

“O QUE É UM AUTOR?”, DE FOUCAULT, E A QUESTÃO HOMÉRICA

Teodoro Rennó Assunção*
Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: Ce bref article (ou plutôt ébauche) veut présenter de façon minimale la position théorique de Michel Foucault sur la question de l’auteur (telle qu’elle est exposée dans son texte *Qu’est-ce qu’un auteur?*) et, à partir de là, essayer de penser la question du nom d’auteur *Hómēros* (Homère) en grec ancien, et – de manière complémentaire – la question de l’œuvre littéraire que ce nom d’auteur désigne, c’est-à-dire essayer d’ébaucher une première position d’ensemble sur la vieille et insoluble “question homérique”.

MOTS-CLÉS: auteur; Foucault; question homérique.

Que o texto da conferência de Michel Foucault sobre “O que é um autor?” no *Collège de France* (a convite da Sociedade Francesa de Filosofia), no dia 22 de fevereiro de 1969,¹ possa ter se tornado um marco teórico básico também para se pensar esta questão no domínio da Antiguidade greco-romana é o que atesta, por exemplo, o parágrafo inicial do Prefácio,

* teorenno@gmail.com

¹ Estes dados estão melhor explicitados na versão de “Qu’est-ce qu’un auteur?” publicada no n. 9 da revista *Littoral* (cf. Foucault, M. *Qu’est-ce qu’un auteur?* *Littoral*. Paris, n. 9, p. 3-32, 1983). Utilizamos também a versão deste texto publicada no volume I (1954-1969) de *Dits et écrits* [cf. Foucault, M. *Qu’est-ce qu’un auteur?* In: _____. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994, p. 789-821]. A tradução deste texto para o português (“O que é um autor?”) que consultamos (e às vezes modificamos) é a de Inês Autran Dourado Barbosa, publicada em *Ditos & Escritos III* (cf. Foucault, M. *O que é um autor?*. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298).

assinado por Claude Calame e Roger Chartier, da coletânea *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*.² O modesto objetivo deste breve artigo é apenas o de apresentar sucintamente a posição de Foucault sobre o tema e, a partir daí (mas com dados mais precisos sobre o caso), tentar pensar (à maneira de um primeiro e rápido esboço) o que quer dizer o celeberrimo nome de autor Homero, velha e exemplar questão de autoria que mobilizou, sem nenhuma solução definitiva, mais de dois milênios de comentários, tendo se tornado conhecida como “a questão homérica”.³

Para introduzir, então, básica e didaticamente este esboço (não supondo, da parte do leitor, nenhum conhecimento prévio do texto da conferência de Foucault), farei um pequeno recorte e colagem de passagens decisivas deste texto – dando, por meio da citação, a palavra ao próprio Foucault – para uma primeira definição de sua posição teórica sobre o autor (a partir da questão do nome):

² Cf. Calame, C.; Chartier, R. (Org.). Préface. In: _____. *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004a, p. 9: “Por ocasião de uma intervenção célebre sobre a noção de autor, Michel Foucault propunha substituir a identificação tradicional do autor com um indivíduo particular pela noção de ‘função-autor’. Privado de sua independência e de sua vontade criadora individual, o autor se torna assim uma construção que se elabora em relação com formações discursivas particulares.” Mas, no parágrafo seguinte, Calame e Chartier observam, com alguma precaução, que “(...) esta identidade ‘autoral’ textual remete a um contexto institucional que assume figuras bem diferentes segundo as culturas e segundo as épocas” (cf. Calame e Chartier, *op. cit.*, 2004a, p. 9). Sempre que não indicadas, as traduções de textos em língua estrangeira (no presente artigo) são de minha autoria.

³ Uma boa introdução (por sua clareza e inteligência) à questão homérica – sendo também uma boa introdução à obra que primeiro demonstra a composição formular e, portanto, a oralidade de Homero, ou seja: à obra de Milman Parry – é a “Introdução” (“Introduction”) de Adam Parry à coletânea em língua inglesa das obras do pai *The making of the homeric verse* (cf. Parry, A. Introduction. In: Parry, M. *The making of the homeric verse*. Oxford: University Press, 1971, p. ix-lxii). Referências úteis mais recentes são o artigo de Frank Turner “The homeric question” em *A new Companion to Homer* (cf. Turner, F. The homeric question. In: Morris, I; Powell, B. (Org.). *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997, p. 123-145) e também os vários artigos que compõem a primeira seção “A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-analysts)” do volume I de *Homer: critical assessments*, editado por Irene J. F. de Jong [cf. de Jong, I. J. F. (Org.). *A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-Analysts)*. In: _____. *Homer: critical assessments*. London: Routledge, 1999. Vol. I, p. 1-161].

Gostaria, inicialmente, de evocar em poucas palavras os problemas suscitados pelo uso do nome do autor. O que é o nome do autor? E como ele funciona? Longe de dar a vocês uma solução, indicarei somente algumas das dificuldades que ele apresenta. (...) [Por exemplo – pois] (...) é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira. Eis algumas dessas diferenças. Se eu me apercebo, por exemplo, de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico etc., não é menos verdade que esse nome, Pierre Dupont, continuará sempre a se referir à mesma pessoa; a ligação de designação não será modificada da mesma maneira. Em compensação, os problemas colocados pelo nome do autor são bem mais complexos: se descubro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* (*Sonetos*) que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor. O nome do autor não é, pois, um nome como os outros. (...)

Estas diferenças talvez provenham do seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe – mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante.⁴

⁴ Cf. Foucault, *op. cit.*, 2009, p. 271-273 (tradução modificada). Foucault conclui dizendo que o nome do autor “(...) manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao status desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são

Quando, na sequência, Foucault sugere que os critérios para a definição do autor pela crítica literária tradicional estão próximos dos da exegese cristã, ele se reporta aos critérios de São Jerônimo em *De uiris illustribus*, os quais, de algum modo (ou seja: com a exceção do último dos quatro), situam no interior da própria obra (como também o faz Foucault quanto aos tipos discursivos) – sem a necessidade de remeter ao indivíduo histórico e jurídico que a criou – a noção de autoria:

O nome como marca individual não é suficiente quando se refere à tradição textual. Como, pois, atribuir vários discursos a um único e mesmo autor? Como fazer atuar a função autor para saber se se trata de um ou de vários indivíduos? São Jerônimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos).⁵

providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 274, tradução modificada). Ao tentar definir os discursos que, na nossa cultura, portam a função “autor”, Foucault privilegia neles o caráter de objetos de apropriação, e nestes o que poderia ser chamado de “apropriação penal”: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 274-275). Esta dimensão jurídico-moral certamente não é desprezível (permitindo a Foucault definir a literatura moderna, a partir do início do século XIX, precisamente pelo imperativo da transgressão), mas ela talvez subestime um pouco, na definição dos “direitos do autor”, a importância material de um mercado ampliado de livros (sobretudo a partir da invenção da imprensa e da possibilidade de reprodução mecânica inumerável dos discursos na forma objeto do livro).

