odisea. Historia de un viaje imposible*<sup>34</sup>. Como temas a destacar sería dos: que Penélope teje un sudario para Odiseo y que en la sala central estaban expuestos, como si fueran retratos, los tapices, con los rostros de los basileos fallecido y que al igual que en el *Ullise* de Camerini, las sirenas imitan las voces de Penélope y Telémaco.

Son numerosos los films cuyos guiones se han inspirados mas o menos remotamente en la *Odisea*, sobre todo en los lugares comunes del largo viaje, el retorno al hogar y el restablecimiento del anterior orden<sup>35</sup>, de todas ellas solo me detendré en una, que dada su relevancia puede servir de ejemplo, *La mirada de Ulises (1995)* de Angepoulos.

Se ha dicho<sup>36</sup> que su cine nos conduce directamente a la Historia e incluso a plantear el tema de la propia identidad viajando desde el presente hacia el pasado.

Precisamente *La mirada de Ulises* comienza con las imágenes de *La hilanderas* de Abdella, filmada por los hermanos Manakis, y desde aquí, pasado mítico e histórico se funden en la mirada, en la cámara que, a la manera brechtiana, interroga al espectador sobre su presente, situado el escenario en los Balcanes durante todo el siglo XX<sup>37</sup>.

En la película se quiere destacar, a través de los llamados archivos Manakis, las similitudes culturales de los diferentes pueblos balcánicos, a comienzos del siglo XX, y esta situación se compara con las barreras y fronteras surgidas a finales del mismo siglo, sobre todo, a partir del desplome de los Estados comunistas en toda esa zona<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Filmax Group, 30 m.

<sup>35</sup> Cf. A. Prieto, *op. cit.*, p.417 s.

<sup>36</sup> A. Horton, *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, 2001, p.20.

<sup>37</sup> *idem*, p.17.

<sup>38</sup> Sobre esta película, cf. P. Alberó, *Theo Angepoulos, La mirada de Ulises*, Barcelona, 1999; C. F. Heredero, "La mirada de Ulises. La hilanderas de Itaca", in *Nosferatu*, 24, mayo, 1997, p.98-112; I. Zumalde, "Restaurar la mirada. Realismo dialectico y planificación en la mirada de Ulises", en *Banda Aparte*. Revista de cine / forma de ver, 7, mayo, 1997, p.3-10; N. Kolovos, "Le voyageur et le poète" (sur Theo Angelopoulos) en M. Demoulos (ed.), *Le cinema grec*, París, 1995, p.163-174.

La película describe el viaje por los Balcanes de un director de cine (émulo de Odiseo) que busca 3 carretes inéditos de los mencionados hermanos, que finalmente encontrará en el Sarajevo sitiado.

El personaje de Penélope es complejo, ya que una misma actriz (M. Morgenstern) representa a las cuatro mujeres que amaron a Odiseo, Penélope, Circe, Calipso y Nausica<sup>39</sup>.

La primera, Penélope, solo aparece al comienzo cuando el protagonista camina por las calles de Florina y recuerda a una mujer, con la que precisamente se cruza y confiesa, para sí mismo, su imposibilidad de poder volver, ya que algo le retiene, mientras en ella se percibe una tensión provocada por la esperanza de un futuro regreso.

Con esta síntesis logra presentar la habitual tendencia de ver en otros la persona que tenemos delante o presente en nuestro pensamiento y el asesinato en Sarajevo de la más joven (Nausica), demuestra que el mito, debido a la guerra estaba totalmente corrompido<sup>40</sup>.

Sin embargo, el Itaca del protagonista no es un lugar, sino las cintas buscadas, ya que en ellas se contienen la clave de la antigua identidad común de los pueblos balcánicos y la esperanza de que se recuperen estos vínculos. Así el lugar de Itaca y Penélope, lo ocupa la historia y ésta es vista (mirada) a través del cine, aunque la vuelta no se descarta completamente, ya que al final escribe una carta de amor con notorios paralelos con el canto XXIII de la *Odisea*, en el que Penélope reconoce a Odiseo<sup>41</sup>.

Seguramente el director propone la tesis de que la vuelta se aplaza hasta el final real del conflicto, a que se consiga llegar a la reconciliación de los pueblos balcánicos, del mismo modo que en el canto XXIV, con la mediación de Atenea, se detiene el conflicto entre los parientes de los pretendientes y los partidarios de Odiseo y como se dice en la *Odisea* “para siempre jamás puso acuerdo en los bandos contrario” (*Od.XXIV,547*).

