

## O QUE É A *ODISSEIA*?

---

Sofia Frade  
sifrade@fl.ul.pt  
Universidade de Lisboa

O que é a *Odisseia*?<sup>1</sup> A pergunta surge como um desafio. Como explicar o que é um texto que levanta mais problemas do que as respostas que permite obter? Aliás, de que se fala quando se fala de *Odisseia*? Da *Odisseia* que temos hoje, no século XXI, em edições críticas e em múltiplas traduções para línguas modernas? Ou daquela que estava disponível em Alexandria no século III a. C? Ou daquela que Aristóteles leu?

Como tentar definir um texto que começa por levantar problemas enquanto realidade física? E que, apesar disso, será fundamental e modelador de toda a tradição literária ocidental? Como definir um texto que se apresenta complexo, problemático desde a sua origem, por vezes incoerente e ainda assim fascinante na sua unidade, encantador e basililar?

Nenhuma imagem parece ser suficientemente boa e completa para definir a *Odisseia*. É quase impossível escolher uma abordagem ao texto que não pareça limitada e limitadora da perspectiva que dele se dá, sem que surjam imediatamente muitas outras abordagens igualmente interessantes e apelativas. Tentaremos, pois, apresentar diversas perspectivas, que, esperamos, pela sua coordenação, possam

---

<sup>1</sup> O presente texto constitui uma reprodução do trabalho final apresentado no seminário de mestrado de Teoria da Literatura, leccionado pelo Professor Frederico Lourenço no ano lectivo 2003-4. Todas as citações de *Odisseia* são da tradução do Professor Frederico Lourenço (*Odisseia*, Cotovia, 2003)

dar uma visão mais completa do que é a *Odisseia*, ainda assim, com a consciência da limitação imposta pelo tipo de trabalho que se pretende e pela enormidade da tarefa em causa.

Acima de tudo abordaremos problemas, apresentando poucas respostas, todas elas, provisórias e relativas, com a convicção de que, quando se fala de poemas homéricos, não há respostas absolutas nem definitivas. Muito do trabalho que se segue se deve a questões levantadas ao longo do seminário, onde também as perguntas foram mais do que as respostas.

### O Bolo Sem Receita: A Mistura Heterogénea

De que falamos quando falamos de *Odisseia*? Começemos, pois, por definir conceitos. Ao longo do presente trabalho, ao falarmos de *Odisseia*, falamos do texto tal como chegou até nós, que inclui versos que poderão remontar ao século XV a.C.<sup>2</sup> e versos que, atendendo à métrica, terão sido compostos na época bizantina. Portanto, um texto em processo de formação ao longo de mais de vinte séculos, que absorveu elementos de várias épocas, de várias culturas, de várias mentalidades. Segundo conceito: o texto. Por texto entendemos não obrigatoriamente um texto escrito. Os poemas homéricos são, por natureza, textos orais e a questão da sua passagem à escrita afigura-se complexa<sup>3</sup>; assim, ao falarmos em texto, referimo-nos ao texto em si, independentemente do seu meio de transmissão.

A primeira imagem parece impor-se. A *Odisseia* parece ser uma mistura relativamente heterogénea de coisas incorporadas ao longo de séculos, mais ou menos como um bolo que se faz com os ingredientes disponíveis na despensa sem grande preocupação com uma receita específica.

Esta será a primeira proposta de abordagem: a *Odisseia* como uma mistura de épocas históricas, de tradições e, conseqüentemente, como um texto problemático no que respeita à sua coerência interna.

Qual é a época histórica retratada nos poemas homéricos? Para podermos dar hoje esta formulação à pergunta, foram fundamentais as descobertas de Schliemann no século XIX, que demonstraram a existência de uma realidade histórica sob os poemas homéricos. Assim, os textos deixaram de ser encarados como simples ficção poética, para passarem a ser tidos por espelho de um determinado momento históri-

---

<sup>2</sup> Cf. BENNET (1997) 524.

<sup>3</sup> Cf. n17.

co. A pergunta mantém-se, espelho de que época?, e as respostas, mais uma vez, não são totalmente unívocas.