⁵ Cf. Foucault, op. cit., 2009, p. 277.

Voltemos agora, já minimamente informados (ou esclarecidos) pela problematização conceitual de Foucault, para o caso de Homero como autor. Antes de tentarmos pensar, com Foucault, o que designa o nome próprio Homero como nome de autor (questão correlata à da definição, no caso, da obra poética correspondente), caberia indagar primeiramente se Ὅμηρος (*Homerus* em latim, “Homero” em português), em grego, é um nome próprio ordinário, e se não, ou seja: se for um nome convencional forjado, qual poderia ser o seu sentido.

Mas, antes mesmo disso, poderíamos pensar que o nome Ὅμηρος – por exemplo, enquanto o do autor da *Ilíada* e da *Odisseia* – talvez nem sempre tenha sido associado a esses dois poemas e que nem por isso eles já não existissem ou estivessem sendo gestados. A hipótese de uma obra literária (e, poderíamos dizer, de uma obra-prima) sem um autor designado por um nome próprio pode parecer absurda e escandalosa aos hábitos de leitura contemporâneos, para os quais – segundo Foucault – “o anonimato literário não é suportável (...); ou só aceitável na qualidade de enigma”, mas não para os hábitos de (diríamos pensando no caso grego arcaico e clássico) audição inteligente em uma época remota (“houve um tempo”) “em que – segundo o mesmo Foucault – esses textos que hoje chamaríamos de ‘literários’ (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; e o anonimato não constituía dificuldade, sua Antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente”. Se retomarmos agora (com um pouco mais de especificidade) a questão da autoria em Homero, lembraremos que Martin L. West, no artigo “The invention of Homer”,⁶ sugere primeiramente que esta autoria para a *Ilíada* e a *Odisseia* é datável apenas a partir de 520 a.C., quando a sua recitação integral (e apenas dos dois poemas) foi instituída por Hiparco como um evento importante das Grandes Panateneias em Atenas. Ou seja: a partir do século VIII ou VII a.C., época do acabamento da composição, até esta data provável da instituição de uma atribuição de autoria, algo como um século e meio se passaria sem nenhuma prova de que alguém fosse considerado seu autor.⁷ “Mas – como diz West contextualizando minimamente – na maioria das literaturas antigas, ao menos em suas fases mais arcaicas, o anonimato é ou a regra ou, ao menos, um lugar-comum. Não temos

⁶ Cf. West, M. L. The invention of Homer. *Classical Quarterly*. London, v. XLIX, n. 2, p. 364-382, 1999.

⁷ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 364.

ideia de quem escreveu a maioria dos livros do *Antigo Testamento*, com exceção dos Profetas. Não temos nomes de autores para a maioria da épica babilônica, ou para as obras da literatura hitita ou ugarítica, ou para o *Mahabharata*, ou para o *Beowulf*, ou o *Nibelungenlied*, ou os poemas do *Elder Edda*.⁸ Ao que, escolhendo um exemplo caro tanto a Foucault quanto a Borges, acrescentaríamos também uma obra monumental (e episódica) como *As mil e uma noites*.

À hegemonia deste modo contemporâneo de leitura (sempre ansiosamente à caça do autor de uma obra ou discurso) Foucault responde, na conclusão de sua conferência, com a seguinte e instrutiva fantasia: “Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu *status*, sua forma, seu valor e seja qual for o tratamento que se dê a eles, se desenvolveriam no anonimato do murmúrio”. À qual se poderia associar esta outra, mais explicitamente fantástica (mas igualmente reveladora), de Jorge Luis Borges ao conceber o universo de Tlön: “Nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo”.⁹

Mas, antes também de entrarmos na questão do nome próprio Ὅμηρος (“Homero”), caberia lembrar outro fato fundamental: diferentemente de outros nomes de autor na poesia grega arcaica (como os de Hesíodo, Safo, Sólon ou Teógnis), que aparecem no próprio texto dos poemas como designando a personagem do autor (o mais das vezes na terceira pessoa) como uma espécie de selo (ou *sphragis*) de garantia, o nome Ὅμηρος jamais aparece, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia* (ou mesmo nos chamados *Hinos homéricos*), assim como – a supor uma identidade entre o narrador anônimo e o autor destes dois poemas (o que, como o exemplo mais recente do narrador de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust nos adverte, não é um dado tão óbvio) – nada sabemos em particular (absolutamente nenhum dado biográfico) do seu narrador objetivo e impessoal (e que jamais se nomeia), senão de sua relação com a Μοῦσα (Musa), divindade invocada em cada próêmio como uma instância religiosa de autorização do discurso, e que poderíamos interpretar – a partir da sugestão por Marcel Detienne, no

⁸ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 365.

⁹ Cf. Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998, p. 484.

segundo capítulo de *Les maîtres de vérité*, de leitura do nome comum μου'σα como “palavra cantada” ou “palavra ritmada”¹⁰ – como a divinização da própria arte de compor ritmando palavras, ou seja: de uma tradição de aedos ou cantores que exerce anonimamente sua arte através de gerações. Mas – ainda no caso dos poetas gregos arcaicos cujos nomes e alguns dados da “história pessoal” aparecem nos próprios poemas (e de cuja existência histórica seria uma temeridade duvidar, mesmo que os testemunhos biográficos sejam lendários) – parece, segundo a fecunda proposição de Foucault, mais adequado considerar o nome de autor como a designação de uma certa visão de mundo e estilo de composição presentes em tais ou tais poemas, do que como o indivíduo histórico (retraçável o mais das vezes a partir de elementos presentes nos próprios poemas) que os teria composto.¹¹

Após estas primeiras observações, que ajudam a situar melhor (ainda que brevemente) a questão da autoria em Homero, voltemos à nossa questão inicial sobre o nome próprio “Ὅμηρος” (“Homero”) e, em seguida, à da sua designação de (ou correspondência a) um conjunto de composições ou poemas, ou seja: a sua obra. Começemos, então, pela questão do nome, apresentando duas hipóteses (do último quarto do século XX) de dois grandes estudiosos de poesia grega arcaica (cujos métodos e pontos de vista, aliás, não coincidem): a de Martin L. West no artigo já citado “The invention of Homer”¹² e a de Gregory Nagy no suplemento “The name of Homer” ao capítulo 17 do livro *The best of the Achaeans*.¹³

West, em seu artigo citado, começa observando que “Ὅμηρος não é um nome grego ordinário” (“Ὅμηρος is not a regular Greek name”) e que “nenhuma outra pessoa assim chamada é conhecida antes da época

¹⁰ Cf. Detienne, M. II: La mémoire du poète. In: _____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: François Maspero, 1967, p. 10-11.