---

<sup>39</sup> Sobre su correspondencia con los personajes femeninos de la película, cf. P. Abelló, *op. cit.*, p.51 s.

<sup>40</sup> A. Horton, *op.cit.*, p.167.

<sup>41</sup> F. Heredero, *op.cit.*, p.109.

## Conclusión

En estas páginas hemos visto como la visión sobre Penélope ha oscilado entre dos vertientes que en el fondo ya estaba latente en la misma *Odisea*, el ideal masculino de la mujer fiel y el temor, también masculino, a que ese modelo no se cumpliera dentro de unas coordenadas misóginas de las que el cine tampoco ha salido, sino que al contrario ha sublimado el papel de Penélope como la mujer fiel por excelencia, al mismo tiempo que ha perdonado las infelidades de Odiseo porque, ya se sabe, era un hombre.

(Página deixada propositadamente em branco)

**PENÉLOPE E ULISSES NOS ITINERÁRIOS  
DO MARAVILHOSO MUNDO DA LITERATURA  
INFANTO-JUVENIL**

ADRIANO MILHO CORDEIRO  
ESE Torres Novas

A linguagem é, por si, uma relação com o mundo,  
com o inconsciente e a história.

(Eduardo Prado Coelho, *Reino Flutuante*).

Antes de observarmos propriamente ‘Ulisses nos itinerários do maravilhoso mundo da Literatura para a Infância’, procuraremos em curta explicação abordar a génese dessa literatura e verificar, depois, quão importante ela é e contribui para o desenvolvimento afectivo, cognitivo e intelectual das crianças. Seria demorado, fatigante e inoportuno fazer um exame de tudo o que nos *domínios da imaginação infantil*, segundo Sartre, se modificou desde o início da civilização dita industrial, época que marca, na opinião dos estudiosos da matéria, o início oficial da Literatura Infanto-Juvenil.

Assumida como uma forma específica, esta área de estudo pouco explorada foi frequentemente rejeitada até aos anos 70 do século XX<sup>1</sup>.

Na verdade, a história da literatura para a infância tem relativamente poucos capítulos<sup>2</sup>. Começou a projectar-se nos fins do século XVII, princípios do século XVIII, quando a criança passou a ser ponderada como diferente do adulto, com necessidades e particularidades

---

<sup>1</sup> Cf. R. M. Veloso, *A Obra de Aquilino Ribeiro Para Crianças*, Porto, p.15 ss.

<sup>2</sup> Sobre a legitimidade da Literatura para a Infância, veja-se o estudo de J. Cervera, *Teoria de la Literatura Infantil*, Bilbao, p.9 ss.; e A. M. Cordeiro, “Literatura Infantil e juvenil. Uma literatura de corpo inteiro”, *Quid Novi?* 3 2002 81-86.



próprias, pelo que pedagogos e filósofos encetaram architectar uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta.

Até aí, a criança, seguindo a vida social do adulto, participava também da sua literatura. A sua faixa etária não era percebida como um tempo diverso, nem o universo da criança um espaço temporal separado.

Uma pertinente questão se coloca: antes da “instituição” da literatura para a infância, de que literatura a criança usufruía?

Temos de discernir dois conjuntos de crianças com acesso a uma literatura muito desigual, daquela que existe hoje para as faixas etárias que vão de um, dois anos de idade até aos catorze, quinze anos<sup>3</sup>. A criança da nobreza, encaminhada por preceptores, lia com frequência os grandes clássicos, e relatos de cavalaria cuja personagem principal era um herói normalmente famoso, enquanto a criança de outras classes lia ou ouvia muitas das vezes, histórias que reproduziam lendas, contos folclóricos textos que formavam uma literatura de cordel de grande interesse para as classes populares.

Na sociedade antiga, não havia “infância” nem espaços de aprendizagem especificamente separados do “mundo adulto”. As crianças *trabalhavam* e *viviam* junto dos adultos, testemunhavam os *processos naturais da existência* (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da *vida pública*, nas festas, guerras, audiências, execuções, etc., tendo assim o seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns, na narração de histórias, nos cantos, nos jogos<sup>4</sup>. Já assim era na Antiga Grécia.

A nova valorização do primeiro período da vida do ser humano criou maior harmonia familiar, mas de modo idêntico as vias de fiscalização do progresso intelectual da criança e a manipulação das suas emoções. Literatura para a infância e escola<sup>5</sup>, depois de urdida a primeira e reorganizada a segunda, são convidadas para esta incumbência.