Parece que estamos perante uma recriação poética da Idade do Bronze. Porém, a presença do ferro faz-se sentir no texto, parecendo por vezes um 'deslize' do poeta (cf. por exemplo, XIX.13). De qualquer forma, apontando uma fixação do texto para o século VIII a.C., há uma distância de cerca de 400 anos entre o fim da Idade de Bronze e a fixação dos textos, mais ou menos 12 a 18 gerações<sup>4</sup>. É, pois, natural que os avanços dos estudos homéricos tenham demonstrado simultaneamente as semelhanças com a Idade de Bronze, em que se pretende colocar a acção, e com a Idade do Ferro, contemporânea da fixação<sup>5</sup>.

As épocas históricas misturam-se, muitos elementos da época de Bronze, eventualmente desconhecidos no século VIII a.C., são atribuídos aos deuses, como a lamparina de Atena (cf. XIX.34)<sup>6</sup>. "Continuities and discontinuities, then. (...) We can isolate (...) features in Homeric epic that are Bronze Age in origin and are either preserved or misunderstood in the eighth-century B.C. context"<sup>7</sup>. Diferentes épocas históricas, eventualmente diferentes realidades políticas e sociais (veja-se o papel pouco claro da assembleia nos primeiros cantos da *Odisseia*, ou as ambiguidades relativas à posição e ao casamento de Penélope), preservadas por uma tradição épica contínua<sup>8</sup>, que se misturam num único texto.

Encontramos também, na *Odisseia*, elementos relativos a diferentes tradições.

É relevante situar a *Odisseia* num ciclo épico mais lato – do qual só chegaram até nós, além da *Iliada* e da própria *Odisseia*, pequenos fragmentos –, que incluiria narrativas sobre todo o ciclo troiano. Aliás, West aponta isto para justificar a opinião dos escoliastas alexandrinos que defendiam o fim da *Odisseia* em XXIII.296, considerando talvez que o resto do texto pertenceria ao poema seguinte do ciclo<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Cf. BENNET (1997) 513.

<sup>5</sup> Cf. BENNET (1997) 512-513.

<sup>6</sup> Cf. BENNET (1997) 532.

<sup>7</sup> Cf. BENNET (1997) 533.

<sup>8</sup> Cf. HAINSWORTH (1991) 12-13: "The oral techniques of heroic poetry select what is appropriate to famous deeds and forget the rest; they confuse times and places; they impose the heroic ethos on shabby deeds of treachery and vengeance".

<sup>9</sup> M.L. WEST, 'Epic Cycle' in *OCD*<sup>3</sup>.

Sendo, também, um relato das aventuras de um herói que chega a casa após uma prolongada ausência, a *Odisseia* contém vários elementos característicos do conto popular.<sup>10</sup> Hoelscher<sup>11</sup> apresenta a necessidade de adaptar os temas do conto popular a um texto de carácter épico como explicação para aparentes contradições no poema: por exemplo, o facto de Penélope estar a dormir, sob a influência de Atena, enquanto Ulisses se vinga dos pretendentes. Na realidade, quando Penélope propõe o concurso do arco e se apresenta como prémio para o vencedor do concurso, parece haver ecos de uma versão em que Penélope é cúmplice de Ulisses e sabe que ele é o único capaz de vencer a competição. O facto de ela subir para o quarto enquanto a competição decorre parece não fazer sentido ("One might call this sleep of Penelope a rather poor invention. The motivation is artificial, without any probability."<sup>12</sup>). Hoelscher propõe que, no conto popular, a presença da rainha faria todo o sentido; no entanto, quando se aproveita o motivo para a épica, esta presença torna-se inadmissível, pelo que o poeta se vê obrigado a arranjar um subterfúgio para retirar Penélope de cena<sup>13</sup>.

Além da presença de elementos de conto popular, West salientou o papel relevante das tradições literárias do Médio Oriente. É importante notar as relações de semelhança entre a *Odisseia* e os ciclos épicos da Mesopotâmia, nomeadamente Gilgamesh. Aponta-se não só as relações entre os heróis como a proximidade das figuras femininas, além de alguns episódios específicos. Será Circe uma reinterpretação da deusa babilónia Aya? Será Calipso uma versão de Ishtar? Será a narrativa da transformação do barco dos Feaces em pedra (que pode parecer um pouco forçada no texto) uma adaptação de uma narrativa egípcia? Terá sido a competição final dos arcos e dos machados inspirada nas estelas em honra de Amenhotep II ou nas narrativas sobre Tutmés III?<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. HANSEN (1997) 442ss.