¹¹ Para uma breve visão de conjunto da questão do autor na Grécia arcaica e clássica (incluindo a historiografia) ver o artigo de Claude Calame “Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations” no livro já citado *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne* (cf. Calame, C.; Chartier, R. Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations. In: _____ (Org.). *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004b, p. 11-39).

¹² Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 364-382.

¹³ Cf. Nagy, G. Supplement (Chapter 17): the name of Homer. In: _____. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, p. 297-300.

helenística”,¹⁴ lembrando, em seguida, que “para os antigos [este nome] sugeria o sentido de ‘refém’ (de ὄμηρα, normalmente um neutro plural), e havia várias estórias explicando como ele passou a ser assim chamado após ter sido dado como um refém por uma ou outra cidade. Mas não se pode acreditar que alguém receberia o nome Refém por esta ou alguma outra razão, e de todo modo a formação masculina (do nome) é linguisticamente suspeita. Éforo, o historiador de *Kýme*, que queria que Homero fosse um cimeano, alegou que ὄμηρος era uma palavra cimeana para ‘cego’, e que Homero foi nomeado assim por esta razão. Mas não há prova que sustente a existência de uma tal palavra; e ainda, enquanto ‘Cego’ pode servir como um cognome, como no caso de *Appius Claudius Caecus* (nascido *Crassus*) ou Δίδυμος ὁ τυφλός, ninguém o recebeu como um nome autossuficiente”.¹⁵ O passo seguinte de West (para a recuperação do sentido do nome) é “considerar a antiga corporação de rapsodos que chamavam a si mesmos de *Homerídai*” e que “são pela primeira vez mencionados na literatura existente por Píndaro na ‘Segunda Nemeia’, [que] os descreve como os ‘cantores de versos costurados’, ῥαπτῶν ἐπέων ᾠδοί, o que é claramente uma paráfrase de ῥαψωιδοί”.¹⁶ No comentário a este nome, um escoliasta de Píndaro diz que ele “era o nome dado antigamente aos membros da família de Homero (...), mas depois ele foi dado também aos rapsodos, que não mais traçavam sua descendência a partir de Homero. Particularmente proeminente (entre eles) era Cineto (*Kýnaitos*) e sua escola, que, dizem, compôs muitos versos e os inseriu na obra de Homero”.¹⁷ O exemplo então citado é o do *Hino homérico a Apolo*, no qual o narrador se apresenta como “um homem cego, (que) habita a rochosa Quios, e cujas canções, todas elas, se distinguirão no futuro”.¹⁸ (v. 172-173).

West sugere então duas possibilidades plausíveis para a relação entre os nomes *Homerídai* e *Hómeros*: “1) Houve um dia um poeta chamado Homero, e os *Homerídai* foram nomeados a partir dele” e “2) Não havia um Homero original, os *Homerídai* não foram nomeados a partir de uma pessoa (...), mas inventaram um Homero como seu ancestral ou fundador”.¹⁹

¹⁴ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 366.

¹⁵ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 366-367.

¹⁶ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 367.

¹⁷ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 368.

¹⁸ *Hino homérico a Apolo*, v. 172-173. In: West, M. L. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

¹⁹ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 373.

Mas, aduzindo em seguida²⁰ que em nenhum período histórico uma família portou este nome e que os nomes gregos em -ίδαι eram característicos para grupos profissionais (como a corporação médica dos Asclepíades em Cós, que reivindicavam descendência de Asclépio, ou em Creta os cantores chamados *Ametorídai*, que eram supostos descender de Amétor, o inventor do tipo de canção de amor que eles cantavam), West acaba elegendo a segunda opção como a única plausível, o que todavia ainda deixa inexplicados os dois nomes. Para a questão do sentido do radical ὄμηρ- em grego, West – após sugerir o sentido básico (a partir das raízes ὄμ- + ὄρ-) de “ajustar junto, unir-se” (por exemplo, as Musas na *Teogonia*, v. 39, cantam para Zeus φωνῆ'ι ὄμηρέουσαι, “com as vozes em uníssono”) e descartá-lo como um ideal possível para cantores que recitavam Homero não em coro, mas individualmente²¹ – irá se apoiar em Marcello Durante que lembra a existência de um bosque sagrado Ὀμόριον perto de Hélice na Acaia, dedicado a Ζευς Ὀμόριον, e onde a Confederação acaia mantinha suas assembleias comuns. “O nome, ele mesmo, significa Praça da União; na época romana ele foi substituído pelo mais perspicuo Ὀμαγύριον, o lugar da ὀμήγουρις ou πανήγουρι”. A assembleia de todo o povo para um festival comum em um centro (...) era o lugar natural para performances de rapsodos e competições entre eles, como é ilustrado pelo festival paniônico de Delos, e posteriormente pelas Panateneias em Atenas”.²² A partir desta instituição festiva, os poetas (ou cantores) teriam passado a se chamar de Ὀμόριοι, ou coletivamente Jōmarivdai, em forma jônica Ὀμηρίδαι. Analogamente, o nome do lendário poeta (ou aedo) *Thamyris* ou *Thamyras* está relacionado à palavra eólica arcaica θάμουρις que significa ‘assembleia, ajuntamento do povo’.²³

Gregory Nagy, para quem – a partir das pesquisas de Parry e Lord sobre a composição formular homérica no modo da oralidade – a hipótese de uma longa tradição poética é mais plausível do que a de um indivíduo criador, sugere uma leitura do nome *Hómēros* como nome convencional indicando uma concepção arcaica do poeta e de sua função. *Hóm-ēros*, nome construído a partir da raiz verbal *ar- como em *ar-ar-ísko*, “ajustar, encaixar”, designaria “aquele que ajusta [o canto] em conjunto”.²⁴

²⁰ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 374.

