



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGENS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS/PORTUGUÊS

SÉRGIO AUGUSTO DOS SANTOS ARAÚJO

**COMO GUERREIRO É UM ÓTIMO AMANTE: A (DES)CONSTRUÇÃO DA
FIGURA DO (ANTI)GUERREIRO NA PERSONAGEM ALEXANDRE PÁRIS, NO
CANTO III DA *ILÍADA*, DE HOMERO**

CARAÚBAS

2021

SÉRGIO AUGUSTO DOS SANTOS ARAÚJO

**COMO GUERREIRO É UM ÓTIMO AMANTE: A (DES)CONSTRUÇÃO DA
FIGURA DO (ANTI)GUERREIRO NA PERSONAGEM ALEXANDRE PÁRIS, NO
CANTO III DA *ILÍADA*, DE HOMERO**

Monografia apresentada a Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciado em
Letras/Português.

Orientador: Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz

CARAÚBAS

2021

© Todos os direitos estão reservados a Universidade Federal Rural do Semi-Árido. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do (a) autor (a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. O conteúdo desta obra tomar-se-á de domínio público após a data de defesa e homologação da sua respectiva ata. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu (a) respectivo (a) autor (a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

A658c Araújo, Sérgio Augusto dos Santos.
Como guerreiro és um ótimo amante: a
(des)construção da figura do (anti)guerreiro na
personagem Alexandre Páris, no canto III da
Ilíada, de Homero / Sérgio Augusto dos Santos
Araújo. - 2021.
101 f. : il.

Orientador: Liebert de Abreu Muniz.
Monografia (graduação) - Universidade Federal
Rural do Semi-árido, Curso de Letras/Português,
2021.

1. herói. 2. anti-herói. 3. guerreiro. 4.
antiguerreiro. 5. Alexandre Páris. I. Muniz,
Liebert de Abreu, orient. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada por sistema gerador automático em conformidade
com AACR2 e os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Biblioteca Campus Caraúbas
Bibliotecária: Dalvanira Brito Rodrigues
CRB: 15/700

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pelo Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo (USP) e gentilmente cedido para o Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (SISBI-UFERSA), sendo customizado pela Superintendência de Tecnologia da Informação e Comunicação (SUTIC) sob orientação dos bibliotecários da instituição para ser adaptado às necessidades dos alunos dos Cursos de Graduação e Programas de Pós-Graduação da Universidade.

SÉRGIO AUGUSTO DOS SANTOS ARAÚJO

**COMO GUERREIRO É UM ÓTIMO AMANTE: A (DES)CONSTRUÇÃO DA
FIGURA DO (ANTI)GUERREIRO NA PERSONAGEM ALEXANDRE PÁRIS, NO
CANTO III DA *ILÍADA*, DE HOMERO**

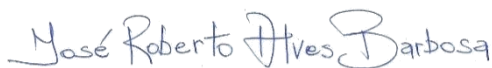
Monografia apresentada à Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciado em
Letras.

Caraúbas, 05 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz (UFERSA)
Presidente



Prof. Dr. José Roberto Alves Barbosa (UERN)
Membro Examinador



Prof. Me. Leonildo Cerqueira Miranda (UFERSA)
Membro Examinador

“[...] nada há, pois, novo debaixo do sol. Há alguma coisa de que possa dizer: Vê, isto é novo? Não! Já foi nos séculos que foram antes de nós”

Rei Salomão (*Ec.* 1; 9c/10)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao ETERNO, pelo dom da vida e da sabedoria;

À UFERSA pelo preparo e capacitação, sem as quais não conseguiria realizar este estudo;

Ao Dr. Liebert Muniz, *Magister meus*, pela orientação, conhecimento compartilhado, dedicação e, principalmente, pela paciência para comigo;

À minha família, por ser minha base;

Aos meus amigos, pelo apoio nas horas difíceis dessa trajetória.

RESUMO

A *Ilíada* e a *Odisseia* narram os grandes feitos de deuses, heróis e chefes, que são orientados por um código de conduta guerreira. No entanto, há personagens nos textos homéricos que denotam uma fuga ao código delineado pelos textos homéricos. Dito isso, o presente trabalho visa mostrar como o texto homérico constrói os ideais de guerreiro e antiguerreiro. Desse modo, usam-se os principais personagens das obras – Aquiles, Odisseu, Agamémnone, Ajaz, Heitor, Menelau, entre outros –, visando construir o ideal de guerreiro; e a desconstrução do ideal proposto por meio da figura de Alexandre Páris, no Canto III, da *Ilíada* de Homero. Como aporte teórico, empregam-se as ideias dos estudiosos da Antiguidade Clássica: Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.), Platão (428 a. C. – 347 a. C.), Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), Quintiliano (35 – 95 d.C.), entre outros, que fornecem os subsídios para uma discussão sobre os gêneros retóricos e poéticos; Costa Júnior (2012), Jaeger (2013) e Vernant (2002), que aprestam conceitos para a construção do ideal de guerreiro; e Fontes (2001) e Souza (2019), que municiam a pesquisa com ideias para a desconstrução do ideal guerreiro. De acordo com o Canto III, da *Ilíada*, o escopo deste estudo, percebe-se uma antítese no comportamento da personagem Alexandre Páris como guerreiro, pois o fautor da guerra de Troia mostra que, como guerreiro, é um ótimo amante.

Palavras-chave: herói; anti-herói; guerreiro; antiguerreiro; Alexandre Páris.

ABSTRACT

The *Iliad* and the *Odyssey* narrate the deeds of the gods, heroes and chiefs, who are guided by a warrior code of conduct. However, there are characters in the Homeric texts that denote an escape from this code outlined by the Homeric texts. That said, this work aims to show how the Homeric text builds the ideals of warrior and anti-warrior. In this way, the prominent chiefs of the poems are used – Achilles, Odysseus, Agamemnone, Ajax, Hector, Menelaus, among others, in order to build the ideal of a warrior; and the deconstruction of the proposed ideal through the figure of Alexander Paris, in Book III, of the Homeric *Iliad*. As a theoretical contribution, the ideas of classical antiquity scholars are used: Aristotle (384 BC – 322 BC), Plato (428 BC – 347 BC), Horatio (65 BC. – 8 BC), Quintilian (35 – 95 AD), among others, who provide the subsidies for a discussion on rhetorical and poetic genres; Costa Júnior (2012), Jaeger (2013) and Vernant (2002), who provide concepts for the construction of the warrior ideal; and Fontes (2001) and Souza (2019), who provide the research with ideas for deconstructing the warrior ideal. According to Book III of the *Iliad*, the scope of this study, there is an antithesis in the behavior of the character Alexander Paris as a warrior, as the promoter of the Trojan War shows that, as a warrior, he is a great lover.

Keywords: hero; anti-hero; warrior; anti-warrior; Paris.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	-	<i>Rota Virgilii</i> (A Roda de Virgílio)	27
----------	---	---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DA RETÓRICA CLÁSSICA E OS GÊNEROS RETÓRICOS.....	15
1.1. UM PANORAMA HISTÓRICO	15
1.2. DEFINIÇÃO DE RETÓRICA	18
1.3. A <i>RETÓRICA</i> DE ARISTÓTELES	20
1.4. OS GÊNEROS RETÓRICOS.....	22
1.5. OS GÊNEROS RETÓRICOS CONFORME CÍCERO E QUINTILIANO.....	23
1.6. A <i>ROTA VIRGILI</i> E OS <i>GENERA DICENDI</i>	28
2. GÊNEROS POÉTICOS: UMA DISCUSSÃO	36
2.1. O <i>ENRIQUECIMENTO GENÉRICO</i>	36
2.2. PLATÃO, ARISTÓTELES E HORÁCIO SOBRE OS GÊNEROS POÉTICOS	39
2.3. ENTRE OUTRAS DISCUSSÕES SOBRE OS GÊNEROS.....	43
2.4. EXEMPLOS EM OVÍDIO, CATULO E NOS TEXTOS HOMÉRICOS	46
3. O IDEAL DE GUERREIRO	52
3.1. <i>ARETÉ</i> , <i>TIMÉ</i> E <i>KLÉOS</i>	52
3.2. OS GUERREIROS E HERÓIS NA <i>ILÍADA</i> E <i>ODISSEIA</i> : O IDEAL GUERREIRO	55
4. A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL GUERREIRO NA FIGURA DE ALEXANDRE PÁRIS	75
4.1. O MITO DE PÁRIS.....	75
4.2. ALEXANDRE PÁRIS: DESCONSTRUINDO UM IDEAL	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Homero foi uma notável figura que lançou, em sua poesia, as bases da literatura ocidental, não é à toa que seus versos são lidos e estudados até os dias de hoje, ocupando, assim, um lugar destaque entre os grandes autores de outras obras clássicas, tais como Virgílio, Dante, Camões, Cervantes, entre outros. Na *República*, Platão destaca Homero como “educador de toda a Grécia” (606e), pois tem-se em vista que, desde o início, segundo nota de Carlos Alberto Nunes, todos aprendem por meio de Homero. Na *Poética*, Aristóteles destaca que a poesia épica visa imitar ações sérias e elevadas de chefes e heróis, tendo a guerra como um tema típico. Isso dito, destacam-se nas epopeias homéricas figuras como Aquiles, Odisseu, Agamémnone, Ajaz, Heitor, Menelau, entre outros – sendo os chefes, heróis e guerreiros principais dos textos homéricos – e a narração do último dos dez anos da guerra de Troia.

A guerra de Troia – sempre rememorada em literaturas posteriores – tem uma causa: em síntese, dá-se pelo rapto de Helena, mulher de Menelau, rei espartano e irmão do principal comandante grego, Agamémnone, rei de Micenas. No entanto, o sequestro de Helena é executado por uma figura emblemática na *Iliada*: Alexandre Páris, filho de Príamo, rei de Troia e irmão de Heitor, principal chefe dos troianos. Com o ultraje de Páris ao rei espartano tem-se início a principal guerra já narrada nos livros literários. Na ocasião, Agamémnone reúne os principais chefes, heróis e guerreiros gregos rumo a cidade de Troia reaver o que fora tomado e fustigar os troianos por conta da afronta. Entretanto, sempre é necessário destacar que a guerra de Troia está cercada de mitos e versões sobre a narrativa acerca da luta entre gregos e troianos.

A *Iliada* é um poema intrinsecamente bélico, que narra os principais feitos e façanhas de heróis e guerreiros na extensa guerra de Troia. Desse modo, temos uma rígida ética guerreira – descrita nos textos homéricos – que conduz esses homens em seus grandes feitos. As ações dos guerreiros são norteadas pelos seguintes ideais – *areté*, *timé* e *kléos* – traduzidas por excelência e/ou virtude, honra e glória, respectivamente. Assim, constrói-se, com outros fatores e características, um ideal de guerreiro. No entanto, há personagens que fogem dessa conduta ideal de guerreiro, isto é, temos a figura do antiguerreiro – que será explorada neste estudo, usando como escopo o Canto III da *Iliada*, de Homero. Desse modo, a pergunta que norteará o presente trabalho é a seguinte: como a construção das figuras do guerreiro e antiguerreiro se textualiza no canto III da *Iliada*, de Homero? A resposta dessa indagação será buscada por meio da leitura, análise e discussão dos recursos textuais, linguísticos, retóricos, argumentativos, entre outros que são usados nas construções das figuras guerreira e antiguerreira.

O presente trabalho visa mostrar como o texto homérico constrói os ideais de guerreiro e antiguerreiro. Para isso, pretende-se discutir como as caracterizações das personagens afetam os estilos retóricos; refletir sobre as discussões relacionadas aos gêneros poéticos e a caracterização das personagens; mostrar como o texto homérico constrói o ideal do guerreiro e/ou herói; e desconstruir o ideal de guerreiro tomando por base a personagem Alexandre Páris.

Este estudo justifica-se, primeiro, para expor como a argumentação, nos gêneros poéticos, é trabalhada, além de mostrar de que forma os recursos textuais dão o suporte necessário, tanto na construção como na desconstrução, no caso construção e caracterização de personagens. Em segundo plano, expor a argumentação sobre os gêneros literários e poéticos, discutindo como os gêneros podem abrigar outros gêneros em sua estrutura. Por exemplo, na *Iliada*, que, apesar de se tratar de um gênero grandiloquente – que traz em seu cerne um pano de fundo estritamente bélico –, pode comportar em sua estrutura caracteres pertencentes a outros gêneros poéticos. E por último, examinar como os textos épicos – que tratam de narrar as ações grandiosas de chefes, grandes heróis e guerreiros – podem dar lugar a personagens que não possuem determinada característica por não apresentarem um ideal elevado e virtuoso que, geralmente, se esperaria deles.

Assim, tendo em mente que esta investigação se trata de uma pesquisa bibliográfica, o processo metodológico adotado aqui, em primeiro plano, é a discussão sobre os gêneros literários como esses são afetados pela caracterização de personagens. Posteriormente, elabora-se uma discussão sobre como o ideal de guerreiro é construído a partir do texto homérico – para esse ponto utilizaremos os textos épicos homéricos *Iliada* e *Odisseia* –, utilizando como exemplos as principais personagens presentes nas narrativas homéricas. E por fim, explica-se como o ideal de guerreiro é desconstruído, usando, para esse propósito, a análise do personagem Alexandre Páris, através do Canto III da *Iliada*, de Homero.

O presente estudo, no que tange a sua discussão teórica, ancora-se, em primeiro plano de discussão, na retórica clássica, principalmente na *Retórica*, de Aristóteles, obra a qual sistematiza o fazer retórico, destacando que essa é capaz de descobrir os meios de persuasão relativos a um determinado assunto. Além disso, cabe trazer a discussão que o filósofo faz sobre os gêneros retóricos – judicial, deliberativo e epidítico. Adentrando mais na discussão dos gêneros retóricos, mormente o epidítico – por ser mais relevante para a questão tratada aqui –, faz-se necessário uma argumentação sobre a *Rota Virgilii* – a Roda de Virgílio –, que se trata de uma espécie representação mnemônica dos estilos da arte retórica. Com isso, pretende-se expor de que forma as construções de personagens podem afetar os gêneros literários. Para endossar essa questão, faz-se necessário evocar a figura de Quintiliano, o qual trata – utilizando

como exemplar as obras de Homero, Hesíodo e Teócrito – a questão dos gêneros, destacando que eles se constituem de um gênero tênue, um grande ou elevado e, ainda, um terceiro, denominado pelo autor de intermediário. Desse modo, ainda de acordo com o professor latino de retórica, nota-se que os três estilos estariam relacionados às suas funções. Assim, ele explica que o primeiro possui a função de instruir; o segundo traz em si a função de mover; e o terceiro tem a função de deleitar ou de conciliar. Dessa forma, tem-se a noção de que a agudeza é exigida ao instruir, a moderação ao conciliar e o vigor ao mover.