---

<sup>3</sup> Sobre a questão, veja-se a obra de N. N. Coelho, *Literatura Infantil. História - Teoria - Análise*, São Paulo, 3.<sup>a</sup> ed., 1984, 3-41.

<sup>4</sup> Cf. R. Zilberman, *A Literatura Infantil na Escola*, São Paulo, 7.<sup>a</sup> ed, 1987, p.14 ss.

<sup>5</sup> Diz-nos M. A. Antunes Cunha, *Literatura Infantil*, Editora Ática, // 12.<sup>a</sup> Ed., 1991, p.23: “Fica evidenciada a estreita ligação da literatura infantil com a pedagogia, quando vemos, em toda a Europa, a importância que assumem os grandes educadores da época, na criação de uma literatura para crianças e jovens. Suas intenções eram fundamentalmente formativas e informativas, até enciclopédicas. Bons exemplos disso são as obras de Comenius, Basedow, Campe, Fénelon, entre outros”.

Nos variados itinerários percorridos na busca incessante de textos para a infância e juventude, observam-se ainda hoje duas tendências não distantes daquelas que já informavam a leitura dos pequenos: dos *clássicos* teceram-se adaptações – delas iremos falar neste pequeno estudo; do *folclore*, assumiu-se a posse dos contos de fadas – até então quase nunca voltados especificamente para a criança<sup>6</sup>. Os critérios morais andavam associados aos artísticos<sup>7</sup>.

Tudo começou na inigualável pena de Perrault nos finais do século XVII. A estética clássica e, ao mesmo tempo, o preciosismo do seiscentismo barroco, caprichoso e requintado da época de Perrault deram à Literatura maravilhosa a riqueza de imaginação que tanto agrada às crianças. Com a roupagem da fantasia, do jogo lúdico, dos bons e maus agoiros, milhares de histórias se reinventaram. Depois, na centúria de oitocentos, os irmãos Grimm. Todos eles, colecionadores dessas histórias folclóricas, estão assim ligados à gênese da literatura para a infância.

Passados que são mais de três séculos, a imaginação do Homem desenterrou incessantemente, do baú do devir, tesouros onde as feições e a realidade se tangem. Em termos literários, e tendo em conta o permanente devir evolutivo de há três centenas de anos para cá, clássicas *paideias* greco-latinas, reavivadas constantemente nos últimos tempos por alguns escritores, têm moldado a cinzel, as plásticas mentes das nossas crianças, sempre com olhos maravilhados, porque maravilhosas e fascinantes são as peripécias de Ulisses. Ao longo de imemoriais épocas, muitos foram os fazedores de histórias que elas inspiraram. Diz a tradição que narradas pela primeira vez pelo sublime Homero, no seu livro *Odisseia*, essas aventuras não deixaram ainda de perscrutar pelos itinerários da fantasia e da imaginação, obrigando-nos a explorar um orbe muito mais lato e incomensurável do que o desfrutado e percorrido pelo próprio Ulisses.

Escrevê-las para pequenos argonautas, público sobejamente exigente, é também outra proeza. Muitos autores estrangeiros e alguns nacionais o têm feito. Destaque-se *A Odisseia* de João de Barros, cuja 1.<sup>a</sup> edição é de 1933 e com trinta edições até ao momento; em 1989 surge nos escaparates das livrarias *Ulisses* de Maria Alberta Menéres, já com vinte e seis edições. De 1992 temos uma tradução portuguesa em banda desenhada, publicada por Resomnia Editores, intitulada *As*

---

<sup>6</sup> Cf. B. Bettelheim, *Psicanálise dos contos de fadas*, Venda Nova, 1985.

<sup>7</sup> Sobre o *discurso utilitário* e o *discurso estético* para crianças veja-se E. Perrotti, *O texto sedutor na literatura infantil*, São Paulo, 1986, p.25-41.

*espantosas aventuras de Ulisses* contadas por Vivian Webb e Heather Amery e ilustradas por Stephen Cartwright. Em 1987 uma outra tradução portuguesa em banda desenhada, *Ulisses e o Ciclope*, é publicada pelas edições Asa sob autoria de Noelle de Chambrun e Alain Savino.

Refira-se que está neste momento em palco no Teatro Nacional D. Maria II *A Aventura de Ulisses*, uma adaptação para crianças de Maria João Cruz e Patrícia Castanheiro, com encenação de António Feio.