²¹ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 374-375.

²² Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 375.

²³ Cf. West, *op. cit.*, 1999, p. 375-376.

²⁴ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 297-298.

Nagy lembra também que Rüdiger Schmitt reuniu um material mostrando que a raiz indo-europeia **tek(s)-* (cujo sentido é também o de “ajustar, encaixar”) era empregada tradicionalmente para indicar a atividade de um carpinteiro (ou, em particular, de um construtor de carros) e também metaforicamente a atividade de um poeta: assim como um construtor de carros ajusta em conjunto o carro que ele fabrica, assim também o poeta ajusta em conjunto o seu poema ou canto.²⁵ Voltando ao dossiê grego da raiz **ar-*, Nagy lembra que “nos textos em linear B a palavra para ‘roda de carro’ é *a-mo = háρμο*, por sua etimologia um nome abstrato (‘ajustamento’), derivado da raiz verbal **ar-* como em *ar-ar-ísko*, ‘ajustar, encaixar’”,²⁶ e que “em *Ilíada* V, 59-60 aparece o nome homérico *Harmonídes*, ‘filho de *Hármon*’ (raiz **ar-*), patronímico de um *Téktôn*, ‘Carpinteiro’ (raiz **tek[s]-*). O sentido técnico de *Harmonídes* é paralelo ao de *harmoníe*, ‘juntura’ (no trabalho da madeira: por exemplo *Odisseia* V, 248), mas esta última palavra tem também o sentido social de acordo (p. ex., *Ilíada* XXII, 255) – assim como também um sentido musical correspondendo aproximativamente à nossa noção de ‘harmonia’ (p. ex., Sófocles *fr.* 244 Pearson).²⁷ Nagy conclui dizendo que “a raiz **ar-* em *Hómēros* denota tradicionalmente a atividade de um poeta assim como a de um carpinteiro, e este duplo valor semântico corresponde estritamente à tradição indo-europeia, que consiste em comparar a música/ poesia com a carpintaria, por meio da raiz **tek(s)-*”.²⁸ Curiosamente, como lembra Nagy em uma nota (13n.1), enquanto o grego tem o nome *tékhne* (“arte”) associável à raiz verbal **tek(s)-* e o latim o nome *ars* associável à raiz verbal **ar-*, o grego tem o verbo *ar-ar-ísko* derivado da raiz **ar-*, enquanto o latim tem o verbo *texō* (“construir” no latim arcaico, e “tecer” no latim mais recente) associado à raiz **tek(s)-*.²⁹

Vemos, assim, que estas duas hipóteses para o nome de autor *Hómēros* tendem a desconsiderá-lo como um nome próprio designando um indivíduo, e apontam antes para um sentido convencional em relação com a própria função do poeta: ou aquele que é designado a partir do local de reunião (e de festividade) em que os cantores faziam suas performances e disputavam concursos (hipótese de West), ou aquele que é designado como

²⁵ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 297-298.

²⁶ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 298.

²⁷ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 299.

²⁸ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 300.

²⁹ Cf. Nagy, *op. cit.*, 1979, p. 300.

“o que ajusta [o canto] em conjunto”, segundo uma tradição indo-europeia que aproximava a arte do poeta à do carpinteiro (hipótese de Nagy).³⁰

Resta, enfim, perguntar rapidamente (questão complementar decisiva) a quais poemas o nome de autor Homero era (ou pode ser) associado. Antecipamos aqui o que a instituição de Hiparco nas Grandes Panateneias parece indicar a partir de então: apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*. Mas antes e mesmo depois disso, uma série de antigos poemas épicos como a *Tebaida* ou a *Focáida*, assim como os poemas do *Ciclo Épico Troiano*

³⁰ Que os próprios gregos, no entanto, tenham considerado *Hómēros* um nome próprio designando um indivíduo histórico (como se necessitassem da figura simbólica de um fundador para a sua primeira grande tradição poética, ou de um autor para narrativas modelares como a *Ilíada* e a *Odisseia*) é o que atesta a tradição mítico-biográfica mais tardia das várias *Vidas de Homero*. Não consideramos, porém, que estas narrativas biográficas possam ter alguma incidência histórica efetiva sobre a questão da autoria, mesmo que elas não deixem de ser em si (enquanto novos mitos que contam de algum modo a história da difusão de Homero na Grécia) um evento histórico. Pois, tal como sugere Nagy em “L’aède épique en auteur: la tradition des ‘Vies d’Homère’” [cf. Nagy, G. L’aède épique en auteur: la tradition des *Vies d’Homère*. In: Calame, C.; Chartier, R. (Org.). *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004, p. 41-67], “(...) estas narrativas são mitos e não eventos históricos relativos a Homero. No entanto, o fato de que falemos de mitos não significa que as ‘Vidas’ estejam desprovidas de realidade histórica. Apesar de os diferentes Homeros representados nas ‘Vidas’ serem sem dúvida construções míticas, a criação do mito em torno de Homero pode ser considerada em si como um evento histórico. As afirmações sobre Homero que se encontram nas ‘Vidas’ podem ser consideradas como uma prova dos diversos modos de apropriação da poesia homérica por diferentes centros culturais e políticos por toda a parte através do mundo grego antigo” (cf. Nagy, *op. cit.*, 2004, p. 43-44). Tendo em vista o âmbito limitado (mas já vastíssimo) do esboço que é este meu artigo, basta aqui assinalar uma primeira posição quanto a este material (que, portanto, não será aqui objeto de nenhum comentário mais específico), material – consultável no volume V das *Homeri Opera* da Oxford [cf. Allen, T. (Org.). IV. Vitae. In: _____. *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986a, p. 184-268] – cuja bibliografia hoje também não é pequena e que exigiria a abertura de um outro dossiê. Que me seja permitido indicar (para esta questão) ao menos o segundo capítulo (“Homer”) do já conhecido livro de Mary R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (cf. Lefkowitz, M. R. 2. Homer. In: _____. *The lives of the Greek poets*. London: Duckworth, 1981, p. 12-24), e dois úteis artigos de Jaume Portulàs, “De Vita Homeri” (cf. Portulàs, J. De Vita Homeri. *Mètis – Revue d’anthropologie du monde grec ancien*. Paris, vol. IX-X, p. 351-357, 1994/ 1995) e “Généalogies d’Homère” [cf. Portulàs, J. Généalogies d’Homère. In: Auger, D.; Saïd, S. (Org.). *Généalogies mythiques*. Nanterre: Centre de Recherches Mythologiques de Paris X, 1998, p. 327-336].