<sup>11</sup> HOLSCHER (1978).

<sup>12</sup> HOLSCHER (1978) 65.

<sup>13</sup> "As soon as the simple story turns into great epic, as the moments of the tale are transformed into epical situations, the presence of the queen is inadmissible" (p. 66). HAINSWORTH (1991) também salienta os desafios que o poeta da *Odisseia* terá tido de enfrentar para moralizar e transformar contos populares em épica (pp. 34-36).

<sup>14</sup> M.L. WEST (1997) 402ss.

Como resultado desta mistura de elementos que se estendem no tempo e no espaço, surge uma série de problemas e de incongruências, num texto cuja génese parece ser uma amálgama construída ao longo de séculos.

*De que cor é o cabelo de Ulisses?* No canto XII, Atena promete destruir os cabelos loiros de Ulisses a fim de o tornar irreconhecível ("da tua cabeça destruirei os loiros cabelos", v.399), promessa que imediatamente cumpre ("e da cabeça destruiu os loiros cabelos", v. 431). No canto XVI, porém, quando Atena faz com que Ulisses retorne à sua forma normal para que assim se apresente ao seu filho, diz-se: "De novo ficou moreno, encheram-se-lhe as faces / e a barba escureceu em torno do seu queixo" (vv.175-176). Quando Atena derrama beleza sobre Ulisses depois dos banhos na ilha dos Feaces e já em Ítaca, diz-se "Da cabeça fez crescer um cabelo encaracolado, cujos caracóis pareciam jacintos" (VI.230-231; XXIII.158). Parece que no meio de tantas transformações a própria Atena se baralhou quanto ao aspecto real de Ulisses. É isto uma sugestão de diversas versões da *Odisseia* em que o herói teria aspectos diferentes? Estaremos perante uma versão autóctone e uma versão indo-europeia?

*Qual o sentido da Telemaquia?* Porque induz Atena a partida de Telémaco exactamente no momento em que os deuses decidem o regresso de Ulisses a Ítaca? O próprio Ulisses a interroga, perplexo: "Porque não o avisaste, tu que no espírito tudo sabes? / Foi para que também ele vagueasse no mar nunca vindimado, / sofrendo desgraças, enquanto outros lhe devoram os bens?" (XIII. 417-419). A viagem de Telémaco afigura-se praticamente inútil, apenas lhe permitindo obter a informação de que o pai está na ilha de Calipso sem naus que lhe permitam regressar (IV. 556ss), informação que Atena já dera a Telémaco antes de o enviar nesta viagem ("Pois não desapareceu da terra o divino Ulisses, / mas vive ainda, retido no vasto mar, / numa ilha rodeada de ondas, onde homens cruéis, / selvagens, o prendem contra a sua vontade" I. 196ss). Partiu Telémaco apenas para ouvir o nome de Calipso? Além disso, Atena parece saber à partida que Nestor não lhe poderá dar qualquer informação, uma vez que indica a necessidade de Telémaco se dirigir a Esparta depois de sair de Pilos (I. 285). Porquê, então, a viagem a Pilos? Qual o sentido da viagem de Telémaco? Estaremos simplesmente perante uma tentativa de encaixar duas narrativas que pouco ou nada têm em comum: as errâncias de Ulisses e a Telemaquia?

*Que Odisseia conhecia o autor do proémio?* O proémio (I. 1-20) não faz qualquer referência nem à Telemaquia, nem à vingança sobre

os pretendentes. O episódio do gado do Sol é apontado como a causa principal das errâncias de Ulisses quando este momento não é determinante, uma vez que ocorre quando Ulisses já perdera 11 das 12 naus. Teria sido composto para uma *Odisseia* que continha apenas as viagens de Ulisses? Para uma *Odisseia* em que o Sol exercia um papel fundamental? Aliás, o Sol é apontado pelo próprio Ulisses como causador das suas desgraças (XIX. 276). Estaremos perante vestígios de uma outra versão da história?