No entanto, alguns desses trabalhos rendem-se um pouco ao tributo da pedagogia. Muitas obras escritas para crianças e apelidadas de literatura infanto-juvenil, não se desobrigam de especificidades inerentes ao discurso pedagógico, onde o *discurso utilitário* suplanta o *discurso estético*. O que se verifica é a redução da criança, devido à facilidade artística (puerilidade) e ao diapasão moralizador que alguns textos apresentam. Nessas circunstâncias, temos apenas uma suposta literatura infantil, exactamente como, dentro da produção artística para adultos, existem também lamentáveis ambiguidades: há maus romances, maus poemas, maus contos. Ninguém retira créditos à literatura por isso.

Ora, se tivermos diante de nós uma *obra de arte*, realizada através de palavras, ela caracterizar-se-á certamente pela *abertura*, pela possibilidade de vários níveis de leitura, pelo grau de cuidado e intuição a que nos obriga, pelo facto de ser exclusiva, imprevista, peculiar, seja no conteúdo ou na forma. ssa obra, marcada pelo cunho da conotação e pela plurissignificação, não poderá ser exclusivamente pedagógica, no propósito de encaminhar o leitor para um único ponto, uma única interpretação da vida.

Julgamos o *Ulisses* de Maria Alberta Menéres o melhor texto para crianças escrito em Língua Portuguesa, sobre a temática da *Odisseia* de Homero, pois nele valoriza-se a fantasia, o sonho e a emoção. Nele não há aquilo a que muitos estudiosos chamam de traição em relação ao pequeno leitor. Encontramos na esfera da escrita da autora uma significativa riqueza e diversidade de propostas, que vão desde a realidade à fantasia das histórias do cavalo de Tróia, às peripécias com o Ciclope, ao episódio com Éolo rei dos ventos, à magia de Circe bruxa e fada ao mesmo tempo. Na descida às regiões infernais o pequeno leitor surpreende-se com os castigos infligidos aos soberbos; ficamos também a saber do sofrimento de Penélope na Ítaca querida. Depois, temos o episódio das Sereias, a chegada à ilha dos Feaces e, por fim, o regresso a Ítaca de céu azul e luz intensa. É o humanismo clássico da civilização mediterrânica ofertado no seu esplendor; brinca-se com a lingua-

gem, com as palavras que pertencem à esfera da criança e que esta pouco a pouco vai dominando. Há que despertar o interesse pela leitura, pelas raízes e pela matriz cultural da nossa civilização. Urge a cada momento reinventar o maravilhoso e, principalmente, *o valor das ideias e ideais*.

Apesar de ser o adulto a comunicar com a criança, se no seu interior houver arte, o seu discurso há-de desprender com certeza horizontes, alvitrará reflexões e recriações, instituirá a divergência e não a convergência. As verdadeiras oportunidades educativas residem precisamente nesse facto.

A autora teve em conta as actuais teorias sobre a psicologia infantil, retomando uma postura idêntica à do grande mestre do país irmão, Monteiro Lobato, ao propor, através dos seus textos, um descompromisso com a pedagogia no seu sentido tradicional e moralizante e uma cumplicidade com a Literatura. Por vezes, ética e estética vêm interligadas, observando-se que a escrita de Maria Alberta Menéres não se apresenta completamente isenta de preocupações pedagogizantes, porém nela sobressai sempre a literariedade.

Pelo que acima foi exposto, verifica-se que os livros destinados à infância têm a sua origem histórica na adaptação, decorrendo este facto da sua natureza e mantendo-se vigente em muitas produções para crianças. Essa espécie de *acomodação* ao leitor infantil transparece em todos os elementos do texto, podendo identificar-se os seguintes ângulos de adaptação:

1) Adaptação do assunto: considerando que a compreensão do mundo do petiz receptor, assim como as suas vivências, são limitadas, o escritor obriga-se a uma restrição no tratamento de certos temas, ideias ou problemas. Do mesmo modo, é muitas vezes condição de sucesso do livro a presença de um conteúdo doutrinário que estimule o leitor do ponto de vista comportamental e o conduza à aceitação de valores que permitam a sua integração no meio social. Para isso, Maria Alberta Menéres faz constantes reparos, todos eles relacionados com o *modus uiuendi* português, estabelecendo paralelos entre os antigos gregos e os descendentes de Luso:

«Cheios de saudades, os gregos meteram-se nos barcos e dirigiram-se para as suas terras. Ulisses lembrava-se de Penélope e do filho que deixara tão pequenino.