(que Aristóteles na *Poética* já não considerava como de Homero),³¹ eram considerados como podendo ser também de Homero, e o próprio Aristóteles no famoso capítulo IV da *Poética* considera o *Margítes*, um poema cômico paródico de que nos restaram escassos fragmentos, como sendo de Homero (havendo ainda a questão dos *Hinos homéricos* que jamais foram atribuídos a um outro autor). Se pensarmos nos critérios objetivos e internos à obra sugeridos por Foucault como modo de atribuição de autoria, seríamos levados a pensar que do ponto de vista do nível de excelência, da unidade de estilo e visão de mundo (ou da construção formular e dos temas) a *Ilíada* e a *Odisseia* (grandes e elevadas narrativas de heróis construídas em hexâmetros dactílicos) se distinguem nitidamente como um conjunto de outros poemas também atribuídos a Homero.

Poderíamos começar dizendo que poemas épicos como a *Focáida* ou a *Tébaida* (e os *Epígonos*) não são afins à *Ilíada* e à *Odisseia* simplesmente por não tratarem da gesta da guerra de Troia; assim como poemas cômicos como o *Margítes* ou a *Batalha dos sapos e dos ratos* (*Batracomiomaquia*) diferem elementarmente da *Ilíada* e da *Odisseia* por visarem ao riso, algo que – mesmo com a presença de elementos cômicos em episódios pontuais (como a canção do adultério de Afrodite e Ares, ou o paródico duelo de mendigos na *Odisseia*) – o conjunto da narrativa da *Ilíada* ou o da *Odisseia*, com seu tom elevado e mais próximo da tragédia, jamais pretende causar. Quanto aos *Hinos homéricos*, como o próprio nome “hino” o indica bem, a diferença fundamental em relação à *Ilíada* e à *Odisseia* é o fato de serem cantos menores dedicados a uma divindade e narrando episódios que definem seu campo de ação e modo de ser, e não grandes narrativas em que as ações dos deuses só se justificam por contraste com as dos heróis mortais, que são os verdadeiros protagonistas.

³¹ Ao opor, no capítulo XXIII da *Poética* (1459a-1459b), a unidade da ação em Homero (neste contexto apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*), ao caráter episódico das composições do *Ciclo* – diferença fundamental de estrutura narrativa entre estes dois conjuntos – Aristóteles (na tradução de Eudoro de Souza) diz: Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas, ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma ação com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos “Cantos Cíprios” e da “*Ilíada Pequena*” (cf. Aristóteles. *Poética*. Tradução, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000, p. 139); (para o texto grego, cf. Aristotelis. *De arte poetica liber*. Recognovit Rudolphus Kassel. Oxford: University Press, 1965, p. 39).

Quanto às diferenças da *Iliada* e da *Odisseia* em relação aos poemas do *Ciclo Épico Troiano* (ou seja e em ordem: as *Cíprias*, a *Etiópida*, a *Pequena Iliada*, o *Saque de Troia*, os *Retornos* e a *Telegonia*, poemas de que restaram apenas esparsos fragmentos e os resumos de Proclo, e que narrariam em ordem cronológica os episódios da gesta troiana não presentes diretamente na *Iliada* e na *Odisseia*),³² já atribuídos pelos comentadores antigos desde Aristarco aos “poetas mais novos” ou *neóteroi* (ou ainda a poetas individuais nomeados – por exemplo, por Proclo – como Arcino de Mileto, Lesques de Mitilene, Agias de Trezén e Eugámon de Cirene), o conhecido artigo “The epic cycle and the uniqueness of Homer” de Jasper Griffin³³ pode nos sugerir uma pista, ajudando a precisar melhor a singularidade da visão de mundo e do estilo homéricos.

³² Para um primeiro acesso a este material podem ser consultados: (para o texto grego) o já citado volume V das *Homeri Opera* da Oxford [cf. Allen, T. (Org.). II. Cyclus. In: _____. *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986b, p. 93-151]; (para o texto grego e uma tradução em língua inglesa) a edição mais recente de Martin L. West, para a *Loeb classical library*, dos *Greek epic fragments* [cf. West, M. L. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003]; e (para uma tradução espanhola) a edição de Alberto Bernabé-Pajares, para a *Biblioteca clásica Gredos*, dos *Fragmentos de épica griega arcaica* (Bernabé-Pajares, A. (Org. e trad.). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979), sendo também consultáveis e utilíssimas as introduções, notas e bibliografias tanto da edição de Alberto Bernabé-Pajares quanto da edição de Martin L. West. Quanto às complexas relações do material mítico dos poemas do *Ciclo* com a *Iliada* e a *Odisseia*, que também exigiriam a abertura de um outro dossiê, indicaremos apenas, neste breve esboço, uma primeira e plausível posição de que certos trechos ou episódios da *Iliada* e da *Odisseia* – entre cujos exemplos mais evidentes estão a menção do juízo de Páris (ver *Cíprias*) ou da morte de Aquiles por Páris e Apolo (ver *Etiópida*) na *Iliada*, ou a estória do cavalo de madeira (ver *Pequena Iliada* e *Saque de Troia*) e as dos retornos de Nestor e Menelau (ver *Retornos*) na *Odisseia* – evidenciam que ambas estavam bem informadas (e se apropriaram) desta tradição, mas a conformaram a seus propósitos narrativos próprios, ou seja e basicamente: à história da cólera de Aquiles e à do retorno de Ulisses. Para esta questão, cuja bibliografia hoje também é numerosa, ainda podem ser muito úteis obras, já de algum modo datadas, como *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque* de Albert Severyns (cf. Severyns, A. *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1928) e *Die Quellen der Ilias* de Wolfgang Kullmann (cf. Kullmann, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner, 1960).

³³ Cf. Griffin, J. The epic cycle and the uniqueness of Homer. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge, v. XCVII, p. 39-53, 1977.