As perguntas multiplicam-se. Analisada de perto, a *Odisseia* parece estar repleta de pequenas falhas. Deparamos constantemente com aquilo que parecem ser marcas de ‘Odisseias’ que não a nossa. Vestígios de diferentes versões, de diferentes épocas históricas, de diferentes culturas, de diferentes tradições literárias. Como se a *Odisseia* não pertencesse a nenhum tempo nem a nenhum espaço reais, mas construísse um tempo e um espaço próprios, não por simples invenção poética, mas pela mistura de elementos divergentes, identificáveis individualmente como pertencentes a um tempo e um espaço reais e concretos. Como se tudo na *Odisseia* fosse um reflexo daquilo que acontece na língua em que está escrita. Um grego que não pertence a nenhum tempo e a nenhum espaço como um todo mas em que podemos identificar a proveniência das palavras por si. Como se alguém tivesse aberto todos os pacotes da despensa e tivesse misturado aleatoriamente os conteúdos na esperança de produzir um bolo.

### O Rio que Corre ao Contrário: A Transmissão

Vejam, de seguida, os problemas que a transmissão do texto coloca. Fenómenos como a *tmese* apontam para a existência de versos anteriores ao Linear B, compostos por volta de 1400-1200 a.C.<sup>15</sup>; porém, o manuscrito completo mais antigo da *Odisseia* data do século XIII d.C.<sup>16</sup>, o que implica um intervalo de cerca de 28 séculos entre as fases mais antigas de composição e a primeira realidade física concreta e completa a que temos acesso.

Sendo textos de tradição oral, os poemas homéricos estão, naturalmente, sujeitos a variações. São, pois, textos em constante movimento. Há uma tendência, todavia, para uma progressiva fixação do

---

<sup>15</sup> Cf. BENNET (1997) 524.

<sup>16</sup> Ms P (Heidelberg, Palatinus 45, Allen's Pal) datado de 1201, existem dois mss anteriores – G (sec X) e F (sec XI), mas em ambos falta o final do texto. Cf. HASLAM (1997) 94.

texto. Estamos perante a segunda imagem: o rio que corre ao contrário. Ao contrário porque a tendência é para o progressivo estreitamento do texto, a progressiva fixação, como se uma camada de gelo se fosse formando e tornando-se cada vez mais espessa, dando uma aparência de rigidez, sem no entanto impedir um movimento cada vez menos notório, mas contínuo.

Neste movimento de progressiva fixação é possível identificar momentos cruciais. Apontaremos três: uma primeira versão textual, escrita ou não<sup>17</sup>, por volta do século VIII a.C.; a 'recensão' dos Pisístratos, em Atenas, no século VI; e, finalmente, por volta de 150 a.C., em Alexandria.

É importante ter em conta que o panorama que temos da evolução textual dos poemas se deve ao conhecimento dos papiros homéricos, que nos dão uma visão, ainda que fragmentária, da transmissão do texto desde o século III a.C. até ao fim da Antiguidade. É também relevante compreender a forma como se apresentava o texto nestes papiros<sup>18</sup>. Os leitores do século III a.C. tinham acesso a uma sucessão de letras apenas interrompida pelo fim do verso. "The letters alone constitute the text: all else is interpretation"<sup>19</sup>. A distinção entre maiúsculas e minúsculas é moderna, tal como os sinais de pontuação. O discurso directo podia ser marcado com um sinal de parágrafo, acrescentando-se o nome da personagem que falava à margem (quando se voltava à narração acrescentava-se a designação 'poeta'). Além disso, podia acrescentar-se um verso a identificar quem falava. Ou seja, mesmo depois de termos uma forma mais ou menos fixa para o texto, as mudanças podiam ocorrer de forma subtil e quase imperceptível. Um escriba podia sentir-se autorizado a introduzir um verso para identificar o início de discurso directo. A própria apresentação do texto sem divisão de palavras dá azo a constantes interpretações que poderão introduzir mudanças.