Reuniu-se com quarenta valentes marinheiros e lá foram num belo navio em direcção a Ítaca. Os Gregos eram um povo de marinheiros destemidos. Eles cruzavam os mares, tal como os Fenícios, os Cartagineses, e mais tarde nós, os Portugueses.

Agora em pleno mar, Ulisses só pensa em regressar à pátria. Mal ele sabe que só lá chegará daí a muitos anos...»<sup>8</sup>

Mais à frente, de uma forma poética, a autora fornece ao pequeno leitor preciosas informações que ele vai interiorizando no seu percurso interno de observação e compreensão do mundo:

«Agora pergunto-vos eu: E os ciclopes, existem? Os ciclopes existiam, sim, mas na imaginação dos primeiros marinheiros. Eles não conheciam bem o mar, acreditavam em correntes misteriosas, em deuses que protegiam ou perseguiram os homens, em monstros, em sereias que encantavam com a sua voz doce... inventavam razões para os naufrágios, deixavam correr livremente a sua imaginação! O ciclope era para os Gregos destes tempos o mesmo que o gigante Adamastor foi para os Portugueses: duas imagens criadas por dois poetas, Homero e Camões, para nos falar do medo do desconhecido.»

A criança aprofunda o seu conhecimento do mundo com as *noções abstractas* de tempo, de espaço, de causalidade, número, semelhanças ou diferenças entre os elementos que compõe o seu universo concreto. Traumatizada pela televisão que invadiu o lar com programas e notícias de violência, morte e dor, ela necessita das actividades artísticas para manter a sua saúde mental intacta. A criança começa a pensar antes de agir, pois torna-se consciente do seu *ego* e capaz de estabelecer novas relações entre si mesma e os outros, percorrendo, tal como Ulisses, itinerários que vão formando a sua personalidade interior. Mesmo que o pensamento da criança se afaste do real, é porque ela *substitui os objectos ausentes pela sua representação mais ou menos viva*, mas esta representação é acompanhada de crença e equivale ao real.

Bruno Bettelheim, na sua obra *Psicanálise dos contos de Fadas*, recorda que a criança se identifica com o herói bom e belo, não devido à sua *bondade* ou *beleza*, mas por sentir nele a própria personificação dos seus problemas infantis: o seu inconsciente desejo de *bondade* e de *beleza* e, principalmente, a sua necessidade de segurança e protecção. Ao identificar-se com os heróis e heroínas do mundo do maravilhoso, a criança é levada, de forma inconsciente, a resolver a sua própria situação, superando o medo que a inibe, ajudando-a a enfrentar os perigos e ameaças que sente à sua volta e assim, gradualmente ir

---

<sup>8</sup> Maria Alberta Menéres, *Ulisses*, Porto, 18ª ed., 1996.

alcançando o equilíbrio adulto. É o que acontece com a personagem Ulisses<sup>9</sup>.

2) Adaptação da forma: é importante que a forma escolhida pelo autor(a) coincida com as expectativas recepcionais do pequeno leitor e que apresente condições especiais para a percepção e interiorização do real. Assim, o enredo deve ter um desenvolvimento linear e personagens que motivem uma identificação; além disso, são prescindíveis as analepses, as prolepses e as interrupções do andamento da narrativa para a introdução de conceitos ou ensinamentos morais. Cabe ao autor ainda manter a atenção, evitando trechos muito longos com descrições e adoptando mecanismos de *suspense* através da identificação da acção e da aventura.

No *Ulisses* de Maria Alberta Menéres a acção não começa *in media res* como prescreve o cânone em relação à epopeia. Ao conceber a obra para uma faixa etária que vai dos 9 aos 12 anos, a autora, tendo em conta os estudos feitos pelas modernas psicologias, tece uma narrativa sem altos nem baixos, linear de forma a que do ponto de vista da recepção a criança não se perca por escusos caminhos. A sua capacidade de abstracção não permite ainda outros voos:

«Ulisses vivia numa ilha grega que se chamava Ítaca, muito feliz com sua mulher Penélope e seu filho ainda muito pequenino, Telémaco.

Ulisses era o rei dessa pequena ilha, mas não um rei de coroa e manto, muito solene. Tão depressa se divertia a amansar um cavalo, como ia à caça com os amigos, ou conversava com o povo. Todos o amavam. Para ele não havia terra no mundo igual a Ítaca. Ele dizia: “Ítaca é agreste mas criadora de moços vigorosos, e para mim não há terra que tanto me encante os olhos.”