Após a discussão sobre os gêneros, faz-se necessário uma argumentação, dialogando com outras áreas do conhecimento – Antropologia, Filosofia, História, entre outras – sobre algumas questões presentes nos textos homéricos acerca do mundo dos gregos. Desse modo, evoca-se Vernant (2012), Jaeger (2003) e Costa Júnior (2012), os quais nos fornecem os desígnios para a construção do ideal de guerreiro presentes nos textos homéricos; e Fontes (2001) e Souza (2019) que nos municia com as características necessárias para que o ideal de guerreiro seja desconstruído. Para além disso, o estudo presente traz em sua estruturação a contribuição dos principais comentaristas e estudiosos dos textos homéricos.

Cabe, ainda, descrever a estrutura do texto em relação ao desenrolar de seus capítulos. Isso dito, o texto dispõe de quatro capítulos, os quais são dispostos da seguinte forma: o capítulo um traz uma discussão sobre a retórica clássica e como ela auxilia na argumentação concernente aos gêneros retóricos – jurídico, deliberativo e epidítico, este tendo mais relevância para a questão aqui proposta –, mostrando como os gêneros literários são afetados pela construção e caracterização de personagens; o segundo capítulo busca traçar um panorama sucinto sobre questões relacionadas aos gêneros poéticos e à caracterização de personagens; o terceiro capítulo discorre sobre a construção do ideal de guerreiro – utiliza-se para representar esse ideal os principais nomes dos heróis e/ou guerreiros presentes nas narrativas épicas homéricas, isto é, *Iliada* e *Odisseia* –, explanando, ainda, os pilares da construção desse ideal – *timé*, *areté* e *kléos*; e o quarto e último capítulo investiga a desconstrução do ideal de guerreiro, usando como exemplo a figura do personagem Alexandre Páris – tendo o Canto III da *Iliada* como escopo de análise.

Esta seção ocupou-se de traçar um panorama daquilo que será tratado nesta pesquisa. Diante disso, é necessário salientar que a ideia aqui proposta se trata de uma leitura, análise e discussão sobre um determinado tópico dentro do campo dos estudos literários. Além disso, não se pretende aqui “inventar a roda”, mas trazer uma contribuição para o campo da Literatura, mormente a análise da caracterização de personagens de um texto literário. Entende-se, por isso, que a argumentação aqui proposta não busca encerrar a questão sobre como as personagens

são caracterizadas e construídas, pois os textos literários sempre estão sujeitos a novas leituras e interpretações, surgindo, portanto, outras perspectivas, as quais são de extrema relevância para o avançar dos estudos em Literatura Clássica.

1. DA RETÓRICA CLÁSSICA E OS GÊNEROS RETÓRICOS

Este capítulo pretende traçar, em primeiro plano, um panorama histórico no que concerne à retórica clássica e seu desenvolvimento enquanto técnica do discurso persuasivo. Para isso, faremos uma linha temporal, a qual começa com os primeiros estudiosos do assunto, passando pelos sofistas e vai até os autores mais consolidados no assunto – Aristóteles (384 – 322 a. C.), Quintiliano (35 – 95 d. C.), além de outros estudiosos que discutem sobre a retórica clássica. Assim, cogita-se apresentar os gêneros retóricos – judicial, deliberativo e epidítico, sendo este o de maior relevância para o que se quer na discussão deste capítulo, pois é nele que incide a Literatura. Em segundo plano, enseja-se mostrar como a caracterização e construção das personagens podem influenciar na estruturação dos gêneros literários, usando como exemplo a *Rota Virgilii*, a qual trata-se de uma representação mnemônica dos estilos da arte retórica. Além disso, trechos das obras referidas são usados para exemplificar a questão em discussão.

1.1. Um panorama histórico

De acordo com Roland Barthes (1987), a retórica nasce dos processos que envolviam as questões de propriedade. Por volta do ano 485 a.C, os tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, operaram deportações, transferências de população e expropriações com o intuito de povoar a Siracusa e distribuir os lotes para os mercenários. No entanto, quando foram derrotados, por meio do avanço do processo democrático, houve inúmeros processos. Esses processos se mostraram inovadores, pois mobilizavam um grande júri, sendo preciso convencer e para isso era necessário ser “eloquente”. A partir disso, a eloquência foi transformada em objeto de ensino, conseguindo, então, uma grande difusão por toda a Ática. Com isso, surgem os primeiros professores de retórica, entre eles Empédocles de Agrigento, Coráx e Tísias.

Após o surgimento da retórica, ganhando força com o avanço da democracia, surgem os primeiros retóricos e estudiosos da arte aqui discutida, tendo como principais nomes Górgias, Protágoras e Isócrates. Górgias vê a força persuasiva da emoção e a magia da palavra expressiva e bem cuidada, vendo no orador uma espécie de psicagogo, isto é, um guia que conduz as almas a uma forma de encantamento. Protágoras argumenta que a ideia a verdade era individual e relativa. Na sua obra *Contradictory arguments* (argumentos contraditórios), ele defende que é possível posicionar-se contra ou a favor de todo e qualquer assunto. Temos, ainda, a figura do

Isócrates que é o primeiro a escrever discursos, os quais serviam de modelo aos seus alunos. Sua principal contribuição é a implantação da retórica no currículo das escolas atenienses.

Menciona-se, ainda, outro grupo importante na consolidação da retórica: os sofistas. Esses fazem parte de um grupo contra os ideais pré-socráticos, os quais baseiam seus estudos na natureza, ou seja, são fisiólogos ou naturalistas. No entanto, os sofistas consideram as ideias os pré-socráticos como algo sem relevância, mostrando que para o cidadão grego o que importa é saber expressar-se de maneira correta e adequada. Partindo disso, o grupo adota a arte da persuasão e o discurso como objeto de estudo. Os partícipes do Sofismo defendem que a verdade é o que pode ser provado que é verdade, ou seja, a verdade está com aquele que argumenta melhor. Baseados nessa ideia, os sofistas passam a cobrar para difundir seus ensinamentos e lecionar sobre retórica.

Platão (428 a.C. – 347 a.C.) – nas duas de suas obras que tratam sobre a retórica, *Górgias* e *Fedro* –, insiste que o caráter fundamental da retórica sofista é a sua independência em relação às provas ou aos argumentos que produzem conhecimento real sobre um determinado assunto. Assim, a retórica tem por objetivo persuadir através dos discursos. Nesse ponto, ancora-se a crítica de Platão aos sofistas, pois eles não estão preocupados na busca pela verdade, mas apenas conseguir ascender ao poder através das palavras, dizendo ao seu público o que ele quer ouvir, bajulando-o. Desse modo, o retórico é alguém hábil em expressar-se sobre qualquer assunto, sendo mais persuasivo se comparado a outra pessoa. No entanto, o objetivo do sofista não é fazer o seu público progredir no conhecimento, mas permanecer em suas crenças. Mediante o exposto, Platão define que há dois tipos de retórica – uma má, que está centrada na ilusão e bajulação; e uma boa, que está baseada na verdade e na formação da alma pela palavra.

Aristóteles, na *Retórica*, inova a retórica clássica trazendo a ideia do argumento lógico como elemento central na arte de persuadir. Além disso, sua retórica é uma retórica da prova, do raciocínio, do silogismo retórico, ou seja, é uma teoria da argumentação persuasiva. Assim, a sua maior virtude é que ela pode ser aplicada a qualquer assunto, o que proporciona, de forma simultânea, um método de trabalho e um sistema crítico de análise, que podem ser utilizados não só na elaboração de um discurso, mas também na interpretação de qualquer forma de discurso.

Aristóteles, ainda, tece algumas críticas aos que o precederam no estudo e compreensão da retórica. A crítica dele gira em torno da centralização no discurso judicial, desprezando-se os outros gêneros; além da questão de darem especial atenção ao estímulo das emoções do público ou dos ouvintes, negligenciando um fator que é caro ao discurso persuasivo: o argumento lógico; e da extrema relevância dedicada à estruturação do discurso em detrimento

do seu conteúdo. Desse modo, direcionando a sua crítica aos sofistas, Aristóteles destaca que estes ensinam argumentação sobre qualquer tema, mesmo que os argumentos usados não sejam válidos, visto que seus interesses giram em torno do retorno financeiro, e não da busca pela verdade.

Demóstenes é um homem que dedica a sua vida defendendo a democracia ateniense e, consequentemente, exerce grande influência na Grécia de sua época. Ele aprendeu retórica estudando e lendo os discursos de grandes oradores antigos. Demóstenes escreveu inúmeros trabalhos que o consolidaram como orador influente. Dentre os trabalhos do orador, alguns ganham destaque, como as *Filípicas*, obra na qual o autor convoca os cidadãos a enfrentar e resistir ao invasor, convence a reorganizar o exército e atacar os apáticos e derrotistas. Outra obra de Demóstenes é a *Olintíacas*, um discurso forte que visa convencer os atenienses a prestarem socorro a Olinto, mostrando o seu caráter patriótico, visando a unificação do país.

Pode-se destacar, também, a figura de um dos grandes retores latinos antigos, fala-se de Cícero (106-43 a. C), que traz para o fazer retórico grandes inovações, mas suas ideias devem muito ao ideal aristotélico, neste estão inseridas algumas características: 1) o medo do "sistema"; quer mesclar de "gosto" ou "naturalidade" a especulação; o ponto extremo dessa desestruturação é a defesa da perspectiva de que não há regras para a eloquência, apegando-se mais à verdade do que aos termos; 2) a nacionalização da retórica, Cícero tenta romanizar a retórica; 3) a colusão mítica do empirismo profissional – por conta de sua atuação como advogado mergulhado na vida política – e do apelo à grande cultura. Isso torna a cultura como principal ornamento da política; e 4) a assunção do estilo. Desse modo, a retórica de Cícero anuncia um desenvolvimento da *elocutio* (VICCINI, 2018).

Dentre as obras do orador latino, destaca-se a *De oratore*, obra que trata das qualidades e virtudes que se almejam de um orador. Um orador ideal deve possuir, dentro dessas qualidades e virtudes, o conhecimento de mais de uma ciência, bem como a capacidade de ver o que é apropriado para cada momento ou situação. Cícero se ocupa, também, dos diversos estilos de oratória, a harmonia da frase, das partes do discurso e do ritmo que deve caracterizá-lo. Outra obra atribuída a Cícero é a *Retórica a Herênio*, sendo o mais antigo tratado sobre a arte retórica que foi escrito em latim. A obra reúne um conjunto de preceitos didáticos usados na prática discursiva e divide os discursos em três gêneros – deliberativo, epidítico e judiciário – e cinco partes – invenção, disposição, elocução, memória e ação.

No que concerne às contribuições de Quintiliano – presentes na sua obra *Institutio Oratoria* – para a retórica, pode-se destacar que ele escreve a arte do bem falar em doze livros, distribuídos em quatro tomos. O retórico latino era um rétor oficial, que recebia uma

remuneração, por parte do Estado, pelos seus serviços prestados enquanto professor. Sua obra é dedicada à educação do orador, que começa na infância e vai desenvolvendo-se por meio de uma extensa formação pedagógica. Desse modo, em síntese, sua obra divide-se da seguinte forma: livro I – primeira educação do orador; livro II – define a retórica e sua utilidade; do livro III ao VII discorre-se sobre a *Inventio* e *Dispositio*; dos livros VIII ao X trata-se da *Elocutio*; o livro XI discute as partes menores da retórica, como a ação e a memória; e o livro XII relata as qualidades morais que são requeridas pelo orador e a exigência de uma cultura geral.

Esta parte da seção buscou traçar um levantamento dos principais nomes relacionados ao fazer retórico. Desse modo, busca-se contextualizar a divisão para uma melhor compreensão e inserção no assunto aqui debatido. Ressalta-se, ainda, que há outros autores e estudiosos que estudam o assunto, havendo, assim, ideias convergentes e divergentes em relação ao tópico – por exemplo, há divergência entre os estudiosos se a retórica é uma técnica, uma arte ou uma ciência. No entanto, não há aqui uma preferência por A, B ou C; mas se entende que por meio do diálogo e argumentação pode-se chegar a uma espécie de consenso entre as ideias até aqui apresentadas.

1.2. Definição de Retórica

Definir a retórica não é uma tarefa simples. Apesar de haver inúmeras tentativas e esforços de apresentar o tema como um sistema, nunca se obteve uma uniformidade conceitual quando o assunto é a retórica clássica. Desse modo, a retórica clássica apresenta-se como uma disciplina maleável, que se encontra preocupada mais com o intuito de persuadir aos que ouvem do que com a produção das formas de discurso. Isto é, a preocupação gira em torno mais da função do que da configuração. Acredita-se que é neste ponto de discussão que a definição de retórica é enriquecida, pois com as inúmeras ideias que giram em torno de um objeto podem criá-lo e expandi-lo.

Aristóteles escreve dois tratados no que concerne à elaboração do discurso: a *Poética*, que se ocupa da arte da evocação imaginária, voltada para o discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários; e a *Retórica*, que está voltada para a arte da comunicação, do discurso que é elaborado com propósitos persuasivos, os quais são destinados ao público. Com isso dito, destaca-se que a retórica aristotélica é uma oposição entre essas duas técnicas, visto que se entendem estas como propostas autônomas.

Dessa maneira, Aristóteles define a retórica como uma forma de argumentação que pode ser comparada com a dialética. Assim, ao refletir sobre a natureza da arte, e mostrando-a como

uma genuína arte, o filósofo traz a afirmação da racionalidade da arte, além de tê-la como uma forma de conhecimento prático e identificável com a dialética. Além disso, para Aristóteles, a retórica é útil, porque sem ela a verdade poderia ser facilmente derrotada em debate, além de ser permitido debater-se os dois lados de uma mesma questão. Em suma, a retórica aristotélica visa retirar a persuasão de todo e de qualquer assunto.