Voltemos aos momentos de fixação. Janko defende, através de um estudo da evolução linguística dos poemas, que estes foram fixa-

---

<sup>17</sup> O problema da escrita dos textos avulta-se complexo. Janko e West defendem uma versão escrita produzida por ou com a cooperação do autor (cf. JANKO (1992) 37; WEST (1988) 33). Powell defende a adaptação do sistema de escrita fenício e a introdução da escrita na Grécia para registar os poemas homéricos (cf. POWELL (1997) e POWELL (1991)). Nagy, porém, concorda com uma fixação do texto nesta época defendendo, com base na comparação com ciclos épicos orientais, que a fixação seria simplesmente oral, assegurada pelos rapsodos (cf. NAGY (1996) 29-64).

<sup>18</sup> Cf. HASLAM (1997) 56ss.

<sup>19</sup> HASLAM (1997) 57.

dos antes do texto de Hesíodo<sup>20</sup>, associando esta fixação à escrita dos poemas<sup>21</sup>. Independentemente de esta fixação estar associada à escrita ou não, estamos perante o primeiro momento crucial, vislumbrável, dos poemas homéricos, o momento em que habitualmente se situa o próprio 'Homero'. Estamos perante o primeiro grande estreitamento do rio, o momento em que a camada de gelo se torna suficientemente sólida para podermos dizer que passámos daquilo a que se dá o nome de "poesia heróica" para aquilo que designamos por "poesia épica"<sup>22</sup>.

Ainda assim, mesmo que date desta época uma versão escrita do texto, a transmissão continua a fazer-se sobretudo por via oral. O papel dos rapsodos é fundamental, até porque seriam as comunidades dos rapsodos as mais interessadas em manter e preservar uma possível versão escrita.

O segundo momento é a problemática 'recensão' dos Pisístratos. As referências a esta 'recensão' são pouco claras e a sua natureza não é absolutamente perceptível<sup>23</sup>. Seja como for, foi introduzida em Atenas, na época dos Pisístratos, uma versão escrita dos poemas homéricos destinada a estabelecer um padrão para as competições de rapsodos nas Panatenaicas. Dada a similaridade das versões locais de todos os pontos do mundo grego observada quando da colação feita pelos alexandrinos, West postula a necessidade de uma versão 'standard' dos textos, que corresponderia a esta 'recensão'<sup>24</sup>. Para ela, a edição ateniense deve ser vista como o arquétipo de todos os manuscritos<sup>25</sup>.

A camada de gelo torna-se mais espessa, o texto mais fixo, mas a água ainda corre a alta velocidade sob o gelo. A confirmá-lo estão as citações de autores de séculos posteriores ao VI a.C.. Ainda que tenhamos em conta que as citações eram feitas muitas vezes de memó-

<sup>20</sup> Cf. JANKO (1982).

<sup>21</sup> "As we saw, linguistic data prove that the Homeric epics had already acquired fixed form before Hesiod's time, and I do not see how this fixity can plausibly be divorced from writing." JANKO (1992) 37. HASLAM (1997) 80-81 "we are free to postulate rhapsodic performance of a memorized text, but unless this was controlled by an invariant, i.e., a written text, some linguistic development would have been inevitable. If there is one thing that research into oral traditions has shown, it is that they are inherently labile: change, however imperceptible to performers and audiences, does not stop. Yet it dis stop, prior to Hesiod: this can only be due to writing".

<sup>22</sup> Cf. HAINSWORTH (1991) 11-42.

<sup>23</sup> Cf. HASLAM (1997) 79ss, 82ss e NAGY (1996) 66ss.

<sup>24</sup> Cf. WEST (1988) 35s.

<sup>25</sup> Cf. WEST (1988) 38.



ria, dada a dificuldade material de procurar um determinado passo num conjunto de vários rolos, há perguntas que é impossível não levantar, como, por exemplo, que *Odisseia* leu Aristóteles? Aristóteles elogia o facto de 'Homero' não ter relatado o episódio que deu origem à cicatriz de Ulisses<sup>26</sup>. Não é sem espanto que, com isto em mente, lemos a narrativa iniciada no verso 393 do canto XIX da nossa edição da *Odisseia*. Os papiros também provam as diferentes formas que o texto assumia na época dos primeiros Ptolemeus. Encontramos versos que não constam das nossas edições, não encontramos versos que chegaram até nós; como afirma Haslam, a propósito do texto desta época, "the text has a different physiognomy"<sup>27</sup>, ou seja, estamos perante um processo de dinamismo textual, cujas intervenções nem sempre são voluntárias nem têm o intuito de alterar o texto<sup>28</sup>.