Ele próprio era, na realidade, um moço vigoroso e valente, sempre desejoso de correr mundo, de viver as mais inesperadas aventuras. Quando estava junto da família, na Ítaca linda de intenso azul de céu azul e calma de mar calmo, só pensava em ir ao encontro do desconhecido; mas quando se via em plena aventura, só desejava voltar para casa, para junto dos seus, onde sabia haver serenidade e encanto.

Ora um dia aconteceu que Páris, príncipe troiano, raptou a lindíssima rainha grega Helena e a levou para Tróia. Isto fez com que troianos e gregos se envolvessem em violenta guerra. Ulisses, como bom grego e valente, tinha de ir para a guerra também, tinha de ir cercar Tróia.»

---

<sup>9</sup> Cf. N. N. Coelho, *Literatura Infantil*, São Paulo, 1984, p.34.

Tal como no original de Homero, também a Penélope que Maria Alberta Menéres nos descreve é ao mesmo tempo a dona de casa, a mulher desamparada que desconhece o paradeiro do esposo, enfrentando os problemas surgidos com os pretendentes, a senhora constante e afectuosa, a mulher apreensiva e atormentada pelo cuidado do seu filho único:

«Ulisses agradeceu, entrou e sentou-se a um canto. Teve de suportar heroicamente a troça e as risadas dos pretendentes, e no seu íntimo ia crescendo um terrível desejo de vingança. Ah, no dia seguinte veriam quem ele era! No dia seguinte... para a vingança ser ainda mais terrível. Conseguiu encher-se de paciência e suportar aqueles vexames em sua própria casa!

Quando acabou de comer, subiu as escadas e apresentou-se diante de Penélope. Ela, chorando, perguntou-lhe se acaso em suas viagens através do mundo não tinha sabido novas de Ulisses, seu *esposo* a quem muito amava. Ulisses ficou radiante, pois viu que ela só pensava nele, e respondeu-lhe emocionado:

Foi há muito tempo que eu o vi, mas sossega, que em breve terás aqui o esposo querido.»

Já a adaptação em prosa d' *A Odisseia* arquitectada por João de Barros é muito mais ténue, no que diz respeito ao modo de construção de uma narrativa para crianças, apresentando-se como uma espécie de resumo literário que segue mais ou menos o original grego, onde a acção narrativa surge de acordo com os cânones estabelecidos para os poemas épicos. Trata-se de uma obra que pode ser trabalhada na sala de aulas no oitavo ano de escolaridade, que corresponde aos treze, catorze anos de idade, onde a abstracção é já ponto assente.

3) Quanto à adaptação do estilo, na literatura para crianças, o vocabulário e a formulação sintáctica não devem nem costumam exceder o domínio cognitivo do pequeno leitor. Por isso, a primazia dos escritores caracteriza-se por um modelo de construção de texto que se ajusta às particularidades de um estilo próprio para crianças. Há na escrita um predomínio da linguagem com características orais, somado à hegemonia afectiva sobre a conceptual.

Isto não significa que o escritor não eleve o discurso linguístico ao longo da sua criação, uma vez que a leitura pode conduzir à ampliação do domínio linguístico do jovem, retomando-se no plano da linguagem a função pedagógica inerente à literatura destinada às crianças.

Como os leitores privilegiados de Maria Alberta Menéres são as crianças, não seria correcto abordar a complexa *questão homérica*

como se de adultos se tratassem! No entanto, as interrogações colocadas pela autora logo no início da narrativa permitem abordar ao de leve o assunto com leitores de palmo e meio:

«E Ulisses, existiu? E Homero, existiu? E o sol, existe? E a Lua, existe? E o mar, existe?

Há muitos milhares de anos, um poeta grego, Homero, contou-nos no seu livro *Odisseia* a história de Ulisses que andava no mar, gostava do Sol desejava a Lua.

É esta história que eu vos vou contar: Quem conta, é bem certo que acrescenta um ponto. Oh, mas quando eu conto, são tantos os pontos sempre a acrescentar, que mesmo com esforço não conseguiria nunca tais pontos... bem, todos os pontos contar!»<sup>10</sup>

Existem à partida fortes laços entre a dimensão poética da linguagem e a criança, pelo que é natural a sua apetência pela poesia e as suas diversas manifestações.

Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, afirma que «A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial.<sup>11</sup>»

Maria Alberta Menéres, num êxtase de géneros, ao reescrever a clássica *Odisseia* exige muito mais do que rimas e ritmos, exige arte, beleza na descoberta de algo. A linguagem com que confronta o leitor permite desvendar nas coisas já vistas ou sabidas, aspectos e tonalidades novos:

«(...) Ulisses, como bom grego e valente, tinha de ir para a guerra também tinha de ir cercar Tróia.