Quintiliano – nos seus doze livros – *Institutio Oratoria* – sobre a *scientia bene dicendi* (ciência do bem falar) – traça tudo o que é necessário para a formação de um orador, tendo forte influência sobre a educação da cidade de Roma. Isso dito, o autor busca, através da junção de inúmeras definições de retórica, chegar a um denominador comum sobre a ciência do bem falar. Dessa forma, temos, a seguir, as quatro convenções mais representativas sobre a retórica clássica: a) a definição que é atribuída a Córax e Tísias, Górgias e Platão – geradora de persuasão; b) a definição de Aristóteles – a retórica parece ser capaz de descobrir os meios de persuasão relativos a um determinado assunto; c) atribuições de Hermágoras – a faculdade do falar bem no que concerne aos assuntos públicos; e d) definição do próprio Quintiliano – a ciência do bem falar. Assim, podemos destacar que todas essas definições concordam em um aspecto: a retórica e seu estudo têm como objetivo criar e elaborar discursos persuasivos. Feitas todas essas considerações, podemos dizer que retórica é uma forma de comunicação, uma ciência que tem a função de se ocupar com os princípios e as técnicas de comunicação. No entanto, não de toda comunicação, mas daquela que tens propósitos persuasivos (AELXANDRE JÚNIOR, *In: Introdução à Retórica de Aristóteles*, p. 22)

Conforme a formulação de Lausberg (1967), a retórica, num sentido amplo, pode ser definida como a “arte do discurso em geral”, que é exercida por qualquer pessoa presente e atuante em uma determinada sociedade. Por outro lado, num sentido mais sucinto, compreende-se como a “arte do discurso partidário” – isso na questão de um discurso apologético destinado a uma parte. Com isso dito, a retórica, ainda conforme a ideia do autor em questão, é um sistema usado na elaboração do pensamento e da linguagem, servindo aos propósitos e aos intuítos de quem discursa que é obter o efeito esperado.

De acordo com o que nesta subseção foi discutido, entende-se que a retórica passa por inúmeras definições ao longo do percurso histórico. No entanto, não podemos cravar uma definição que seja a correta, mas buscar conciliá-las. Desse modo, mantém-se o diálogo aberto em torno de uma forma de elaborar discursos muito antiga. Seria a retórica uma arte, uma técnica, uma ciência, um sistema? Responder essa indagação não seria, como já dito aqui, um trabalho fácil. Entretanto, pode-se destacar que ela está relacionada a usar a linguagem de

maneira persuasiva, visando determinado objetivo ou propósito. Vê-se a retórica, ainda, como uma forma de ascensão, seja ela social ou ascensão ao poder.

1.3. A *Retórica* de Aristóteles

A *Retórica*, de Aristóteles, traz inovações necessárias e relevantes para que a disciplina em destaque aqui nesta parte da seção viesse a ser sistematizada como a conhecemos hoje: a forma como um determinado assunto pode gerar persuasão. Assim, temos na obra do filósofo grego, uma espécie de manual que é usado na produção e na interpretação dos discursos retóricos. Aristóteles atualiza e sistematiza o fazer retórico quando aplica o argumento lógico – elemento central na arte da persuasão – na disciplina, pois, segundo ele, os seus contemporâneos estudiosos de retórica ignoravam a função principal da retórica, que é a busca pela verdade e a defesa dela.

A *Retórica* de Aristóteles é desenvolvida por meio de três livros, assim: o livro I trata da conceituação do termo retórica, das provas usadas no discurso retórico, dos tipos de argumentos utilizados em um discurso retórico, as espécies ou gêneros do fazer retórico, além de outras questões como os tipos de lei, as ações humanas que estão envolvidas com a retórica, as noções de ações justas e injustas, entre outros; o livro II discorre acerca das paixões, mostrando os tipos de sentimentos que giram em torno do público, além de mostrar como usar o discurso de uma forma que conduza, de acordo com o intuito do orador, os sentimentos dos ouvintes – como a ira, coragem, calma, compaixão, etc.; e o livro III se demora sobre as questões dos estilos pertencentes aos gêneros, a linguagem utilizada em cada um deles, organização das partes do discurso, apresentação de provas, refutação, entre outros.

Aristóteles explica que a retórica é um outro lado da moeda da dialética, ressaltando que ambas estão ligadas ao conhecimento, não correspondendo a nenhuma ciência em particular. Além disso, o filósofo mostra que todas as pessoas, de certa forma, são partícipes tanto de uma como de outra, pois pelo menos em algum momento da vida alguma pessoa tem de sustentar um argumento, defender uma ideia, ponto de vista, etc. Dessa forma, pode-se destacar que Aristóteles não dissocia a retórica do meio social no qual ela está inserida, demonstrando o seu valor enquanto instrumento de ascensão social. No entanto, algumas pessoas fazem isso muitas vezes sem perceber que está utilizando de um saber retórica, já outras fazem por prática que é resultado do hábito.

Ainda sobre a *Retórica* de Aristóteles pode-se trazer as ideias que giram em torno das noções do *ethos*, do *pathos* e do *logos*. Esses três fatores são conhecidos como provas de

persuasão, as quais são fornecidas pelo discurso: umas residem no caráter moral do orador – *ethos* –; outras, no modo como o ouvinte se dispõe – *pathos* –; e outras, no que concerne o próprio discurso – *logos*. Essas três provas serão melhor explicadas no parágrafo posterior.

Prosseguindo, persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de que o orador é digno de fé e da credibilidade do ouvinte. Pois, geralmente, acredita-se mais e bem mais depressa em pessoas honestas, sobretudo nas que não há um conhecimento exato sobre elas, deixando certa margem para dúvida. É, porém, necessário destacar que esta confiança seja resultado do discurso, e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; visto que não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas, também, pode-se dizer que o caráter é o principal meio de persuasão. Persuade-se, ainda, pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. Isso dito, é desta espécie de prova e só desta que está concentrada a maior crítica por parte de Aristóteles, dado que se acredita que manipular as emoções do público é uma forma de persuadir muito eficaz para os que usam desta prova com desonestidade e más intenções. Enfim, gera-se persuasão, também, pelo discurso quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.

Assim, a retórica aristotélica define-se, de forma esquemática, de acordo com os seguintes tópicos: i) distinção de duas categorias formais de persuasão: provas técnicas e não técnicas; ii) identificação de três meios de provas, modos e/ou formas de gerar persuasão, os quais estão relacionados à lógica do assunto, o caráter do orador e a emoção dos ouvintes; iii) distinção das três espécies da retórica, a saber a judicial, a deliberativa e a epidítica; iv) formalização de duas categorias de argumentos utilizados no discurso retórico: o entimema e o exemplo; v) as categorias de tópicos utilizados na construção de argumentos; vi) noções ligadas ao estilo e a composição; e vii) o que está ligado à classificação e à ordenação de várias partes constituintes do discurso (ALEXANDRE JÚNIOR, *In: Introdução à Retórica de Aristóteles*, p. 35).

Entende-se, a partir das ideias apresentadas até aqui, que a retórica está presente na sociedade em todo tempo, estamos a todo o tempo defendendo pontos de vista – contra ou a favor de determinado assunto –, argumentando sobre determinado assunto e debatendo ideias, o que não difere muito da época na qual encontra-se o estagirita. Desse modo, para esta parte da seção, a discussão sobre a *Retórica*, de Aristóteles torna-se imprescindível para argumentar sobre retórica clássica, além de pegar os subsídios necessários para a discussão que vem nas

subseções seguintes, as quais irão tratar dos gêneros retóricos e como as construções e caracterização, tanto de cenários quanto de personagens, influenciam na estruturação e elaboração dos gêneros.

1.4. Os gêneros retóricos

A discussão sobre retórica clássica nos traz até um ponto chave desta seção: a discussão sobre os gêneros retóricos. Assim, pretende-se traçar uma conceituação dos gêneros pertencentes ao fazer retórico e como os gêneros literários são influenciados pela construção e caracterização de personagens. Para esse propósito, far-se-á uma apresentação dos gêneros – judicial, deliberativo e epidítico –, baseada na *Retórica*, de Aristóteles. Posteriormente, mostra-se uma representação dos gêneros literários, tomando como exemplo a *Rota Virgilii* – humilde, médio e grandiloquente –, fundamentada pelas ideias do retórico latino Quintiliano, na sua obra *Institutio Oratoria*, mormente no livro X.

Conforme Aristóteles, na *Retórica* (3, 1358b, p.104):

As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala, e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte. Ora, é necessário que o ouvinte ou seja espectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro de uma assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo, o judicial e o epidítico.

O estagirita apresenta, de acordo com o excerto acima, três espécies ou gêneros que pertencem ao âmbito retórico – o judicial ou forense; o deliberativo ou político; e o demonstrativo ou epidítico. Desse modo, a disposição dos gêneros irá consistir no orador, no discurso e no auditório ou público. O auditório é juiz, se for um tribunal, um espectador – conselho ou assembleia. Os discursos deliberativos são exortações ou dissuasões que visam mostrar a vantagem ou desvantagem de uma determinada ação. Os discursos judiciais são acusações ou defesas sobre coisas feitas no passado e procuram mostrar a justiça ou injustiça daquilo que foi feito. Os discursos epidíticos louvam ou censuram algo, procurando mostrar a virtude ou defeito de uma pessoa ou de uma coisa. Em suma, no judicial acusa-se ou defende-se; no deliberativo persuade-se ou dissuade-se; e no epidítico elogia-se ou censura-se.

Interessante é destacar que é no gênero epidítico que se incide a Literatura, logo será o mais relevante para a discussão presente neste capítulo.

O gênero epidítico visa censurar ou elogiar, tendo como propósito para isso o belo e o feio, além de outros raciocínios acessórios. Além disso, destaca-se que “os que elogiam e os que censuram não consideram se uma pessoa fez ações convenientes ou prejudiciais, antes com frequência a louvam por haver descuidado os seus interesses pessoais só para cumprir o dever.” (ARISTOTELES, 2005, p.105)

Ademais, ainda sobre o gênero epidítico, *Retórica* (9, 1366b, p. 125), Aristóteles destaca que

{...} o belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor. A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevante serviços de toda a sorte e em todos os casos. Os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria.

O filósofo discorre que o belo é digno de louvor, visto que é bom. Com isso, a finalidade do gênero epidítico é censurar e, na maioria das vezes, louvar um homem ou suas ações e, ainda, uma determinada categoria de homens, além de outras categorias de seres como os deuses, seres inanimados ou animais. Com isso dito, percebe-se na Literatura Clássica a presença desses ideais que são descritos, de acordo com o trecho supracitado, nas ações dos personagens.

Esta subseção apresenta, ainda que de maneira simplificada, uma descrição dos gêneros retóricos – conforme o que é mencionado na *Retórica*, de Aristóteles. Desse modo, apresentam-se os gêneros judicial, deliberativo e epidítico – sempre destacando que esse é o que mais contribui para a discussão aqui proposta, pois é nele que recai a Literatura. Portanto, destaca-se que nesse gênero o orador emprega o uso da precisão para ressaltar ou elevar as qualidades de quem é de seu interesse, destacando que pode ser tanto um elogio quanto uma censura das qualidades ou defeitos, no que concerne a um campo específico.

1.5. Os gêneros retóricos conforme Cícero e Quintiliano

Esta subseção traz as ideias de Cícero e Quintiliano, destacando o que os pensadores discorrem em suas obras, respectivamente, *De oratore* e *Institutio Oratoria*. Assim, vale evocar o que Cícero (106 – 43 a.C.) – também representante da retórica latina – destaca, na sua obra *De oratore*, (IV, 14):

Positum sit igitur in primis, quod post magis intellegatur, sine philosophia non posse effici quem quaerimus eloquentem, non ut in ea tamen omnia sint, sed ut sic adiuvet ut palaestra histrionem; parva enim magnis saepe rectissime conferuntur. Nam nec latius atque copiosius de magnis variisque rebus sine philosophia potest quisquam dicere¹; – {...}

Esteja posto, pois, em primeiro lugar, – isto que depois se entenderá melhor – que sem a filosofia não se pode levar a efeito eloquente o que inquirimos – não de maneira que nela esteja tudo, mas que sirva de auxílio, assim como ao histrião a palestra (sim, frequentemente as pequenas coisas muito corretamente se comparam às grandes). Pois ninguém pode discursar larga e opulentamente sobre coisas grandes e várias sem filosofia²; – {...}

O orador latino expõe que não há como, em primeiro lugar, ser eloquente sobre aquilo que demandamos sem a filosofia, dado que é por meio dela que se pode extrair a eloquência, além de não se poder discursar, de maneira exuberante e magnífica, tanto sobre as coisas mínimas quanto as grandiosas. Assim, diferentemente do que ocorria na época dos sofistas, na qual havia um entrechoque entre a Retórica e a Filosofia – pelo fato de não haver uma busca pela verdade e defesa dela – Cícero unifica as duas, tornando-as parceiras no objetivo do discurso eloquente.

Apesar da retórica romana ser uma espécie de releitura da retórica que era praticada e ensinada entre os gregos, Cícero busca por um fazer retórico mais alinhado ao pensamento e à sociedade de sua época. No entanto, Cícero criticava os oradores que eram seus contemporâneos por não possuírem as qualidades e os requisitos necessários para dominar a eloquência. Com isso, traz-se uma ideia que introduz a discussão presente nesta seção sobre os gêneros presentes na retórica. Uma das críticas de Cícero a outros rétores está no fato de alguns dominarem apenas um dos gêneros, a saber o Humilde, o Médio e o Grandiloquente – conforme Cícero, em *De oratore* (IV, 20 e 22):

Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id quod volumus, perpauci in omnibus. {...} Horum singulorum generum quicumque vim in singulis consecuti sunt, magnum in oratoribus nomen habuerunt. Sed quaerendum est satisne id quod volumus effecerint³.

¹ M. TVLLI CICERONIS ORATOR AD M. BRVTVM. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/orator.shtml> >

² Tradução de André Novo Viccini, retirada da sua dissertação de mestrado em Língua e Literatura Latina. VICCINI, A. N. Como fazer um orador: tradução e estudo do Orator de Cícero. 2018.187 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

³ *Ibidem* – nota 1

Três são, em absoluto, os gêneros do discursar, em cada um dos quais alguns homens floresceram, mas igualmente em todos - e isso é o que queremos -, bem poucos. {...}

{...} Quem quer que tenha atingido a força de cada um desses gêneros teve grande renome entre os oradores. Mas há de se inquirir se levou a efeito satisfatoriamente aquilo que queremos⁴.