Terceiro momento: por volta de 150 a.C.. Nesta altura os papiros começam a apresentar uma versão ainda mais fixa. Há necessidade de postular uma versão "delimiting the contours of the text inasmuch as it stabilized the number and sequence of verses and quite drastically cut down current variants (...) just what kind of intervention this reflects is unclear"<sup>29</sup>. Thereafter the text continued to move in a constant flux, but a less volatile one; variants were multitudinous but minor, accretion was virtually confined to simple one-line additions, losses were strictly local and ephemeral<sup>30</sup>.

A camada de gelo torna-se suficiente para termos a imagem de um texto semelhante ao que temos hoje. A sua forma básica está estabelecida, embora continuemos a ter interpolações de copistas; na maior parte dos casos, estas limitam-se a empréstimos de outras passagens do texto homérico<sup>31</sup>.

Haslam levanta, a propósito do fluxo contínuo de versos, que aparecem e voltam a desaparecer, alguma questões que nos parecem particularmente pertinentes: "Had these verses, or some of them, always been part of the Homeric text? Or did they enter in the course of transmission, only to disappear again? I pose the questions as alter-

<sup>26</sup> Cf. ARIST. *Po.* 1451a.

<sup>27</sup> HASLAM (1997) p. 64.

<sup>28</sup> HASLAM (1997) 69.

<sup>29</sup> Para West esta fixação não pode ser dissociada de intervenção de Aristarco (West (1988) 45), para Nagy este fenómeno nada tem a ver com Aristarco (Nagy (1996) 97).

<sup>30</sup> HASLAM (1997) 56.

<sup>31</sup> Cf. WEST (1988) 48.

natives, but it is possible to deconstruct the disjunction: does the Homeric text have a definable starting-point?"

Afinal, qual é a primeira camada de gelo? O que é o texto homérico antes do primeiro momento de fixação no século VIII a.C.? O que é o rio antes da primeira camada de gelo? Um conjunto de água em movimento e com contornos pouco definidos, um rio caudaloso, onde é difícil navegar sem correr o risco de naufragar. Ainda assim, tentaremos dar uma visão da construção do texto e da importância da oralidade nesta fase de formação.

### O Lego: Composição Oral

Afinal, o que é um poema oral? Temos vindo a falar na relevância da oralidade na construção da *Odisseia*. Importa pois determo-nos, ainda que com brevidade, neste aspecto.

Em meados da década de 20 do século passado, Milman Parry dedicou-se a estudar as tradições épicas dos bardos jugoslavos e descobriu aquela que seria uma importante chave para a interpretação dos poemas homéricos. Numa época em que os debates entre unitaristas e analistas se estendiam, Parry propõe aquilo que surge como uma terceira via: os poemas homéricos são o culminar de um processo que vem desde a época micénica e atravessa toda a época das trevas, sendo o veículo deste processo, não a tradição escrita, mas a tradição oral<sup>32</sup>.

O texto homérico não foi composto para ser lido, mas para servir a actuação de um aedo; aliás, é a actuação de aedos e, mais tarde, de rapsodos, que dá origem ao texto tal como o temos. Este conceito é fundamental para a concepção dos poemas homéricos, uma vez que só por meio dele podemos compreender a estrutura do texto, tal como o temos. Pelo menos os dois primeiros momentos cruciais, que mencionámos no capítulo anterior, nascem da tentativa de estabelecer um texto que permitisse a actuação dos aedos e dos rapsodos. Importa, ainda, salientar que esta utilização do termo 'oral' não implica uma oposição com 'textual': pode haver uma continuidade de forma oral num texto escrito. Mesmo que os poemas homéricos tenham sido passados a escrito no século VIII ou no século VI, a transmissão oral estende-se até, pelo menos, ao século V a.C., como, de resto, salienta Bakker "If we use the Middle Ages as comparative evidence, we notice that such things as 'writing' and 'reading' in cultures other than