Desconsiderando os comentários estilísticos aprioristicamente pejorativos (e pouco demonstrativos) sobre a inferioridade literária de alguns fragmentos hexamétricos do *Ciclo*,³⁴ concentremo-nos na crítica de conteúdo (ou de repertório temático) dos fragmentos (e resumos) dos poemas do *Ciclo* por Griffin, apresentada introdutória e genericamente assim: “O fantástico, o miraculoso e o romântico, todos excederam no *Ciclo* os austeros limites aos quais a *Ilíada* os confina”.³⁵ Começamos, por ser mais cômodo, pela ênfase no romântico (desdobrada depois como a atitude relativa às mulheres e crianças) na qual alguma diferença (tal como apresentada por Griffin) é de fato notável: jamais encontramos na *Ilíada* os amores de Aquiles por Helena, a amazona Penteseleia ou a troiana Políxena (e mesmo seu amor aí por Briseida se confunde com o fato de que ela é seu *gêras*, ou seja: sua parte de honra dos despojos de guerra), assim como na *Odisseia* Ulisses, após seu retorno à Ítaca, não desposa Calídica, a rainha dos Tesprotos (e não concebe com ela um filho, Polípetes) ou mesmo chega a se apaixonar pelas ninfas Circe e Calipso (com as quais teria tido filhos: Telégono – e ainda Ágrio e Latino, segundo a *Teogonia* de Hesíodo – com Circe; Nausítoo e Nausínoo – ainda segundo a *Teogonia* de Hesíodo – com Calipso); e Telêmaco não desposa Policasta, a filha de Nestor, ou Nausícaa; ou ainda, rocambolescamente (como na *Telegonia*), após ter matado (sem o saber) seu pai Ulisses, Telégono desposa Penélope, enquanto Telêmaco desposa Circe. Quanto à *Odisseia* poderíamos dizer que não só a proliferação de filhos de Ulisses parece contradizer o fato de que a linhagem de Laertes, Ulisses e Telêmaco é composta apenas de filhos machos únicos, como também a de que ela parece ameaçar o modelo do casamento monogâmico, em que o grande único amor de Ulisses é de fato o por Penélope.

Quanto ao fantástico e miraculoso, ainda que possamos dizer que a *Ilíada* e a *Odisseia* são mais sóbrias do que os poemas do *Ciclo*, será preciso esclarecer com mais atenção como isso se dá (os primeiros exemplos do fantástico no *Ciclo* por Griffin, como a fabulosa visão de Linceu, as filhas de Ânio ou as metamorfoses de Nêmesis fugindo de Zeus, não sendo, pois, conclusivos), já que episódios como o combate de Aquiles com um rio (o Escamandro) ou o de seus cavalos imortais falando estão presentes na *Ilíada*, assim como as viagens de retorno de Ulisses ou as de Menelau na *Odisseia* apresentam vários seres fantásticos

³⁴ Cf. Griffin, *op. cit.*, p. 48-52.

³⁵ Cf. Griffin, *op. cit.*, p. 40.

(sem que o narrador jamais indique explicitamente, como é o caso das narrativas de Ulisses-mendigo, que elas são inventadas).³⁶ Este material (comparável ao dos *Märchen*, ou contos de fada) é, no entanto, limitado por um código moral heroico (apoiado, por sua vez, na mortalidade e envelhecimento) que estrutura basicamente ambos os poemas, dando-lhes uma verossimilhança e um realismo mais restritos que os humanizam, quando o domínio da ação não é divino ou para-humano.³⁷ Mas Griffin tem razão quando diz que estão ausentes da *Ilíada* elementos mágicos, dos quais depende a vitória dos Aqueus, como o *Palladium* (imagem da deusa Atena) troiano ou o arco e as flechas de Filoctetes, ou ainda uma pretensa armadura impenetrável (como seria a de Aquiles) ou ainda uma qualquer invulnerabilidade de um herói (como a de Ajax na *Etiópida*).

E chegaríamos, enfim, a um ponto decisivo (do argumento de Griffin e também da visão de mundo homérica): a um qualquer poder sobre-humano, que possa transcender a mortalidade (e o envelhecimento), tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* (as únicas exceções sendo o *post-mortem* de Menelau na Planície Elísea, e a imortalização de Hércules – cujo simulacro é, porém, visto por Ulisses no Hades – na companhia de uma das Graças, a Juventude) opõem a inevitabilidade da morte e o destino comum no Hades (tal como indicado pelo diálogo de Aquiles com a *psykhé* de Pátroclo no canto XXIII da *Ilíada* e pela descrição do Hades no canto XI da *Odisseia*). Mesmo a descendência dos deuses, como o lício Sarpédon (filho de Zeus) ou Aquiles (filho de Tétis), ou ainda um favorito de Zeus como Heitor, todos devem inapelavelmente morrer (sua maior honra possível sendo apenas um funeral grandioso), sendo fundamental para o efeito trágico final da *Ilíada* (e para cenas como o diálogo de Aquiles com Licáon, ou o com Príamo) não só a morte de Pátroclo (que transforma a atitude de Aquiles para com os

³⁶ Este fato invalidaria o argumento de uma diferença radical entre o ponto de vista do narrador e os das personagens, tal como sugerido por Griffin (para poder desconsiderar, por exemplo, as viagens maravilhosas de Ulisses na *Odisseia*): “Aristóteles salienta que Homero põe muitas coisas nas bocas de seus personagens, quando ele próprio não quer assegurar sua verdade, e isso de modo mais notável nas estórias contadas por Odisseu na ‘Odisseia’ e nas reminiscências de Belerofonte por Glauco no canto VI da ‘Ilíada’.” (cf. Griffin, *op. cit.*, p. 40).