Cícero discorre acerca dos três gêneros da retórica, no caso ele fala sobre o Humilde, o Médio e o Grandiloquente, além de argumentar que todo orador, para que seja perfeito no engenho do fazer retórico, deve dominar e caminhar por todos os gêneros, e não se destacar em apenas um. Nesse ponto que ele enfatiza que ele almeja isso, mas que poucos conseguem tal proeza, porquanto quem consegue atingir esse objetivo merece um lugar de destaque entre os oradores. Desse modo, para endossar esse argumento, Cícero, em *De oratore* (VII), destaca:

*Videmus enim fuisse quosdam qui idem ornate et graviter, idem versute et subtiliter dicerent. Atque utinam in Latinis talis oratoris simulacrum reperire possemus! Esset egregium non quaerere externa, domesticis esse contentos*⁵.

Vemos, sim, ter havido alguns que discursavam tanto ornada e gravemente, como versátil e sutilmente. E quem me dera pudéssemos encontrar entre os latinos simulacro de tal orador⁶!

Para encerrar com as contribuições de Cícero – ressalta-se que para esse ponto –, que refletem que os gêneros estão relacionados com as funções – o que ele denomina de *officia*. Essas funções estariam ligadas às figuras dos ouvintes, os quais sofrem influência, destacando o valor persuasivo dos discursos. Desse modo, Cícero – *De oratore* (XXI, 69) – expõe:

*Erit igitur eloquens—hunc enim auctore Antonio quaerimus—is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae: nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo; in quo uno vis omnis oratoris est*⁷.

Será, portanto, eloquente - pois este é quem, sob a autoridade de Antônio, inquirimos - aquele que no fórum e nas causas civis discursar de modo que prove, que deleite, que dobre. Provar é de necessidade: deleitar, de doçura; dobrar, de vitória: pois só isto, de tudo, é o que tem mais poder para ganhar as causas. Mas quantos são os ofícios do orador, tantos os gêneros do discursar:

⁴ *Ibidem* – nota 2

⁵ *Ibidem* – nota 1

⁶ *Ibidem* – nota 2

⁷ *Ibidem* – nota 1

sutil no provar, comedido no deleitar, veemente no dobrar; unicamente no qual está toda a força do orador⁸.

De acordo com o trecho acima em destaque e conforme Muniz (2017), denota-se que as funções – no tocante ao orador e aos gêneros retóricos – são a de demonstrar – tênue –, a de deleitar – moderado – e a de mover – veemente. Nisso está concentrada a força do orador.

Diante do exposto, Quintiliano – *Institutio Oratoria*, tomo IV, livro XII – traz, também, uma discussão a respeito das funções dos gêneros retóricos. Assim, o rétor destaca que há obras que – apesar de estarem inseridas em determinados gênero – diferem de outras. Com isso, ele reforça seu argumento, quando, como exemplo, mostra a relação entre a obra e o autor – estátua e escultor, pintura e pintor –; além disso, os gêneros contam tanto com autores quanto com amadores, não havendo o orador perfeito, e nem alguma arte que inteirou a perfeição, seja pelo destaque, seja pela falta.

Ainda de acordo com as contribuições de Muniz (2017) – sobre as funções dos gêneros de acordo com Quintiliano – os gêneros são designados por tênue, um elevado e, apresenta-se, ainda, um terceiro, o qual é denominado de intermediário, pois comporta-se entre o tênue e o elevado. Com isso dito, as funções são as seguintes: o tênue tem a função de instruir; o elevado concentra a função de mover; e o intermediário traz em si a função de deleitar ou a de conciliar.

Vale destacar, ainda em consonância com Quintiliano – *Institutio Oratória*, livro X, I, 24 e 25 –, a advertência que o professor de retórica faz acerca dos melhores autores. Assim, o leitor deve estar ciente de que nem sempre o que eles dizem é perfeito, dado que, também, cometem seus equívocos, cedendo ao deleite de suas habilidades e nem demonstram a concentração devida. Quintiliano, além disso, expõe que os grandes autores são sim expoentes na retórica, contudo, são homens.

Ademais, antes de apresentar a lista dos autores que é destinada aos que querem se aprimorar na arte da expressão, Quintiliano destaca que são poucos os autores que devem ser tratados com distinta eminência, isto é, é um seleto e pequeno grupo dos que realmente merecem um lugar de destaque entre os notáveis. Para além disso, na sua arguição, o autor discorre que para os estudiosos torna-se tarefa simples notar os que são semelhantes aos expoentes. Dessa forma, o rétor expõe as espécies de leitura que ele considera essencial e indispensável para quem deseja tornar-se orador. (*Institutio Oratoria*, X, I, 44 e 45).

Sobre os gêneros retóricos, Quintiliano, *Institutio Oratória* (X, I, 46), expõe:

⁸ *Ibidem* – nota 2

*Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit. Idem laetus ac pressus, iucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis, nec poetica modo sed oratoria virtute eminentissimus.*⁹

Isso posto, conforme Arato pensa ser necessário começar por Júpiter (*ab Iove incipiendum*), do mesmo modo a nós parece conveniente iniciarmos com Homero. Este, de fato, assim como afirma que do oceano tomam início os cursos de todos os rios e fontes, ele mesmo fez nascer e forneceu o modelo de todas as partes da eloquência. Ninguém o terá superado na sublimidade dos grandes temas nem na propriedade dos pequenos assuntos. É igualmente alegre e contido, agradável e sério, admirável tanto na largueza como na concisão, expoente máximo tanto na qualidade poética como na oratória¹⁰.

Conforme o excerto acima, Quintiliano afirma que Homero não é superado por ninguém, tanto por tratar de maneira sublime sobre temas grandiosos quanto por levar com tamanha propriedade os pequenos assuntos. Homero consegue tramitar pelas veredas da alegria e da concisão, do que agrada e do que tem caráter de seriedade, sendo admirável tanto na abundância quanto na precisão. Assim, Homero torna-se expoente máximo nos quesitos poético e retórico. Desse modo, Quintiliano nos mostra os valores presentes no gênero sublime (*gravis stylus*) e destaca Homero como mais notável paradigma e modelo.

Para discorrer sobre o gênero medíocre – destaca-se que ao usar-se esse termo não se refere ao sentido pejorativo, mas é referente ao campo semântico de médio ou de intermediário –, Quintiliano, *Institutio Oratória* (X, I, 52), argumenta que:

*Raro adsurgit Hesiodus magnaue pars eius in nominibus est occupata, tamen utiles circa praecepta sententiae, levitasque verborum et compositionis probabilis, daturque ei palma in illo medio genere dicendi*¹¹.

Hesíodo raramente atinge o auge, sendo que grande parte de suas obras está cheia de nomes. Contudo, são úteis suas sentenças de caráter moral, a leveza do vocabulário e a estrutura condizente; por isso lhe foi conferida a palma entre os autores intermediários¹².

Conforme o trecho supracitado, Quintiliano coloca Hesíodo no rol dos gêneros intermediários, relatando que ele não conseguiu chegar ao topo da elevação. Isso por conta de

⁹ M. FABII QVINTILIANI INSTITVTIO ORATORIA LIBER DECIMVS. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio10.shtml> >

¹⁰ Tradução de Bruno Fregni Basseto

¹¹ *Ibidem* – nota 9

¹² *Ibidem* – nota 10

sua obra encontrar-se cheia de nomes, mas que seu estilo traz um caráter moralizante através de suas sentenças, além de um repertório vocabular leve, atrelado a uma estrutura adequada. Desse modo, ele elenca, não só as virtudes, mas também aquilo o que está em falta em sua poesia, elencando-o como modelo médio (*mediocris stylus*).

Por fim, Quintiliano – *Institutio Oratória* (X, I, 52) – discorre acerca do gênero simples:

*Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus adfectus, nulla persona, nulla cuiusquam sit oratio; sufficit tamen operi cui se parem credidit. Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat*¹³.

Os assuntos tratados por Arato carecem de movimentação, não havendo neles nenhuma variedade, nenhuma emoção, nenhuma personagem em destaque nem bons efeitos oratórios. No entanto, é suficiente para o trabalho ao qual ele se crê igual. Em seu gênero é admirável a obra de Teócrito, mas a musa rústica e pastoril não se adapta ao fórum nem à cidade¹⁴.

Consoante o trecho acima, temos algumas características que estão presentes no gênero simples ou humilde. Assim, pode-se dar destaque aos traços pertencentes a esse estilo, os quais podem ser acentuados pelo cenário que traz em si a musa pastoril e rústica, que não consegue adaptar-se nem à cidade, nem ao fórum. Então, mediante isso, Quintiliano nos mostra o que se apresenta no gênero humilde (*humilis stylus*).

1.6. A Rota Virgili e os *genera dicendi*

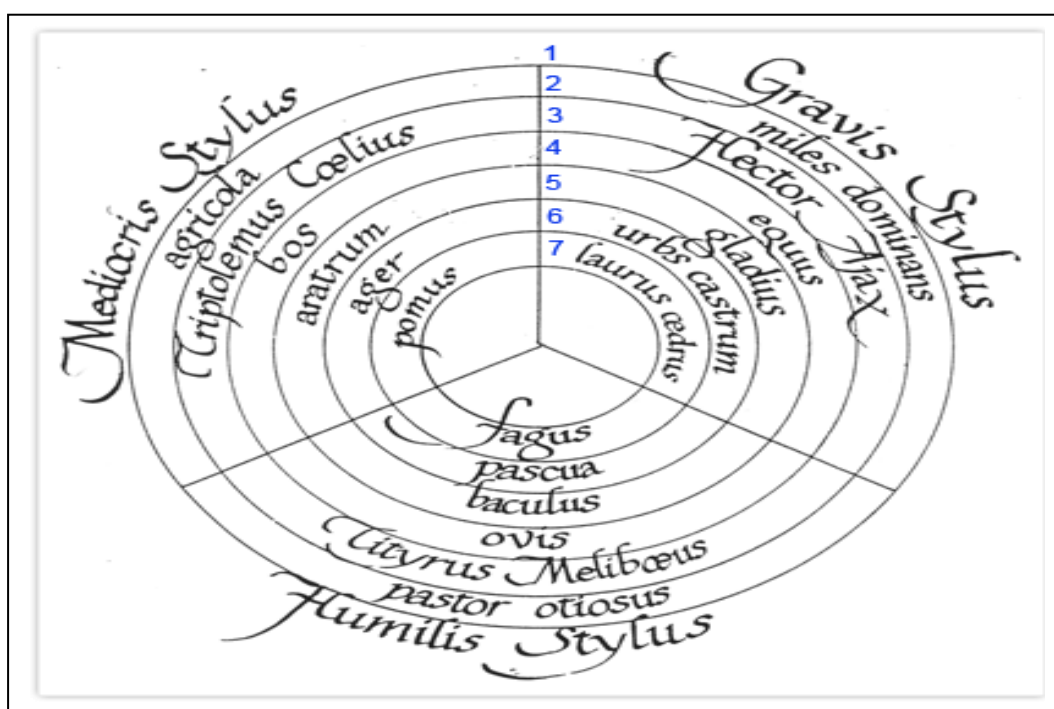
Esta subseção trata da forma como as caracterizações de personagens influenciam nos gêneros literários. Desse modo, utiliza-se para essa argumentação a figura de uma emblemática correspondência dos três *genera dicendi*, a *Rota Virgilii*, a qual se trata dos três estilos defendidos pelos gramáticos antigos, configurando, assim, num esquema mnemônico, o qual concentra a matéria poética de cada obra do poeta latino. Isto é, um breve panorama da criação poética de Virgílio. A roda é interpretada, desse modo, como uma representação dos estilos da arte retórica. Para discorrer sobre a Roda de Virgílio, esta subseção ancora-se nas ideias de Muniz (2017) e Ferreira (2020), autores esses que discutem sobre a figura citada. Além disso, utiliza-se trechos das obras de Virgílio, a fim de exemplificar a discussão aqui proposta.

¹³ *Ibidem* – nota 9

¹⁴ *Ibidem* – nota 10

Assinala-se que quando uma determinada obra é catalogada, classificada e reduzida não quer dizer nada sobre o fazer poético, muito menos sobre o que está relacionado ao fator expressivo do texto, mas busca-se compreender o motivo de uma classificação e a forma como essa visa atuar e na ajuda em uma tarefa que vai além de uma mera ordenação que se encontra externa à obra, além de conduzir ao entendimento de alguns mecanismos de estruturação poética. Ainda em conformidade com a autora, ao traçar as fronteiras de uma determinada obra e a descrever, levando em consideração o estilo, não se é capaz de esclarecer como o gênero atua. Com isso, destaca-se que um determinado gênero vai muito além de sua estrutura e caracterização, dado que ele encontra-se sujeito às inúmeras leituras e interpretações, sendo que cada uma dessas está circundada de inúmeros contextos (FERREIRA, 2020).

De acordo com o exposto anteriormente, tem-se a apresentação da *Rota Virgilii*¹⁵:



Percebe-se, na ilustração acima, uma escala hierárquica dos estilos dos gêneros, os quais são sustentados, em paralelo, pelos tipos de personagens ou características, as quais são exemplificadas pelos objetos, pela ambientação, as plantas presentes e animais que nesses cenários predominam (MUNIZ, 2017). Isto é, pode-se destacar que são essas características que definem a estruturação dos gêneros do discurso retórico. Além disso, percebe-se que, cada linha

¹⁵ LA ROUE DE VIRGILE. Figura retirada do site Études Littéraires. Disponível em < <https://www.etudes-litteraires.com/roue-virgile.php> >

na roda está marcada por um número, os quais são descritos a seguir: 1) refere-se ao estilo; 2) os tipos sociais; 3) os personagens das obras virgilianas; 4) os animais pertencentes aos seus respectivos cenários; 5) os instrumentos usados por cada um desses tipos sociais ou personagens; 6) os territórios nos quais as obras desenrolam-se; e 7) as frutas representativas.

Em síntese, as três obras de Virgílio, a saber *Eneida*, *Bucólicas* e *Geórgicas* –, indicadas em uma figura circular, são exemplos dos três estilos retóricos – simples, médio, sublime. O autor assim elegeu três tipos sociais – o pastor, o agricultor e o guerreiro – e a partindo disso, criou três cenários de atuação para cada um deles. Assim, tem-se o *humilis stylus*, que se trata de um estilo simples, – *Bucólicas* – no qual temos a figura do pastor ocioso ou despreocupado, deitado sob a sombra da faia, conduzindo suas ovelhas por meio do cajado nos prados; no *mediocris stylus*, termo designado ao estilo médio – *Geórgicas* – no qual há a figura do agricultor ou lavrador, cuidando dos seus bois, arando o campo e colhendo seus frutos; e tem-se o *gravis stylus*, referente ao gênero sublime ou grandiloquente – *Eneida* – no qual temos a figura do guerreiro dominante ou do soldado vencedor e com autoridade, montado em seu cavalo, portando sua espada na cidade ou no acampamento militar coroados de louros.