Mas ficou muito aborrecido com tal coisa, porque não gostava nada destas confusões, e o que o entusiasmava era

o mar  
só o mar  
o mar  
o só mar.»

(...)

«Circe ainda lhes deu um outro conselho: quando chegassem ao princípio do mar das sereias, deviam parar de remar, e tapar muito bem

---

<sup>10</sup> Maria Alberta Menéres, *op. cit.*

<sup>11</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares, Lisboa, 1982, p.14.



os ouvidos com cera. E que não se esquecessem de o fazer rigorosamente, senão ninguém os poderia salvar do canto e do encanto (...)»

Maria Alberta Menéres, num estilo enobrecedor e transfigurante, presenteia-nos com a construção de um mundo imaginário, que ganha sentido no interior da sua prosa poética atentamente entretecida, preparando e criando na criança o gosto para futuras leituras de originais.

4) Temos por fim a adaptação do meio: a presença de ilustrações e tipos gráficos graúdos, assim como a escolha de um determinado formato e tamanho, ou seja, o aspecto externo do livro, são condições que podem levar à sedução, à leitura de obras por parte do pequeno leitor<sup>12</sup>. Também neste aspecto *Ulisses* de Maria Alberta Menéres é mestra.

Provámos deste modo que a leitura da obra integral em faixas etárias baixas é algo que permite concretizar um trabalho minucioso ao nível da identificação e compreensão das estratégias de escrita, dos temas, do estilo, de um autor, do maior conhecimento do mundo e da interacção do eu com o(s) outro(s)<sup>13</sup>.

. . .

Concluindo: contar histórias e ouvir histórias são actividades que se perdem no princípio dos tempos. Desde sempre as culturas conhecidas trataram com especial ternura a imagem carismática do “contador de histórias”, cujo papel era essencialmente maravilhar os ouvintes com a sua fascinante ou até talvez mágica voz e, habilmente, sem o perceberem, comunicar valores culturais. Tinha uma dupla função esse narrador de contos: entreter e instruir, ou melhor, distrair sempre instruindo, uma vez que a passagem de testemunho de conhecimentos estava ligada ao prazer da efabulação e aos princípios da boa pedagogia. Foi assim na pré-história no tempo de Homero, ou é-o na época actual.

Hoje, os contadores somos todos nós e temos o dever de transmitir as lições dos clássicos, os seus testemunhos humanistas, os seus pensamentos acerca da vida...

---

<sup>12</sup> A respeito da atracção dos aspectos externos, são importantes os resultados constatados por Vera Teixeira de Aguiar, em pesquisa realizada sobre os interesses de leitura. Cf. V. T. de Aguiar, *Que livro indicar? Interesse do jovem leitor*, Porto Alegre, 1979.

<sup>13</sup> Cf. G. Bastos, *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, 2001, p.134 ss.

Ao participarmos com as crianças nestas experiências multidisciplinares soberbamente enriquecedoras, estamos a construir um amanhã mais fraterno, onde a razão emocional é um capital importante.

Conforme Penélope tecendo textos, estamos obrigados a preparar os jovens para as teias da vida, porque o jogo dramático da realidade exige que o façamos.

Devemos ir até à raiz das coisas, com simplicidade e verdade devemos revelá-las de uma nova maneira, do mesmo modo que Maria Alberta Menéres o conseguiu.

Como Ulisses, também temos de realizar a viagem e, sendo nós educadores, cabe-nos o papel de ajudarmos os outros na travessia, de despertarmos percursos internos de vida e de leitura.

Como Ulisses, muitas e estranhas são as viagens que fazemos à volta do mundo e de nós próprios, habitantes desta nave Terra, agora aldeia global...

Intensas são as aventuras e desventuras, felizes às vezes por navegarmos na grande e inesperada aventura de nos sentirmos finalmente felizes. Mas sem a Palavra, o homem não se afirmaria como ser superior, pois a Língua é a alavanca do pensamento e o trabalho sobre a linguagem é o trabalho sobre o Homem.

Regressemos à saudosa Ítaca da nossa infância!
