³⁷ Como um modelo preciso e inteligente deste tipo de abordagem, ver (em tradução inglesa) o estudo já clássico de Karl Reinhardt “The adventures in the *Odyssey*”, incluído na coletânea *Reading the “Odyssey”* organizada por Seth Shein [cf. Reinhardt, K. The adventures in the “*Odyssey*”. In: Shein, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 63-132].

companheiros de armas) e a de Heitor (que sela antecipadamente a derrota final dos Troianos), como a certeza da morte do próprio Aquiles (que não é descrita diretamente na *Ilíada*). Semelhantemente, na *Odisseia*, a escolha por Ulisses de Penélope, uma mulher mortal e sujeita ao envelhecimento, e a recusa de uma ninfa imortal e sempre jovem como Calipso (assim como a de sua promessa de torná-lo também imortal e não sujeito ao envelhecimento) indicam um nítido assumir a mortalidade e o envelhecimento como condições básicas do mundo humano.³⁸ Diferentemente da *Ilíada* e da *Odisseia*, nos poemas do Ciclo a transcendência desta mortalidade básica torna-se uma possibilidade comum: na *Etiópida* Mêmnon, após ser morto por Aquiles, é imortalizado por Zeus, e Aquiles é levado por Tétis para a Ilha Branca; nas *Cíprias* Zeus dá aos Dióscuros a imortalidade em dias alternados (enquanto na *Ilíada* eles dois estão mortos e enterrados), e Ártemis torna Ifigênia imortal, após levá-la para Táuride; na *Telegonia*, Circe imortaliza tanto Telêmaco (com quem se casa), quanto Penélope e Télégono (que também tornam-se um casal).³⁹

O que Griffin, no entanto, se esquece de dizer é que, complementarmente à mortalidade básica dos heróis, a *Ilíada* e a *Odisseia* apresentam um modo limitado e demasiado humano (ou seja: cultural apenas) de imortalização (e que supõe também, muito ao modo da Grécia arcaica, a valorização moral do espaço público): a glória (*kléos*) dos altos feitos de um herói (e não exatamente a sua morte) que será transmitida de modo duradouro às gerações seguintes precisamente por meio de poemas (ou

³⁸ Ver para esta questão a parte dedicada a Calipso por Jean-Pierre Vernant em seu ensaio “Figures féminines de la mort en Grèce” (cf. Vernant, J.-P. *Figures féminines de la mort en Grèce*. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989, p. 146-152) e retomada autonomamente com o título em inglês “The refusal of Odysseus” na já mencionada coletânea *Reading the Odyssey* [cf. Vernant, J.-P. *The refusal of Odysseus*. In: Shein, S. (Org.). *Reading the Odyssey. Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 185-189].

³⁹ Griffin (cf. *op. cit.*, p. 42-43) conclui assim a apresentação destes exemplos (retomada basicamente por mim neste parágrafo): “O significado desta diferença é enorme. Para a ‘Ilíada’, a vida humana é definida pela dupla inevitabilidade da velhice e da morte; para os deuses, o oposto dos homens, a imortalidade e a eterna juventude são inseparáveis. Os homens devem morrer: na juventude eles devem lutar, e se eles não são mortos, eles vivem apenas para ser velhos e desamparados. Os deuses permanecem para sempre jovens (...). Isso é o que faz a ‘Ilíada’ ao mesmo tempo verdadeira e trágica, e o procedimento muito diferente do ‘Ciclo’ indica atitudes profundamente diferentes para com a natureza fundamental da vida e morte humana, e conseqüentemente para com o heroísmo humano e a relação dos homens com os deuses.”

narrativas ritmadas) como a *Ilíada* e a *Odisseia*, o que de algum modo implica que o herói mortal passa a depender do poeta para obter alguma existência ou ser lembrado no futuro (e que o poeta, assim, simultaneamente também assegura a sua demasiado humana imortalização através da glória de seus poemas).⁴⁰ Se é, porém, esta mortalidade básica dos heróis o que lhes confere uma grandeza moral inalcançável pelos deuses, seria preciso dizer ainda que é a possibilidade sempre presente da morte o que confere a seus altos feitos (e não exatamente à sua morte) algum valor, pois estes altos feitos celebrados supõem o ainda estar em vida.⁴¹ Teríamos, assim, duas maneiras distintas de celebração do herói (mas ambas supondo a mortalidade), segundo o contexto e o protagonista do poema: na *Ilíada* a glória trágica de Aquiles, que, após a briga com Agamêmnon (razão da cólera), perde seu mais amado companheiro na guerra contra Troia e vinga-se matando seu matador (Heitor), sabendo que assim ele mesmo irá morrer no campo de batalha (e conquistar alguma imperecível glória); na *Odisseia* a continuidade da vida de Ulisses, implícita na efetivação do retorno a Ítaca e na do reencontro com Penélope e os seus, a qual – sem necessariamente implicar em covardia (como demonstram vários episódios das viagens e a matança dos pretendentes) – pode contar com a piedade, a prudência e a astúcia do herói para (com muito sofrimento) ser assegurada e desta maneira tornar possível não apenas sua reintegração como rei à sua comunidade (assim como seu amor por sua mulher) mas também a construção acabada da intriga do próprio poema.

Mas para alguém como West, que considera como muito distintos o estilo e a visão de mundo da *Ilíada* e os da *Odisseia*, seria preciso (como já o faziam alguns eruditos germânicos) designar distintamente

⁴⁰ Foucault parece de algum modo consciente deste modelo fundador e tradicional (mesmo que não o pensando segundo o padrão da composição e transmissão oral), quando o repropõe para invertê-lo na literatura moderna ou contemporânea (cf. Foucault, *op. cit.*, 2009, p. 268-269): *O segundo tema é ainda mais familiar: é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava esta morte aceita. (...) Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou: a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida (...). A obra, que tinha o dever de trazer a imortalidade, recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Veja Flaubert, Proust, Kafka.*

⁴¹ Para uma demonstração mais detalhada e cuidadosa desta posição, cf. meu artigo "Nota crítica à 'bela morte' vernantiana" (Assunção, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. *Classica*. São Paulo, v. VII/VIII, p. 53-62, 1994-1995).

“o autor da *Ilíada*” e “o autor da *Odisseia*”, o que faria com que um dos dois poemas devesse necessariamente permanecer sem autor (não podendo ele ser o mesmo Homero autor do outro poema). Que os dois poemas possam fazer parte de uma mesma tradição (retratando não só momentos distintos da gesta de Troia, mas heróis e valores antagônicos como Aquiles e Ulisses, sempre segundo um mesmo repertório métrico e formular) – o que para alguém como Nagy não seria nenhum problema – é algo que, por exemplo, a “lei de Monro”⁴² parece bem sugerir enquanto uma correlação negativa consciente entre os dois, ou seja: nenhum episódio (o que não coincide com um verso ou grupo de versos) dos dois poemas jamais é referido ou mencionado pelo outro, silêncio que indica certa e exatamente um reconhecimento recíproco de um pelo outro e uma dupla estratégia que funda uma tradição narrativa comum. A autoria de Homero representaria, assim, dentro de um mesmo repertório vocabular e esquema de construção métrica formular (assim como dentro de uma mesma visão de mundo básica centrada na mortalidade), a tensão problemática e a unidade complementar entre dois poemas (que narram dois momentos distintos e sucessivos da estória da guerra de Troia) com protagonistas, soluções narrativas e valores morais opostos ou marcadamente diferenciados, mas que seriam impensáveis um sem o outro.⁴³