A partir deste parágrafo, trechos das obras de Virgílio são usados para exemplificar o que se encontra na *Rota Virgilii*, segue um excerto das *Bucólicas*¹⁶ (écloga 1, 1-15):

Mel - *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva;
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Tit - *O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
ludere quae vellem calamo permisit agresti.*

Mel - *Non equidem invideo, miror magis; undique totis
usque adeo turbatur agris. en ipse capelas
protenus aeger ago; hanc etiam vix, Tityre, duco.
hic inter densas corylos modo namque gemellos,
spem gregis, a, silice in nuda conixa reliquit.
saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,
de caelo tactas memini praedicere quercus.
sed tamen iste deus qui sit da, Tityre, nobis.*

Mel - Tu, sob a larga faia reclinado,

¹⁶ VERGILI MARONIS ECLOGA PRIMA. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/ec1.shtml> >

Silvestre musa em tênue cana entoas:
 Nós, Títiro, da pátria os fins deixamos
 E a doce lavra, a pátria fugimos;
 As selvas tu, pausado à sombra, ensinas
 Amarílis formosa a ressoarem.
Tit - Ó Melibeu, este ócio é dom divino;
 Que um deus o creio, e sempre as aras dele
 Tenro anho tingirá do aprisco nosso:
 Deu-me, estás vendo, errarem minhas vacas,
 Tanger a meu sabor na agreste avena.
Mel - Eu não to invejo, admiro, no alvoroço
 Que anda em redor. Aqui já levo as cabras,
 E esta aflito conduzo, que entre espessas
 Aveliras pariu, pouco há largando
 Ai! sobre lisa pedra uns gemeozinhos,
 Esperança da grei. Do céu feridos,
 Não fora avessa a mente, o mal por vezes
 Os carvalhos me lembra o anunciaram,
 Por vezes de oca enzinha a esquerda gralha.¹⁷

Percebe-se que há algumas características – de acordo com o trecho – do gênero humilde, os quais podem ser destacados a seguir: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi silvestrem tenui Musam meditaris avena*; {...}. Nota-se nesse trecho, a vegetação específica do gênero humilde, a qual é a faia na qual Títiro encontra-se reclinado, ou seja, descansando, postura que mostra uma característica ou um traço genérico. Outro aspecto característico do gênero em discussão é o modo como o canto nesse gênero é entoado pela musa – *tenui Musam meditaris avena* – de uma forma tênue, representando a humildade presente no estilo, e o instrumento usado para que esse canto seja entoado, que é a *avena* uma flauta de traço pastoril, mostrando o caráter metapoético, pois percebe-se que o poema fala de sua própria construção, a qual é cantar de forma simples, inspirado pela musa. Outro aspecto característico que se destaca está nos trechos *tu, Tityre, lentus in umbra* e *O Meliboe, deus nobis haec otia fecit*, no qual notamos a figura do pastor que é ocioso, pois está lento, reclinado na sombra; mostrando que o ócio tem procedência divina. Desse modo, destaca-se o que se encontra na Roda de Virgílio que é a figura do *pastor otiosus*, ou seja, o pastor ocioso ou despreocupado.

Mediante o exposto, pode-se, ainda, destacar que Virgílio inspira-se na figura de Teócrito, imitando-o. Assim entende que o poeta latino toma como exemplo literário para escrever as *Bucólicas* o poeta grego. Com isso, nota-se que há um diálogo entre os estilos dos poetas (MUNIZ, 2017). No tocante ao sentido, presente no estilo tênue, destaca-se o trecho *sub tegmine fagi*, o qual faz referência ao costume dos pastores em buscar abrigo nas sombras para proteger-se do sol nas épocas de calor intenso junto com seus rebanhos. Isso, de acordo com os

¹⁷ Tradução de Manuel Odorico Mendes

diálogos das personagens das *Bucólicas*, expõe que essa tranquilidade adquirida por eles é um regalo dos deuses (FERREIRA, 2020).

Virgílio também escreve uma obra intitulada *Geórgicas*, a qual está inserida no gênero médio ou didático. Isso dito, segue o trecho da *Geórgicas*¹⁸ (1, 1-15):

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori, apibus quanta experientia parcis
hinc canere incipiam. uos, o clarissima mundi
lumina, labentem caelo quae ducitis annum
Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutauit arista,
poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis;
et uos, agrestum praesentia numina, Fauni
(ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae:
munera uestra cano); tuque o, cui prima frementem
fudit equum magno tellus percussa tridenti,
Neptune; et cultor nemorum, cui pinguis Ceae
Ter centum niuei tondent dumeta iuueni;*

O que alegre as searas; em que signo
Lavar se deva e unir com o olmo a vide;
Que trato e culto o armento e gados peçam;
Quanta experiência, a parca indústre abelha:
Cantar, Mecenas, vou. Luzeiros do orbe,
Líbero e alma Ceres, guias do ano
Que os céus percorre, por Caônia glândea
Se a grada espiga e misturar nos destes
Ao mosto achado os copos do Aquelo;
Propícios Faunos, vinde, agrestes numes,
Vinde com as Drias: vossos dons celebro.
Tu, que a tridente o chão ferindo virgem,
Produziste, Netuno, o hinitor bruto;
Boscarejo, a quem níveos bois trezentos
Pastam na pingue Ceia; {...}¹⁹.

O extrato acima faz parte do próêmio das *Geórgicas*, que se inicia por uma síntese dos conteúdos que no estilo serão apresentados – o cultivo da terra, das videiras e das árvores, as quais são lavradas e cuidadas pelo agricultor por meio do arado – que é um instrumento presente no gênero médio – temos a presença do gado, o qual é tratado pelo agricultor. No trecho *quae cura boum, qui cultus habendo*, temos uma referência do cuidado com o gado, tendo a palavra culto no sentido de ter uma dedicação mais enfática aos animais pertencentes à vida do

¹⁸ P. VERGILI MARONIS GEORGICON LIBER PRIMVS. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/geo1.shtml> >

¹⁹ Tradução de Manuel Odorico Mendes

agricultor. Outro trecho – *Maecenas (...) canere incipiam. uos, o clarissima mundi lumina* – trata-se do canto – fator metapoético presente no estilo – e de uma evocação a grandes personagens e divindades como *Liber* – referência ao deus Baco – deus do vinho – e *Ceres* – deusa da agricultura, além de uma alusão a *Neptune* – deus dos mares. (cf. notas 1-6, In: *Geórgicas*, 2019, p.24). Isso reforça, também, os traços que estão presentes, referentes ao estilo médio, na Roda de Virgílio.

O gênero médio, como as *Geórgicas*, está relacionado aos assuntos referentes ao homem do campo, no caso o agricultor que ara a terra e cuida de seu gado. Também chamado de poesia didática, o gênero tem início em Hesíodo, na obra *O trabalho e os dias*, a qual contribuiu para a caracterização do estilo – o caráter de ensinamento, a ênfase em temas técnicos e filosóficos e uma presença de uma voz didática intitulada de magister (FERREIRA, 2020). Outra questão que pode ser anexada a essa ideia é a de que os estilos didáticos se serviram do hexâmetro, que é o metro presente no gênero épico. Por essa questão alguns estudiosos antigos não consideraram esse estilo como um gênero independente, por possuir intensa relação com a poesia épica heroica (MUNIZ, 2017).

Por fim, temos o gênero grandiloquente ou sublime, a obra que representa esse estilo na obra de Virgílio é a *Eneida*²⁰, da qual segue o fragmento (I, 1-22):

*Arma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab ōrīs
 Ītaliā, fātō profugus, Lāvīniaque vēnit
 lītora, multum ille et terrīs iactātus et alto
 vī superum saevae memorem Iūnōnis ob īram;
 multa quoque et bellō passūs, dum conderet urbem,
 inferretque deōs Latīō, genus unde Latīnum,
 Albānīque patrēs, atque altae moenia Rōmae.
 Mūsa, mihī causās memorā, quō nūmine laesō,
 quidve dolēns, rēgīna deum tot volvere cāsūs
 īnsīgnem pietāte virum, tot adīre labores
 impulerit. Tantaene animīs caelestibus īrae?
 Urbs antīqua fuit, Tyrīū tenuēre colōnī,
 Karthāgō, Ītaliā contrā Tiberīnaque longe
 ōstia, dīves opum studiīsque asperrima bellī,
 quam Iūnō fertur terrīs magis omnibus ūnam
 posthabitā coluisse Samō; hīc illius arma,
 hīc currus fuit; hōc rēgnum dea gentibus esse,
 sī quā Fāta sinant, iam tum tenditque fovetque.
 Prōgeniem sed enim Trōiānō ā sanguine dūcī
 audierat, Tyrīās olim quae verteret arcēs;
 hinc populum lātē regem bellōque superbum
 ventūrum excidiō Libyae: sīc volvere Parcās.*

²⁰ P. VERGILI MARONIS AENEIDOS LIBER PRIMVS. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen1.shtml> >

As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Tróia
 por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro
 e de Lavínio nas praias. A impulso dos deuses por muito
 tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,
 guerras sem fim sustentou para as bases lançar da cidade
 e ao Lácio os deuses trazer — o começo da gente latina,
 dos pais albanos primevos e os muros de Roma altanados.
 Musa ! recorda-me as causas da guerra, a deidade agravada;
 por qual ofensa a rainha dos deuses levou um guerreiro
 tão religioso a enfrentar sem descanso esses duros trabalhos?
 Cabe tão fero rancor no imo peito dos deuses eternos?
 Cidade antiga existiu, dos colonos de Tiro povoada,
 forte Cartago, distante da Itália e das bocas do Tibre,
 rica de todo comércio, de grande maldade na guerra.
 Contam que Juno a habitava e por ela especial preferência
 manifestara, até mesmo em confronto com Samos dileta.²¹

Na citação acima, tem-se a presença de alguns elementos que caracterizam o estilo sublime. Isso dito, podemos destacar o trecho *Arma uirumque cano* – as armas e o varão canto – temos o termo varão, o qual refere-se a Eneias, que é filho de Vênus – Afrodite na mitologia grega –, a deusa do amor e Anquises, pai mortal de Eneias. O termo varão também pode ser substituído por guerreiro, destacando-se o heroísmo do protagonista do poema épico virgiliano (cf. notas 2 e 5, *In: Eneida*, 2016). Destaca-se, ainda, o verbo canto, o qual denota a forma como o poema é declamado, em forma de canto. *Mūsa, mihī causās memorā, quō nūmine laesō*, aqui o aedo pede as musas que o auxiliem no canto, pedindo para que elas o inspire e, assim, lembre-se das causas e feitos da guerra – destaca-se, assim, o fator metapoético do estilo. Temos, também, o cenário presente no estilo, o qual é destacado pelos termos *Trōiae*, *urbem* e *Rōmae*, visto que os gêneros grandiloquentes têm suas tramas desenvolvidas no âmbito urbano. Assim, pode-se afirmar que esses caracteres se encontram concordantes com a Roda de Virgílio.

Pode-se dizer, ainda, sobre o gênero grandiloquente que ele está marcado pela narração do herói em seus grandes feitos. Desse modo, na *Eneida*, o varão sai das praias troianas para cumprir o seu fado. Além disso, compreende-se que o estilo gira em torno de um caráter individualista, o qual pode ser captado pela recorrência temática e figurativa presente no discurso (FERREIRA, 2020). Além disso, podemos destacar o que Horácio, sobre a epopeia, diz na sua *Arte Poética* (v. 73 – 75) “Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero”. Esse trecho reforça os caracteres pertencentes a estruturação, no caso em hexâmetro, do gênero grandiloquente, mostrando a forma como o estilo é desenvolvido e a temática nele presente, a qual é cantar as ações dos

²¹ Tradução de Carlos Alberto Nunes

monarcas, dos representantes dos povos e as guerras. Ideia essa que ganha força com o que é dito por Quintiliano (*Institutio Oratoria*, X, 1, 46) que ninguém supera Homero na sublimidade de grandes temas.

O presente capítulo encerra-se destacando que o estilo tende a designar a particularidade pertencente ao discurso, ou seja, quando ele se afeiçoa aos seus objetivos. Além disso, discorre-se que os principais tratados de retórica tradicional elencam três estilos, a saber os *humilis*, *mediocris* e o *gravis*. Isto é, o simples, o médio e o sublime, respectivamente. Assim, Virgílio associa os estilos a suas obras que foram aqui discutidas – *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* – com os temas pastoril, didático e épico, respectivamente (COMPAGNON, 2001). Com isso dito, a *Rota Virgilii* nos auxiliou na exemplificação, além dos excertos das obras já citadas. Portanto, procura-se aqui entender como a retórica clássica entende a caracterização dos gêneros, mostrando que cada um deles possui características e peculiaridades que os distinguem dos demais, obedecendo a uma hierarquia postulada. Entretanto, deve-se ter em mente que sempre surgem novas perspectivas, ideias e discussões sobre o assunto aqui proposto, não fechando, assim, sua questão. É isso o que se pretende aqui.

2. GÊNEROS POÉTICOS: UMA DISCUSSÃO

O presente capítulo pretende, de forma mais concisa, discutir acerca dos gêneros poéticos, mostrando como esses também podem ser influenciados por determinadas caracterizações. Para isso é necessário discorrer sobre a teoria do enriquecimento genérico, de Harrison (2007), mas claro que outros teóricos, que tratam a respeito da temática exposta, são aqui evocados. Além disso, tem-se a intenção de exemplificar com alguns excertos de obras que comprovem a teoria a respeito dos gêneros poéticos.

2.1. O *enriquecimento genérico*

Em seu livro, intitulado *Generic enrichment in Vergil and Horace* – mais especificamente no capítulo que tem por título “Introduction: Generic Groundwork”, o qual será aqui discutido – Harrison (2007) propõe-se a analisar, em detalhes, o efeito literário, o qual ele denomina de enriquecimento genérico, na poesia de Virgílio e Horácio. O autor define o termo enriquecimento genérico como a maneira pela qual os textos literários são genericamente identificáveis e ganham profundidade literária e textura a partir do confronto detalhado com outro e, conseqüente, nota-se a inclusão de elementos de textos que pertencem a outros gêneros literários. Embora o autor concentre-se em apenas dois poetas, a interação entre os gêneros também pode envolver a operação de textos em prosa dentro de versos e vice-versa.