---

<sup>32</sup> Cf. FOLEY (1997) 147.

our one can be surprisingly 'oral', in the sense that the human voice and ear can play an important role."<sup>33</sup>

Esta transmissão oral não dependia de uma memorização do texto, mas de uma reconstrução com base em estruturas que se repetiam: as fórmulas. Em termos simples, uma fórmula é um bocado de texto, pronto a usar, que tem determinada forma que permite um fácil encaixe na métrica do verso. Estamos perante a terceira imagem: o lego. A construção da *Odisseia* depende, em grande parte, de 'peças' de texto com diversos tamanhos que se podem encaixar e permitem ao aedo a construção de um texto mais ou menos improvisado, como um saco de peças de Lego em que é preciso escolher a peça certa para encaixar no sítio certo. E parece que às vezes se escolhe a peça errada para encaixar no sítio certo, ou seja, parece que há momentos em que o imperativo da métrica é mais forte que o sentido do texto – veja-se, por exemplo a expressão 'irrepreensível Egisto' (*Od.I.29*). Ao fenómeno das fórmulas junta-se o fenómeno dos episódios: há um conjunto de episódios-tipo que encontramos ao longo de todo o poema, com construções semelhantes: o banquete, o discurso, o ritual, etc.<sup>34</sup>

Porém, a *Odisseia* é muito mais do que uma simples construção com peças pré-existentes. Como salienta Hainsworth: "To recount the tales of the Heroic Age was no task for amateurs"<sup>35</sup>. O aedo é considerado inspirado pela divindade "Ouvi-lo é olhar para um aedo, que para os mortais canta / palavras cheias de saudade que os deuses lhe ensinaram" (XVII. 518-519), o que demonstra que a tarefa não estava acessível a qualquer um e que implicava muito mais do que uma simples montagem. A fórmula é um instrumento moldável, adaptável e cujo resultado da utilização em muito depende da capacidade do aedo.<sup>36</sup>

Seja como for, é em grande parte da flexibilidade deste modelo de transmissão oral que depende a realidade que temos como *Odisseia*, uma vez que foi ele que simultaneamente permitiu a conservação de realidades muito anteriores à fixação do texto no século VIII e a mistura de elementos inicialmente estranhos à épica. Foi a transmissão oral que permitiu a formação do poema ao longo dos séculos e consequentemente a sua multiplicidade e unidade como a conhecemos hoje.

---

<sup>33</sup> Cf. BAKKER (1999) 35.

<sup>34</sup> Cf. FOLEY (1997) 155.

<sup>35</sup> HAINSWORTH (1991) 17.

<sup>36</sup> Cf. NAGY (1996) 22-23.

## O Bolo sem receita

Afinal, o que é a *Odisseia*? Propusemos três imagens e nenhuma delas parece dar uma ideia completa do que é a *Odisseia*. É fundamental compreender todo o processo de formação e de transmissão do texto, processo que demorou séculos e que permitiu a incorporação de muitos elementos estranhos ao poema. Parece, portanto, que voltamos à imagem inicial, a do bolo sem receita, onde tudo se mistura de uma forma mais ou menos caótica. Mas será mesmo assim?

Várias têm sido as propostas que vêm na *Odisseia* uma estrutura lógica e coerente, um texto pensado com algum detalhe. Citamos como exemplo o artigo de Tracy<sup>37</sup>, que apresenta um conjunto de estruturas que parecem enformar todo o texto, desde a micro-estrutura do discurso, à macro-estrutura da obra como um todo. Para cada problema apontado como indicador da incoerência do texto, surgem várias respostas. Qual o sentido da vingança bárbara sobre os pretendentes? Hainsworth afirma-a fundamental para a moralização dos contos populares em que se baseia a epopeia.<sup>38</sup> Qual o sentido da Telemaquia? West defende a importância da Telemaquia para a estrutura da *Odisseia*<sup>39</sup> e Hoelscher aponta-a como um recurso fundamental para a construção do texto<sup>40</sup>.