⁴² Pietro Pucci, na nota 3 da “Introdução” de *Ulysse polutropos. Lectures intertextuelles de l’ “Iliade” et l’ “Odyssee”*, informa-nos minimamente sobre esta “lei”: “Ver David Monro, *Homer’s “Odyssey”, Books XIII-XXIV*, Oxford, 1901, p. 325: “A ‘Odisseia’ jamais repete ou faz referência a qualquer incidente relatado na ‘Ilíada’”. Esta afirmação, que torna-se rapidamente ‘a lei de Monro’, está na origem de pesquisas como as de Denys Page: ver ‘*The Homeric Odyssey*’, Oxford, 1955, onde ele tenta provar que a ‘Odisseia’ não tem conhecimento da existência da ‘Ilíada’. Uma posição mais sólida é expressa por Gregory Nagy, ‘*The Best of the Achaeans*’, Baltimore, 1979, p. 21: Se a exclusão fosse intencional, isso implicaria que a ‘Odisseia’ mostra um certo conhecimento da “Ilíada” pelo cuidado que ela tem em se afastar desta última, a menos que se trate de uma questão de evolução. Talvez fosse próprio da tradição odisseica distanciar-se da tradição iliádica. Como quer que seja, a tradição da ‘Ilíada’ e a da “Odisseia” constituem uma totalidade pela distribuição complementar de suas narrativas” (cf. Pucci, P. Introduction. In: _____. *Ulysse polutropos. Lectures intertextuelles de l’ “Iliade” et l’ “Odyssee”*. Traduction de Jeannine Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 35).

⁴³ Ver a posição de conjunto de Pietro Pucci: “O índice mais significativo da ambivalência que atravessa a economia da ‘Odisseia’ é seu silêncio a respeito da ‘Ilíada’”. Em numerosas retomadas, a “Odisseia” indica incontestavelmente sua vontade de ignorar a ‘Ilíada’ e a tradição iliádica. Isso depõe a meu ver a favor da hipótese segundo a qual a ‘Odisseia’ conhecia a ‘Ilíada’. (...) É claro que o texto da ‘Ilíada’ e o da ‘Odisseia’ se

Referências

- ALLEN, T. IV. Vitae. In: _____. (Org.). *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986. p. 184-268.
- _____. Cyclus. In: _____. (Org.). *Homeri Opera vol. V*. Oxford: University Press, 1986b. p. 93-151.
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. *Classica*. São Paulo, v. VII/VIII, 1994-1995. p. 53-62.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000.
- _____. *De arte poetica liber*. Recognovit Rudolfus Kassel. Oxford: University Press, 1965.
- BERNABÉ-PAJARES, A. (Org. e trad.). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 475-489.
- CALAME, C.; CHARTIER, R. Préface. In: _____. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004a. p. 9-10.
- CALAME, C. Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations. In: _____. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004b. p. 11-39.
- de JONG, Irene J. F. (Org.). A. The homeric question (unitarians, analysts, neo-analysts). In: _____. *Homer: critical assessments*. London: Routledge, 1999. Vol. I, p. 1-161.
- DETIÈNNE, M. II: La mémoire du poète. In: _____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: François Maspero, 1967. p. 9-27.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Littoral*. Paris, n. 9, p. 3-32, 1983.
- _____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994. p. 789-821.

pressupõem um ao outro; eles se avizinham e se limitam mutuamente de tal modo que um, de alguma maneira, escreve o outro. Esta complementaridade não significa por isso que os dois poemas constituem uma unidade lógica e harmoniosa. Pelo contrário. A 'Odisséia', fingindo ignorar a 'Ilíada' – e vice versa –, trai uma relação francamente polêmica com esta última. Assim, os dois heróis, Aquiles e Ulisses, entretêm de uma obra à outra um diálogo intertextual em que um pretende ser surdo ao outro, cada um incarnando em seu poema um modo de ser único, radicalmente oposto ao do outro" (cf. Pucci, op. cit., 1995, p. 35-36).

- FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.
- GRIFFIN, J. The epic cycle and the uniqueness of Homer. *The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge, v. XCVII, p. 39-53, 1977.
- HINO HOMÉRICO A APOLO. Introd. e tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. Campinas/Cotia: Unicamp/Ateliê Editorial, 2004.
- HOMERI Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991.
- HOMERI Ilias*. Iterum recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 2010.
- KULLMANN, W. *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden: Steiner, 1960.
- LEFKOWITZ, M. R. 2. Homer. In: _____. *The lives of the Greek poets*. London: Duckworth, 1981. p. 12-24.
- NAGY, G. Supplement (Chapter 17): the name of Homer. In: _____. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. p. 297-300.
- _____. L'aède épique en auteur: la tradition des "Vies d'Homère". In: CALAME, C.; CHARTIER, R. (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004. p. 41-67.
- PARRY, A. Introduction. In: PARRY, M. *The making of the homeric verse*. Oxford: University Press, 1971. p. ix-lxii.
- PORTULÀS, J. De Vita Homeri. *Mètis – Revue d'anthropologie du monde grec ancien*. Paris, v. IX-X, p. 351-357, 1994/1995.
- _____. Généalogies d'Homère. In: AUGER, D.; SAÏD, S. (Org.). *Généalogies mythiques*. Nanterre: Centre de Recherches Mythologiques de Paris X, 1998. p. 327-336.
- PUCCI, P. Introduction. In: _____. *Ulysse polutropos – Lectures intertextuelles de l'“Iliade” et l'“Odyssee”*. Traduction de Jeannine Routier-Pucci. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995. p. 27-53.
- REINHARDT, Karl. The Adventures in the “Odyssey”. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996. p. 63-132.
- SEVERYNS, A. *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1928.
- TURNER, F. The homeric question. In: MORRIS, I.; POWELL, B. (Org.). *A new Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p. 123-145.
- VERNANT, J.-P. Figures féminines de la mort en Grèce. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989. p. 146-152.
- _____. The refusal of Odysseus. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996. p. 185-189.
- WEST, M. L. The Invention of Homer. *Classical Quarterly*. London, v. XLIX, n. 2, p. 364-382, 1999.
- _____. (Ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.