O autor ainda argumenta que o recurso do enriquecimento é característico da poesia de dois autores – Horácio e Virgílio –; porém, pode ser estendido a todo o período de Augusto, especialmente para os poetas Tibulo, Propércio e Ovídio e, também, pode ser identificado na poesia dos poetas Catulo e Lucrécio. No entanto, a arguição do teórico destaca que é especialmente em Virgílio e Horácio que há uma característica fundamental de suas realizações poéticas particulares.

O conceito geral de enriquecimento genérico advém do confronto criativo de gêneros literários diferentes, mas não é nenhuma inovação radical, seja no bojo da literatura clássica ou na teoria do gênero mais ampla; o nome é apenas um novo rótulo conveniente para uma ideia geral, para o qual a teoria do enriquecimento genérico procura dar, assim, novas estratégias de análise. Harrison deixa salientado que a construção do conceito por ele proposto será, então, cuidadosamente aplicado à análise de textos particulares, mas que serve como uma espécie de teste-chave para qualquer teoria literária. O capítulo apresentado por Harrison olha para o fundo do enriquecimento genérico no gênero e na teoria tanto antiga quanto moderna, tendo sua

modelagem existente no estudo da poesia augustana, com um pano de fundo ideológico, histórico e literário do período de Augusto, o qual permite o crescimento, estabelece um modelo detalhado e um repertório para detecção leitora de marcadores genéricos que formarão os métodos para a análise presentes no livro do autor.

O autor discute sobre a teoria genérica da literatura greco-romana, ressaltando que, apesar da imprecisão existente, é possível identificar, em termos gerais, que as principais ideias genéricas são facilmente reconhecidas e aplicadas por um leitor do período de Augusto. Com isso dito, o teórico demonstra que a discussão sobre gêneros começa nos textos platônicos e aristotélicos, assim, na *República*, o Sócrates de Platão divide a literatura em três seguintes tipos: de acordo com sua forma de apresentação narrativa – por aquilo que é proferido por seus personagens (tragédia e comédia); o que apresenta apenas os eventos de relato do poeta (ditirambo e lírico em geral); e aqueles que acabam sendo uma mistura de ambos (épico).

De acordo com isso, é criada uma taxonomia (classificação) genérica, que é dividida em três partes: épico, drama e lírico, e tem influenciado bastante a tradição ocidental, ocupando, ainda, um lugar de destaque na teoria genérica. Aristóteles, na *Poética*, traz a ideia adicional e crucial de adequação: cada tipo (gênero) tem um meio apropriado de construção (prosa ou verso, metro, música, harmonia, tipo de discurso, etc.), um assunto apropriado (de comprimento adequado, dignidade, realismo, etc.) e um modo (como o autor mimetiza cada uma das artes). Assim, o épico, por exemplo, difere da tragédia não em seu assunto, mas em comprimento e metro. Às vezes, na crítica literária aristotélica, a ideia principal é o que é adequado, decoro, ou a noção de que tudo tem seu lugar apropriado e sua função. Este lugar é considerado natural e intuitivo; a natureza e a experiência ensinam aos poetas o modo apropriado que cada assunto deve estar disposto, o que implica em uma conexão entre o tópico e o metro usado.

Harrison destaca que existem dois aspectos relacionados aos gêneros: o uso de exemplar ou modelo (autor) de um gênero e a admissão de que os gêneros podem incorporar elementos e características de outros gêneros para efeitos especiais. Assim, uma primeira ideia é de que pesquisas literárias mais antigas procuraram anexar nomes antigos a formas literárias – como por exemplo, Homero e Arquíloco, que são considerados como fundadores genéricos; e a segunda ideia, mais destinada a gêneros particulares, que alguns gêneros tendem a incorporar elementos de um gênero diferente ou oposto – ideia cara para a teoria do autor aqui discutida –, resultando, desse modo, num “crossing of genres”.

Outro aspecto apontado pelo autor, apoiado no pensamento aristotélico a respeito dos gêneros, é a da hierarquia dos gêneros. Com isso, os três gêneros destacados – épica, tragédia e comédia – podem ser classificados de acordo com três critérios: o épico como gênero de maior

prestígio, contendo uma maior extensão e um metro mais ‘pesado’ e a dignidade de seus personagens; a tragédia, por sua vez, também descreve personagens dignos, mas em menor comprimento e um metro mais coloquial; e a comédia, vindo por último, com seus personagens inferiores.

Para a teoria genérica moderna (e pós-moderna) a definição de gênero torna-se, de certo modo, complicada, mas os gêneros no mundo greco-romano foram usados como paradigmas ou modelos a serem imitados por escritores e eram reconhecidos pelos leitores, e, assim, categorias genéricas podem ser observadas e analisadas. No entanto, isso não significa que o gênero pode abarcar um conceito fluido e contestado pelo menos para escritores e estudiosos de textos antigos, ou que muito interesse em poesia antiga resulta da indeterminação e interação entre gêneros. Com isso dito, o conceito base de gênero literário adotado pelo autor é uma forma identificada por meio de um repertório genérico particular de recursos externos e internos. Por conta disso, o reconhecimento do enriquecimento genérico torna-se mais identificável por conta do confronto entre gêneros.

O desdobramento da teoria literária em relação ao gênero mostra um interesse considerável na ideia geral do desenvolvimento por meio da interação. É justamente nessa noção que Harrison desenvolve a sua teoria do enriquecimento genérico. O autor ainda aponta que a teoria moderna, apoiada pela tendência moderna da literatura contemporânea, sobre os gêneros visam extrapolar as fronteiras entre os gêneros. Ideia essa que é difundida pelos autores da modernidade, os quais afirmam que os sistemas genéricos se tornam, de certa forma, sem sentido, na análise literária moderna, resistindo a qualquer classificação.

A teoria moderna de gênero vem oferecendo uma gama de visões interessantes das formas pelas quais os gêneros literários interagem e se desenvolvem, visando determinados efeitos de criatividade e enriquecimento. Oferecem, também, um arcabouço considerável para aqueles que argumentam sobre a importância da interação dos gêneros nas literaturas grega e latina, mostrando que o diálogo entre os gêneros não ocorre somente na atualidade, mas que já percorre um longo caminho. Além disso, pode-se destacar que as duas concepções de interação, desenvolvimento e enriquecimento genérico estão crucialmente interligadas, mostrando que qualquer obra literária significativa adiciona e/ou enriquece possibilidades atuais e futuras de sua categoria literária.

Voltando aos mecanismos do enriquecimento genérico, o autor aponta que o enriquecimento por meio da interação entre gêneros é imprescindível para o desenvolvimento genérico. Desse modo, o autor destaca que "enriquecimento genérico é um modo intergenérico de intertextualidade" (HARRISON, 2007, p.16). Então, pode-se dizer que a teoria desenvolvida

pelo estudioso em questão bebe na fonte dos estudos e dos tratados sobre a intertextualidade. Assim, a presença de um gênero literário ou poético presente em outro é uma questão de perpetuação dos gêneros, pois variam e expandem suas estruturas.

Assim, para que se possa sintetizar a teoria de Harrison, destaca-se que ele prossegue sua argumentação trazendo a ideia do gênero 'convidado' e do gênero 'hospedeiro'. Essa analogia traz a noção de que um determinado gênero, tendo maior ou menor extensão, recebe um outro gênero, de menor ou maior expressão, em sua estrutura, resultando numa expansão do gênero 'hospedeiro'. Assim, mesmo que o gênero 'convidado' seja maior que o gênero que o hospeda, o gênero 'hospedeiro' sempre irá ser determinante e dominante, mas o 'convidado' enriquece e amplia os conceitos e efeitos do gênero 'hospedeiro' (MUNIZ, 2012).

2.2. Platão, Aristóteles e Horácio sobre os gêneros poéticos

A discussão sobre os gêneros poéticos neste capítulo, apesar de ser sucinta, não pode deixar de fora os primeiros a comentarem – e por isso, trata-se de discussões robustamente sistemáticas – sobre a classificação dos gêneros, refere-se a Platão e Aristóteles. Assim, os filósofos gregos discorrem sobre os gêneros poéticos em suas obras, a saber *República* e a *Poética*, de autoria de Platão e Aristóteles, respectivamente. Nas obras cada autor define algumas características referentes à taxonomia dos gêneros poéticos.

Platão, na *República*, visa censurar o discurso direto em algumas obras literárias, como, por exemplo, em Hesíodo e Homero, por conter narrativas que não seriam adequadas aos objetivos educacionais, pois “os moços não têm capacidade para decidir sobre a presença ou ausência de ideias ocultas; as impressões recebidas nessa idade são indelévels e dificilmente erradicáveis” (378d-e). Questões como essas mostram a preocupação, na constituição de uma cidade ideal, por conta da disparidade com questões políticas, éticas e, como já mencionado, pedagógicas.

No livro 3, da *República* (392d, 2000, p.146), tem-se:

{...} Tudo o que os mitólogos e os poetas contam não é um relato de fatos passados, presentes ou futuros? Que mais poderia ser? perguntou. E não conseguem esse desiderato ou por simples exposição, ou por imitação, ou por ambos os modos ao mesmo tempo?

De acordo com o trecho acima, pode-se destacar que Platão vê as manifestações e apresentações de cunho artístico como situações falsas, executadas através da imitação. Isto é, os gêneros literários são classificados por meio da expressão mimética (representação e/ou

imitação). Assim, de acordo com Muniz (2012), é nesse aspecto da obra platônica que é mostrado claramente uma perspectiva geral sobre o conceito de poesia, que pode ser definida pela superioridade da narrativa simples sobre as demais, de caráter mimético.

Segue o excerto, ainda na *República* (394c, 2000, p.148), que expõe:

Apanhaste bem a questão, lhe repliquei, estando eu certo de que vou mostrar-te agora o que antes não me fora possível, a saber: que a poesia e a mitologia podem contar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopeia e em muitas outras formas de poesia, se é que me fiz compreender.

Em consonância com o exposto acima, pode-se dizer que o início das concepções de gênero na obra platônica está associado com os modos de expressão, com ênfase na narrativa. Destacam-se, ainda, os três tipos de poesia abordados, que são os seguintes: o drama, por total imitação e sem narrativa; a epopeia, que é um composto de partes narrativas com dramáticas, sendo o tipo misto; e a narrativa simples, que se executa por narração apenas, como no ditirambo. Apesar de nos oferecer uma teorização literária inaugural dos modos de expressão, a passagem não aborda todos os aspectos dos tipos poéticos (MUNIZ, 2012).

Segue um trecho do *Íon* (533d-534a, 1988, p.49 e 51):

Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos {...} os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas.

No *Íon*, a questão central discutida é acerca da criação poética, seria ela arte ou inspiração? O rapsodo deve interpretar o pensamento do poeta para o auditório, compreendendo tanto o pensamento como as palavras. Então, se o talento de Íon é direcionado apenas a Homero, tratando dos mesmos temas que os outros, então o rapsodo não possui arte. Se a arte de Íon só se manifesta em Homero, tal acontece, como criação do próprio poeta, por inspiração ou força divina. Assim, o poeta compõe seu poema num estado de possessão divina. É por essa ideia que se justifica que um determinado poeta compõe apenas um tipo de poesia ou um único poema notável. Desse modo, a discussão entre Sócrates e Íon tem como central tema a arte do rapsodo, que tem como objetivo a poesia. O rapsodo é possuído por uma força divina, que o faz perder,

de forma momentânea, o raciocínio. Além disso, o poeta é, quando possuído, inspirado pela divindade para compor um domínio específico (JABOUILLE, introdução ao *Íon*).

Sócrates joga luz sobre a discussão no trecho do *Íon* (534b-c, 1988, p.51 e 53):

Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui: um nos ditirambos, outro nos encômios, outro, ainda, nos hiporquemas; este na epopeia, aquele no jambo. Nos outros gêneros, cada um deles é medíocre, porque não é por uma arte que falam assim, mas por uma força divina, porque se soubessem falar bem sobre um assunto por arte, saberiam, então, falar sobre todos.

O fragmento acima nos traz uma noção a respeito da forma como gêneros poéticos desenvolvem-se por meio de uma inspiração divina, como afirma Sócrates, dado que não é por uma arte ou técnica que o poeta fala bem sobre determinado assunto, mas a Musa o inspira. Assim, a divindade o possui, fazendo com que ele componha o gênero que a inspiração divina considerar melhor – ditirambos, epopeias, jambos, etc. Sócrates ainda destaca que conseguiriam falar bem sobre qualquer assunto, caso ocorresse por inspiração divina.

A *Poética*, de Aristóteles, tem se comportado, ao longo dos séculos, como uma espécie de manual que se ocupa da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários. Assim, pode-se dizer que a obra do estagirita discorre sobre as formas literárias, cênicas e narrativas da literatura ocidental. Aristóteles discute a respeito de temáticas centrais que são caras aos estudiosos e literatos em todo o mundo. Então pode-se destacar que aquele que deseja dedicar-se, tanto na produção quanto na interpretação de textos poéticos, deve dedicar um tempo na reflexão das ideias discutidas na *Poética*.

Diante do exposto, o que interessa neste tópico é procurar alguns trechos da obra que ajudem a observar como o filósofo via os gêneros poéticos. Na *Poética*, (1447a 13-16, 2003, p.103), Aristóteles argumenta:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

Como pode-se notar, de acordo com o excerto acima, o estagirita destaca que todas as manifestações poéticas ocorrem por imitação. Descrevendo mais formalmente a poesia, o filósofo expõe que ela pode ser classificada em três tipos poéticos, a saber o meio – cores, ritmo,

metro –, o objeto – tema – e maneira – como o autor imita. Diferentemente de Platão que se preocupa com a narrativa, Aristóteles vai colocar seu foco na mimese. Além de que, para aquele há três modos de expressão, para este, dois – o narrativo e o dramático (MUNIZ, 2012). Na *Poética*, Aristóteles (1448a9-18, 2003, p.105) ainda relata:

Porque, tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da Delíada, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]gas, Timóteo e Filóxeno, nos Ciclopes. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.

O estagirita discorre que há diferenças nos gêneros poéticos, pois uns usam uma linguagem disposta em prosa ou em verso, sem música no caso. Ele ainda traz os exemplos de Homero e Cleofonte, que escreveram gêneros épico e dramático, respectivamente, esses autores imitaram as ações de homens superiores; além de escritores de paródias e comédias, obras que visam imitar as ações de homens piores ou inferiores.