(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE DE MATÉRIAS

1. FRANCISCO DE OLIVEIRA: Penélope e Ulisses.....	5
2. ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO: Alocução no Encerramento do Congresso .....	9
3. MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA: A teia de Penélope.....	11
4. JOHN BOARDMAN: Odysseus Travels: Real and Mythological Geography...	25
5. JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ: Notas sobre la Penélope de la <i>Odisea</i> .....	35
6. DIETER LOHMANN: Untypical Typical Scenes: the Love Affairs of Ulysses	63
7. MARIA LEONOR SANTA BÁRBARA: Astúcia <i>versus</i> virtude: Ulisses e Ájax e as armas de Aquiles .....	73
8. A. BAGORDO: Ulisse nell' Aiace e nel Filottete di Sofocle .....	79
9. NUNO SIMÕES RODRIGUES: Ulisses e Gilgameš.....	91
10. LUÍS M. G. CERQUEIRA: Ulisses na <i>Eneida</i> .....	107
11. HANS-JOACHIM GLÜCKLICH: Penelope – a Roman heroine? What makes Penelope faithful? .....	121
12. VASCO MANTAS: Penélope e Ulisses na Lusitânia .....	145
13. RITA MARNOTO: O Ulisses de Dante na cultura italiana do séc. XX.....	167
14. IGNACIO RODRÍGUEZ ALFAGEME: Imagen de Penélope en la poesía española.....	197
15. ANTÓNIO MANUEL DE ANDRADE MONIZ: O mito ulisseico da fundação de Lisboa na Literatura Renascentista Portuguesa.....	213
16. J. A. SEGURADO E CAMPOS: Presença invisível. Observações sobre a ausência de Penélope na <i>Ulisseia</i> de G. Pereira de Castro.....	227
17. MARTA TEIXEIRA ANACLETO: Regressos e errâncias estéticas: Ulisses na literatura francesa do final do séc. XVII.....	247
18. GABRIELA CRETIA: Échos du mythe odysseïque dans la culture roumaine ..	259
19. CARLOS REIS: Eça de Queirós e o motivo do regresso. ....	269
20. ABÍLIO HERNÁNDEZ CARDOSO: <i>Ulisses</i> , de James Joyce, ou a odisseia de um <i>bricoleur</i> .....	283
21. MARIA ELEFThERIA GIATRAKOU: Homer and Modern Greek Literature. Homer's and Seferis' Odysseus .....	293

22. PEDRO SERRA: O poema <i>Ítaca</i> de Konstandinos Cavafis .....	301
23. PASCAL THIERCY: Ulisses e Pénélope em <i>Naissance de l'Odyssee</i> de Jean Giono.....	307
24. MARIA APARECIDA RIBEIRO: Nem tanto a Ulisses nem tanto a Penélope: a sobrevivência do mito em Clarice Lispector.....	317
25. CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ: Penélope en <i>La tejedora de sueños</i> , de Antonio Buero Vallejo.....	331
26. JOHN BULWER: Penelope in Modern English Poetry .....	343
27. ANA ELIAS PINHEIRO: Ulisses e Penélope em <i>A Filha de Homero</i> de Robert Graves.....	349
28. CÁRMEN SOARES: A teia de Ulisses: <i>A canção de Tróia</i> de Colleen McCullough.....	371
29. JOSÉ RIBEIRO FERREIRA: Penélope e Ulisses na poesia portuguesa contemporânea: Fiama e Nuno Júdice .....	393
30. MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA: <i>A Aventura de Ulisses: uma História para Crianças</i> . .....	407
31. ALBERTO PRIETO: Penélope en el cine .....	411
32. ADRIANO MILHO CORDEIRO: Penélope e Ulisses nos itinerários do maravilhoso mundo da Literatura Infanto-Juvenil.....	423

(Página deixada propositadamente em branco)

- Reitoria da Universidade de Coimbra 
- Conselho Directivo da Faculdade de Letras 
- Conselho Directivo da Faculdade de Direito 
- Secretaria de Estado do Ensino Superior 
- Governo Civil do Distrito de Coimbra
- Câmara Municipal de Coimbra 
- Região de Turismo do Centro 
- Fundação Calouste Gulbenkian 
- Fundação para a Ciência e Tecnologia **FCT** 
- Fundação Eng. António de Almeida 
- Embaixada de Espanha 
- Embaixada da Suíça 
- Museu Nacional Machado de Castro
- Museu Monográfico de Conimbriga
- Associação Cultural Thíasos 
- Ançã-ble
- Caixa Geral de Depósitos 
- Caves S. João
- Livraria Minerva 
- Agência Abreu **abreu** 



Associação Portuguesa de Estudos Clássicos



Euroclassica

Instituto de Estudos Clássicos (FLUC)

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (FLUC)