Como perceber então o texto homérico?

Mesmo para fazer um bolo sem receita é preciso saber como se faz um bolo, é preciso ter uma noção básica dos ingredientes que são dispensáveis e daqueles que não se podem dispensar. É possível fazer um bolo juntando os ingredientes disponíveis no momento e a qualidade do bolo depende talvez mais do agente do que dos ingredientes que são misturados. E um bolo feito sem receita por alguém que de facto percebe do assunto pode resultar numa verdadeira obra de arte.

Independentemente da diversidade e da disparidade dos elementos utilizados, independentemente das intervenções e das metamorfoses que o texto sofreu ao longo dos séculos, independentemente de alguma rigidez imposta pela forma própria de construção da poesia oral, ou por causa de tudo isto, a realidade é que parece que a 'não-receita' funcionou e estamos perante uma das obras literárias de

---

<sup>37</sup> TRACY (1997).

<sup>38</sup> HAINSWORTH (1991) 35.

<sup>39</sup> In HEUBECK *et alii* (1988) 51ss.

<sup>40</sup> HOELSCHER (1978) 57s.

maior vulto da literatura ocidental. Estamos perante uma obra cuja leitura é, ainda hoje, cerca de 45 séculos depois da composição daqueles versos mais antigos, apaixonante.

Parece, pois, necessário postular uma ou várias intervenções definitivas para a "confecção" daquilo que conhecemos por *Odisseia*. Quem se esconde atrás das curvas do rio e teve um papel fulcral para o texto que temos hoje? 'Homero'? Vários 'Homeros'? A pergunta permanece sem resposta.

A *Odisseia* apresenta-se, pois, fascinante nas suas metamorfoses, mas particularmente complexa quando queremos obter respostas. Terminamos com uma imagem final, desta vez uma imagem tomada do próprio 'Homero': Proteu, o Velho do Mar que Menelau tenta a todo o custo agarrar para obter as respostas que pretende, enquanto assiste às mais espectaculares metamorfoses, sabendo que as respostas só lhe serão dadas quando Proteu voltar à sua forma inicial. Durante décadas, centenas de filólogos têm esperado encontrar as respostas, esperando que o texto adquira uma forma próxima da original. Mas, como citámos atrás, "does the Homeric text have a definable starting-point?" Será 'Homero', afinal, ainda mais difícil de ludibriar do que o próprio Proteu? Ou será que a magia se perde se esperarmos apenas que ele volte à sua forma original sem nos maravilharmos com as suas metamorfoses?

## Bibliografia

- BAKKER, 1999, "How Oral is Oral Composition" in ANNE MACKAY (ed.), *Signs of Orality – the Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden.
- BENNET, 1997, "Homer and the Bronze Age" in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 511-534.
- FOLEY, 1997, "Oral Tradition and its Implications" in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 146-173.
- HAINSWORTH, 1991, *The Idea of Epic*, California.
- HANSEN, 1997, "Homer and the Folktale", in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 444-464.
- HASLAM, 1997, "Homeric Papyri and Transmission of the Text" in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 55-100.
- HEUBECK; WEST; HAINSWORTH, 1988, *A Commentary on Homer's Odyssey I*, Oxford.

- HEUBECK; HOEKSTRA, 1989, *A Commentary on Homer's Odyssey II*, Oxford.
- HOLSCHER, 1978, "The Transformation from Folk-Tale to Epic", in FENIK (ed.), *Homer – Tradition and Invention*, Leiden.
- JANKO, 1982, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge.
- JANKO, 1992, *The Iliad – A Commentary (IV)*, Cambridge.
- MORRIS & POWELL (edd.), 1997, *A New Companion to Homer*, Leiden.
- NAGY, 1996, *Homeric questions*, Austin (Texas).
- POWELL, 1991, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge.
- POWELL, 1997, "Homer and Writing", in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 3-32.
- TRACY, 1997, "The Structures of the *Odyssey*", in MORRIS & POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 360-379.
- WEST, 1988, "The Transmission of the Text", in HEUBECK, WEST, HAINSWORTH, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford.
- M.L.WEST, 1997, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.