A discussão – platônica e aristotélica – mostra-nos, ainda que de maneira embrionária, apesar de não se ter uma determinada sistemática sobre os gêneros poéticos, como estes eram pensados na antiguidade. Platão traz em suas contribuições relacionadas aos gêneros a trinca narrativa, dramática e mista e Aristóteles, por sua vez, dá ênfase aos gêneros dramático e narrativo. Interessante é destacar que nenhum dos filósofos falam sobre o gênero lírico.

Ainda se faz necessário, para uma melhor contemplação dos gêneros na antiguidade, as contribuições de Horácio presentes na *Arte Poética*. Assim, diferentemente de Platão e Aristóteles, Horácio volta seu olhar para a poesia romana, defendendo, porém, que os escritores se espelhem nos modelos gregos. Dito isso, pode-se destacar o seguinte excerto, presente na *Arte Poética* (1-9, 1984, p. 51):

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, 'meus amigos, se ver a tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma.

Influenciado pelas ideias aristotélicas, Horácio descreve um ser híbrido, querendo, com isso, defender a preferência pela verossimilhança, apesar de o texto horaciano não mencionar o

termo verossímil, mas isso pode parecer contraditório, visto que na mitologia antiga, há descrições de seres fabulosos e híbridos como centauros, sereias e quimera, entre outros. No entanto, o mesmo hibridismo não deve ocorrer na obra poética, pois a poesia deve ser simples e una, formando um todo, além de o texto horaciano defender um equilíbrio e harmonia na criação e na arte. Assim, o estudioso romano adverte que "compulsai de dia e compulsai de noite os exemplares gregos" (*Arte Poética* 268-269, 1984, p.95).

Como já exposto, Horácio toma os modelos gregos como exemplo para os romanos. Assim, ele destaca a principal figura na literatura grega, no caso Homero, sobre ele, o poeta romano expõe o seguinte: "em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero" (*Arte Poética*, 73-74, 1984, p. 65). Isso mostra que, apesar de escrever a sua crítica aos romanos, Horácio defende que os gregos são os únicos modelos que os poetas romanos devem seguir. A citação mostra, além disso, que Horácio dá destaque a poesia épica, citando Homero. Também nos traz, ainda na *Arte Poética*, algumas características presentes nos demais gêneros, tais como o elegíaco, o jâmbico, dramático e lírico (HORÁCIO, 75-85). Em conformidade com Muniz (2012), o poeta e crítico romano elabora, com isso, uma lista dos gêneros poéticos, colaborando com seu objetivo de ensinar a composição de poemas e mostrando respeito às prescrições e aos caracteres de cada uma das obras.

2.3. Entre outras discussões sobre os gêneros

Muitas são as tentativas de esclarecer a confusão de qual seria o gênero literário fundador dos demais gêneros, visto que os estudos tratam a questão como se todos pertencessem a uma mesma categoria. Se há, nesse caso, apenas uma variedade de tipos genéricos, o crítico tem em suas mãos um trabalho quase impossível no que concerne à distribuição dos gêneros, pois, como ele bem tem ciência, as obras tendem a combinar muitos tipos. Desse modo, Fowler (2002) inicia o capítulo intitulado "Historical Kinds and the Generic Repertoire", na sua obra *Kinds of Literature An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, além de destacar que as obras tendem a ser agrupadas de diferentes modos e maneiras, havendo diferentes perspectivas a depender de quem se debruça sobre determinada obra, dado que um leitor comum pode contentar-se, por exemplo, diante de uma comédia, enquanto um crítico ou estudioso irá buscar detalhes mínimos e distingui-los. Assim, por conta da análise, pode-se definir em termos as características que constituem o repertório genérico.

No que se trata o repertório genérico, o que na discussão de Fowler é o que interessa nesta discussão, é toda a gama de traços semelhantes que um gênero pode exibir. Embora o processo pelo qual o gênero é identificado não seja muito preciso, análises anteriores mostram-se que é possível chegar a características diversas. Assim, cada gênero traz consigo um repertório único, a partir do qual suas características são representadas. Essas características, vale a ressalva, podem ser de caráter tanto formal quanto substancial. O estudioso, respectivamente, destaca, ainda, que os gêneros têm um agrupamento genérico que é baseado na forma externa (metro específico ou estrutura) e na forma interna (atitude, tom, propósito, entre outros); e ainda é cauteloso na imprecisão de enfatizar em características externas ou nas internas, tais como a 'essência' da tragédia ou as 'ideias' do romance russo (FOWLER (2002) *apud* WARREN (1962) e GUILLÉN (1971)). O autor evoca a discussão presente na *Poética*, de Aristóteles, que é o principal tratado da teoria sobre gêneros na antiguidade, dizendo que ele sempre manteve a discussão de tipos históricos em elementos internos e externos, ao retratar, especificamente a tragédia, o estagirita mostra que esta é constituída de determinados elementos, tais como o metro, a trama, o diálogo, a melodia, etc. Isto é, cada gênero possui traços que os distingue de outrem.

O teórico destaca que, no entanto, nem todos os gêneros combinam caracteres formais externos e internos. Desse modo, usando o termo 'gênero' em uma amplitude mais abrangente, o autor utiliza-se não apenas de tipos históricos, mas também de formas mais ou menos estruturadas e tipos de construções puramente formais. Com isso, ele diz que essas características podem ser distinguidas, o que introduz a ideia do repertório genérico. Assim, pode-se dizer que um subgênero possui características externas diversas com o seu tipo correspondente, além de trazer especificidades internas adicionais em seu conteúdo, relativizando caracterizações maiores. Ele acrescenta, ainda, um repertório de regras substanciais; e, por outro lado, o modo, é uma seleção ou abstração do tipo. Comparado com o gênero histórico – tipo em que a estrutura e tipologia é facilmente reconhecida –, então, diz-se que o subgênero adiciona características, enquanto o modo as subtrai.

Fowler, após um longo exame das características – formais externas e internas – dos gêneros, finaliza o capítulo dizendo que os traços de distinção dos gêneros podem variar de acordo com o interesse dos escritores e dos críticos, pois os tipos sempre passam por reformulações. Isso a depender das limitações impostas às regras genéricas, fazendo com que os tipos se tornem inesgotáveis. No entanto, os repertórios genéricos não são inesgotáveis, dado que cada característica deve ser reconhecida, limitando as possibilidades de expansão. Além de que os tipos estão sujeitos à mudança. Por fim, o autor finaliza destacando que cada tipo possui

uma extensão definida, marcado por características substanciais e formais que estão incluídas em uma estrutura distinta.

Partindo da sistemática proposta pelos gregos indo até a crítica moderna, falando de gêneros literários, Genette (1986) propõe uma ampla discussão sobre a taxonomia dos gêneros. Assim, o teórico francês problematiza a tríade épica, lírica e dramática, consolidada pela crítica literária ocidental, destacando que essa ideia tem sido erroneamente atribuída a Aristóteles. Além disso, Genette diz que falta na *Poética*, de Aristóteles, uma teorização do lirismo. Isso é visto, pelo estudioso, como uma reflexão baseada numa ideologia e numa prática literária específicas e correspondentes a essa posição. Dessa forma, Genette faz uma espécie de revisão atenta e completa do percurso que tem subordinado a divisão genealógica da literatura ocidental. Essa revisão irá tocar nos pontos doutrinários mais salientes desse percurso, considerando as suas mudanças e inversões e acompanhando o gosto taxonômico, que na teoria e na prática, a crítica tem demonstrado (SEIXO, M.A. In: *Introdução ao Arquitexto*, 1986).

No entanto, adentrando ao texto do estudioso, destaca-se aqui – por conter a discussão sobre os gêneros na antiguidade clássica – algumas ideias de Genette sobre os gêneros discutidos por Platão e Aristóteles. Assim, no livro 3 da *República*, Platão decide expulsar os poetas da cidade por conta de algumas considerações, sendo a primeira ligada ao conteúdo da poesia, o qual deve ser moralizante, sendo que o poeta não deve representar defeitos, seja de heróis ou deuses e não os encorajar a virtude infeliz ou vício triunfante; e a segunda, por sua vez, está ligada à forma, ou seja, com o modo de representação. Desse modo, todo poema é narrativo (*diegesis*) de acontecimentos passados, presentes ou futuros, podendo ser desenvolvido por meio de três formas: a narrativa, a mimética e a mista. Assim, os três modos da *lexis*, descritos por Platão, correspondem ao que atualmente são conhecidos por gêneros poéticos – sendo a tragédia e comédia para o mimético puro, a epopeia para o misto e o ditirambo para o narrativo puro. Isso reduz todo o sistema dos gêneros (GENETTE, 1986).

Evocando Aristóteles, o autor destaca a ênfase do estagirita no gênero narrativo e dramático, além de destacar duas categorias de objetos recortadas pelas duas classes de modo que determinam uma grade de quatro formas de imitação, o que a tradição clássica denomina de gêneros. Isso dito, o poeta põe em cena ações de personagens superiores ou ações de personagens inferiores. Assim, o dramático superior define a tragédia e o narrativo superior, a epopeia; a comédia corresponde ao dramático inferior e o narrativo inferior, a paródia – apesar de Aristóteles não nomear, mas ilustra por paródia (GENETTE, 1986).

Ainda de acordo com Genette (1986), pode-se notar que as ideias de um texto podem estar alocadas em outro e vice-versa – como vem sendo discutido nesta seção. Assim, destaca-se o que Genette (1986, p.97) diz:

Pelo texto, na ocasião certa e para mudar um pouco, ou, segundo grau, sair da saída. Mas é facto que para já o texto me interessa (apenas) pela sua transcendência textual, a saber tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Chamo isso a transtextualidade, e nela englobo a intertextualidade no sentido estrito (e <clássico> depois de Julia Kristeva), isto é, a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutro.

De acordo com o fragmento acima, o estudioso francês destaca a ideia de que um texto transcende em outro, tendo, assim, uma relação que todo texto possui com outro, o que ele chama de transtextualidade, inclusa a ideia de intertextualidade, que é, grosso modo, a presença de um texto em outro textos. Essa ideia irá dialogar com as propostas de interação e integração dos gêneros, explícitas ou implícitas, em maior ou menor grau. Com isso, nota-se que o diálogo entre os gêneros é uma pauta que é discutida pelos teóricos da antiguidade. Vale notar, ainda, que as teorias sempre irão evocar o que foi discutido na antiguidade, sempre considerando as ideias de Platão e Aristóteles, dado que os filósofos gregos serão basilares e imprescindíveis quando o assunto é gênero poético.

2.4. Exemplos em Ovídio, Catulo e nos textos homéricos

Nesta subseção, apresenta-se alguns exemplos do que foi discutido no presente capítulo. Com isso, pretende-se exemplificar como os gêneros interagem uns com os outros. Para isso, usaremos alguns trechos de obras de autores conhecidos, tais como Ovídio e Catulo, elucidando os trechos e excertos com as ideias de alguns estudiosos dessas obras.

Para uma primeira demonstração, segue-se os trechos em Latim²² e traduzido em Ovídio²³ (2011, p.95), respectivamente:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus—risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
'Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?*

²² P. OVIDI NASONIS LIBER PRIMVS AMORES. Trecho retirado da biblioteca online THE LATIN LIBRARY. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.amor1.shtml> >

²³ Tradução de Carlos Ascenso André

Pieridum vates, non tua turba sumus.

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes a cantá-los – o assunto assentava bem no metro; era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada, diz-se, e surrupiou-lhe um pé. “Quem foi que te concedeu, ó menino cruel, um tal direito sobre o canto? Cantores que somos das Piérides, não pertencemos à tua gente.

O texto acima, retirado da obra *Amores*, de Ovídio, é muito importante para essa exemplificação de como alguns gêneros interagem com outros. Desse modo, vemos que o poeta estava prestes a cantar, ou estava preparando-se, para cantar um gênero grande, em ritmo pesado, as armas e os combates violentos. Interessante é, com isso, destacar que esses são traços específicos do poema épico. Por exemplo, no início da *Eneida* tem-se o trecho *Arma virumque canō*²⁴. Isto é, as armas eu canto e o varão, que são as características presentes na obra de Virgílio, destacando o caráter bélico da obra. Outro exemplo pode ser destacado é n’*Os Lusíadas* quando a voz poética canta *As armas e os barões assinalados*²⁵, mostrando qual será o teor presente no poema, as armas e os barões (varões). Então, destaca-se o primeiro intercurso intergenérico presente na obra ovidiana, que apesar de ser um texto elegíaco, contém caracteres de outro gênero poético: o épico.

O gênero épico é caracterizado pelo canto dedicado a gestas, ou os grandiosos feitos, de deuses e heróis – como já foi mencionado aqui neste trabalho. Como maior expoente deste gênero, tem-se Homero, que serve de modelo para as demais produções de epopeias, tais como Virgílio, Camões, etc. No texto épico, canta-se a performance do guerreiro em combate, auxiliado ou, em alguns casos, estorvado, pelos deuses, estes interagem diretamente com os homens. O gênero referido tem um cenário bélico, no qual os heróis e/ou guerreiros manejam suas armas e mostram todo seu brio, coragem e força diante dos desafios da guerra. No entanto, isso é apenas como esclarecimento, dado que estender essa discussão sobre épico seria redundante, uma vez que essa questão já foi discutida em outro momento neste estudo.

Atente-se a outro trecho do excerto acima destacado: *o assunto assentava bem no metro; era igual o segundo verso [ao primeiro] {...}*. Aqui entra-se em uma questão estrutural da obra, visto que temos o primeiro verso em hexâmetro (verso heroico), verso comum nos textos épicos, composto por seis pés, mostrando que a voz poética ia cantar as guerras e as armas. Entretanto, temos o segundo verso escrito em pentâmetro, que é combinação de um número específico de cinco pés, comum nos versos das elegias. O aedo diz que o segundo verso ia ser igual ao

²⁴ *Ibidem* nota 20

²⁵ *Os lusíadas*, I, 1

primeiro verso (em hexâmetro). Com isso, nota-se, também, o caráter metapoético do texto, pois a alternância entre versos hexâmetros e pentâmeros é característico do gênero elegíaco.

Como já mencionado, o poeta prepara-se para compor um canto grandiloquente, mas algo ocorre: o *Cupido soltou uma gargalhada {...} e surrupiou-lhe um pé*. Nesse trecho nota-se outro caráter metapoético, pois ao lhe ser roubado um pé do verso, tornando-se pentâmetro, há justamente a alternância entre versos típica da elegia. Outro fator que se pode destacar, ainda, é a presença do Cupido, o que irá desencadear o conteúdo do canto, passando do bélico à temática amorosa.

Duque (2015) argumenta que o surgimento da elegia parece ser incerto e, tendo origem na Grécia antiga, pode-se dizer que é um "poema escrito em versos elegíacos", sendo um critério puramente formal, não atentando-se ao tema, servindo a uma variante de usos, tais como canção de marcha, aconselhamento, epitáfios, dentre as quais o tema erótico aparece, mas sem muito destaque (DUQUE, 2015, p.31 *apud* FANTHAM, 1999, p.106). Hoje é atribuído a ela quase que de maneira exclusiva a dedicação a temas tristes e lamentosos – dentre os quais o amor tem lugar proeminente –, mas este nem sempre foi o seu caráter temático.

Horácio, na *Arte Poética* (74-78), diz que ao lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais, ou seja, em hexâmetros e pentâmeros, os quais foram unidos posteriormente, nele se inclui a satisfação de promessas atendidas. No entanto, sobre quem pela primeira vez criou as singelas elegias, os gramáticos ainda discutem. Assim, o estudioso romano fala sobre como se porta o gênero elegíaco, falando da sua estrutura e da sua temática, não apontando, desse modo, quem inventou o gênero.

Quintiliano, na *Institutio Oratoria* (X, 93), destaca que na elegia os romanos desafiavam os gregos, gênero em que Tibulo, autor que, para Quintiliano, figura como sumamente esmerado e elegante. Há, no entanto, os que preferem Propércio. Ovídio parece para o professor de oratória o mais jovial entre esses dois já citados, assim como Gallo, o mais contido. Dessa forma, Quintiliano mostra que os autores latinos conseguem colocar-se em disputa com os gregos na elegia, além de citar alguns autores que se destacaram compondo elegias.

Tendo como expoentes mais antigos, no século VII a.C, as figuras de Calino, Arquíloco e Tirteu, apesar de pouca coisa ter chegado até nossos dias, têm-se as composições mais arcaicas do gênero. Desse modo, o traço mais característico que é conservado, além da estrutura, é uma poética que é construída, quase sempre, em oposição à tradição bélica homérica, que sempre é expressa em hexâmetro, e não em dístico elegíaco; e a rejeição do *épos* é notada quando se abre mão da narrativa épica (DUQUE, 2015). É isso que se nota, ainda com o trecho destacado da obra ovidiana, posto que há rejeição pelo canto de teor bélico e uma aceitação pelo canto de

feitos amorosos. Esse recurso é chamado na literatura de *recusatio* – sendo considerado um *topos* na literatura, trata-se de um recurso no qual o poeta considera-se incapaz de compor um gênero que ele tinha a pretensão de escrever anteriormente e, no lugar desse, escreve um estilo distinto. Como o poeta diz que vai escrever um grande gênero, cantando as armas e os combates, mas acaba julgando-se incapaz e passa a compor outro gênero.

Ademais, ainda há de aqui destacar a ocorrência de gêneros em outros gêneros. Com isso, pode-se dar destaque a um poeta, também latino, um dos maiores e reverenciados da poesia latina, fala-se de Catulo. Na ocasião, refere-se ao poema 64 do seu livro. Nessa obra, tem-se a produção de um epílio, que é um gênero épico de proporções menores, uma espécie de subgênero da épica, em que há uma temática que destoa dos feitos heroicos narrados em obras consagradas, como nos textos homéricos e outros (BUDANT, 2020).

Note-se o excerto presente em Catulo (versos 192-201, 1996, p.127):

Então vós que punis o crime dos mortais,
Eumênides, serpentes por cabelo tendo
à frente, que transpira lá do peito as iras,
aqui, aqui chegai e ouvi as minhas queixas,
que lanço à força desde as íntimas medulas,
desfeita, ardendo, cega de um furor demente.
Porque elas, justas, no mais fundo peito nascem,
vós não deixeis que seja vã a minha dor,
mas tal como Teseu sozinha me esqueceu,
assim, por esquecer, arruíne a si e aos seus.

O trecho acima trata-se de parte do poema 64 de Catulo, que se trata de uma écfrase – um exercício retórico, com o intuito de fazer uma descrição minuciosa de uma pessoa ou de um objeto, o recurso ocorre numa perspectiva dramática, na qual se tem a impressão de que a cena descrita tende a “ganhar vida” e o espectador sente-se inserido numa narrativa dentro de outra. Alguns exemplos de écfrases conhecidas nos textos homéricos são as descrições do escudo de Aquiles, no canto XVIII, da *Iliada*, e o do palácio de Alcínoo, canto VII, da *Odisseia*. Na ocasião, tem-se uma écfrase que descreve o manto nupcial de Tétis, esposa de Peleu, mãe de Aquiles.

Ademais, temos a presença de um epitalâmio, que se trata de uma canção escrita com o intuito de louvar às núpcias. O epitalâmio, dentro do epílio, tem um pouco mais de 400 versos. Além disso, conta uma narração do mito dos argonautas, com a Argo surgindo entre as ondas, ocorrendo o encontro de uma das Nereides, Tétis, com o herói Teseu. A descrição ganha vivacidade de um cenário, e relata a história de amor de Teseu e Ariadne. O poema traz a narrativa da vitória de Peleu que, ajudado por Ariadne, irmã do Minotauro, consegue derrotá-

lo e livrar Atenas dos sacrifícios que foram instituídos para aplacá-lo. Ariadne desconsidera a família e assiste o hospede, pelo qual se apaixona, sendo desprezada por Teseu, junto com a cena de seu abandono na praia, invocando Eumênides e os deuses para que façam justiça pela traição que a assola (BUDANT, 2020).

Além desses exemplos, percorridos acima, pode-se trazer para exemplificar com os gêneros podem interagir com outros são alguns casos na *Iliada* e na *Odisseia*. Os casos inserem-se numa questão mais temática, um presente no canto II, daquela e outra no canto VIII, desta. Na *Iliada* temos o caso do personagem Tersites, já trabalhado neste texto, que é quando o texto épico dá espaço ao jocoso, ao risível, mostrando um personagem inferior. Na cena em questão, após um discurso de Agamémnone, Tersites o censura, chamando o rei de ambicioso, após isso, Odisseu o repreende, dando uma pancada nas suas costas, que o faz chorar, caso que o faz ser motivo de chacota entre os soldados gregos. Vê-se então uma característica mais voltada para o riso, mesmo tratando-se de um texto épico. Na *Odisseia*, por sua vez, temos a cena em que Demódoco, um aedo, canta o adultério de Afrodite ao deus Hefesto com Ares. Na narrativa, tem-se uma armadilha preparada por Hefesto para prender os dois em pleno ato extraconjugal. Após prender os dois deuses em uma rede com correntes, o deus ferreiro chama os demais deuses do Olimpo para presenciarem a cena. Os olímpianos, ao verem a cena, caem na gargalhada por conta da situação. Além disso, há um diálogo entre Hermes e Apolo, o qual conta com um teor irônico apesar de se tratar de um texto épico. As duas narrações mostram que, mesmo em textos épicos, contendo um tom mais sério, há espaço para que recursos de outros gêneros, como a comédia, possam estar presentes em sua estrutura.

Assim, evoca-se mais uma vez a proposta de Harrison (2007), que divide a sua teoria em 3 aspectos básicos: primeiro, um repertório formal – detalhes técnicos facilmente reconhecidos pelos leitores, tais como título, metro, registro linguístico, extensão, voz e estrutura narrativa; segundo, um repertório temático – detalhes do tema que são associados a tipos poéticos distintos e são reconhecíveis pelos leitores, tais como tema geral, convenções de tema e trama, tom e narratividade; por último, os sinais metagenéricos explícitos – declarações reconhecíveis pelos leitores que fortalecem a ideia de a que tipos literários um texto podem pertencer. Esses sinais metagenéricos podem ser entendidos da seguinte forma: recursos para marcações de gênero – autores aludidos, as aberturas programáticas, e as metonímias simbólicas. Isto é, um gênero particular pode ser caracterizado em um trabalho singular que estabelece metonimicamente com seus temas ou roteiros característicos.

Neste capítulo faz-se uma discussão sobre os gêneros poéticos, dando ênfase de como estes eram vistos na Antiguidade, pontuando com alguns autores da atualidade. Além de

mostrar exemplos nos textos de Ovídio e Catulo, apenas para pontuar como alguns gêneros podem existir e interagir dentro de/com outros. No último capítulo deste estudo, mostra-se uma ocorrência de interação genérica no canto III, da *Ilíada*, texto principal nesta pesquisa. No entanto, o que aqui foi discutido, acredita-se, que seja suficiente e relevante para a discussão desta seção.

3. O IDEAL DE GUERREIRO

Este capítulo irá tratar da construção do ideal de guerreiro. Para isso, usaremos os pilares que são usados para que esse ideal se sustente, a saber *areté*, *timé* e *kléos*, termos gregos que designam a excelência e/ou virtude – termo que não há uma tradução consensual em português –, a honra e a glória – este mais relacionado ao momento da morte do guerreiro ou herói –, respectivamente. Usam-se, ainda, para a exemplificação dos termos descritos, os principais personagens dos textos homéricos – *Iliada* e *Odisseia*. Desse modo, nomes como Aquiles, Odisseu, Menelau, Agamémnone, Ajaz, Heitor, entre outros, terão destaque neste item. Além disso, este capítulo tem base teórica, além de comentaristas dos textos homéricos, endossada nas ideias de Vernant (2012), Jaeger (2003) e Costa Júnior (2012).

3.1. *Areté*, *timé* e *kléos*

Ao argumentar sobre o pensamento grego, especificamente sobre a realeza micênica, Vernant (2002) relata as principais responsabilidades do comandante do palácio: o rei. Na figura do monarca, concentram-se todos os elementos de poder – religioso, administrativo, econômico e militar –, ou seja, cabe a ele reger todos os aspectos sociais da vida daqueles que estão sob sua tutela, seu povo. Entretanto, o rei não está solitário na empreitada de reger seu povo, pois ao seu lado encontram-se a aristocracia militar, as comunidades rurais o controle administrativo. Desse modo, deve-se entender a questão que aqui se discute é sobre quem se encontra ao lado do monarca, ou seja, aqueles que o auxiliam nas tomadas de decisões. Assim, destaca-se que os homens que estão ao lado do rei são pessoas dotadas de conhecimento, de virtudes e de habilidades superiores. Isto é, ao lado do chefe do povo permanecem os melhores e os dotados de excelência.

Diante do exposto, destaca-se uma das aptidões que eram atribuídas aos melhores: ἀρετή (*areté*), a qual, geralmente, é traduzida por excelência ou virtude. Isso dito, pode destacar-se, a partir de Homero, que o conceito passa a ser usado em um sentido mais abrangente, ou seja, não apenas para denominar a excelência pertencente ao homem, mas também a virtude de seres não humanos, tais como a força dos deuses e, ainda, a coragem e a rapidez de cavalos de raça. Além disso, denota-se que a *areté* é uma virtude que é intrínseca aos nobres, sendo que ela não pertence ao homem comum, dado que até mesmo um homem nascido escravo, mesmo que descendesse de alta estirpe, Zeus dele tira metade da *areté*, fazendo ele voltar ao que era antes,

pois, para os gregos, quando se exerce qualquer posição dominante, o indivíduo deve ter em si a virtude e a excelência (JAEGER, 2003).

Outro ponto aqui destacado é que a palavra *areté* dá origem a palavra ἀριστοκρατία (aristocracia), ou seja, o termo empregado na denominação da nobreza e, ainda, dos melhores. Diante disso, entende-se que para ser líder de um povo, um homem deve estar dotado de excelência e de virtude. Isto é, deve-se estar munido de um repertório imensurável de habilidades e aptidões – não apenas físicas, mas espirituais também – que o auxiliam na empreitada de reger os que se encontram sob seu domínio. Além disso, tem-se em mente que com a *areté* vem o respeito e o prestígio, as quais são características imprescindíveis a qualquer chefe de um determinado povo.

A *areté* trata-se, ademais, de uma qualidade natural, que tem, segundo os gregos, procedência divina, estando relacionada diretamente ao brilho do nascimento. Desse modo, a *areté* manifesta-se em inúmeras áreas da vida do guerreiro e do herói – na destreza no combate, na opulência e no gênero de vida, etc. O ideal de excelência é resultado de uma disciplina dura e severa, além de vigilância constante sobre si mesmo para que não venha a ceder às tentações do prazer e da sensualidade, buscando uma vida centrada no trabalho duro e esforço penoso. Todo esse ideal é construído a partir de pressupostos advindos dos meios sectários e religiosos, que ajudam na construção da imagem da *areté*. Cabe, também, ao melhor e ao nobre, enquanto líder, exercer um papel moderador e reconciliador, estabelecendo um equilíbrio entre os extremos. Isso acaba tornando-se essencial para quem se encontra em posição aristocrática. Enfim, a incumbência do homem do povo é trazer harmonia aos seus semelhantes, usando a habilidade que, para os gregos, vinha dos deuses.

Τιμή (*timé*) – termo que visa por um equilíbrio aos *aristoi* – pode ser denominado como honra ou superioridade. O que os gregos entendiam por *timé* tende a ser designado como o valor proeminente de um determinado indivíduo perante um grupo social do qual ele faz parte, fazendo parte desse valor a sua hierarquia, os seus privilégios e os proveitos que ele pode exigir por direito. Além disso, considera-se, ainda, que a *timé* é um conjunto de qualidades e méritos que visam demonstrar que esse indivíduo faz parte de uma elite nobre (VERNANT, 2009). Diante disso, destaca-se que a honra, na sociedade grega, conquista-se através de uma gama de atributos notáveis que poderiam ser direcionados a alguém partícipe da nobreza.

Ademais, numa sociedade na qual ser reconhecido é ser um indivíduo vencedor e triunfante, torna-se indispensável derrotar os rivais em competição na busca pela glória, sendo que essa busca nunca tem um fim, é incessante. Isso coloca o indivíduo sob constante vigilância do olhar de outrem, e esse é o que dá a existência a cada ser pertencente aos melhores, ou seja,

é a construção visual que os demais têm dele. Para além disso, a identidade de um determinado indivíduo coincide com a sua avaliação social, indo da zombaria ao apreço, da depreciação ao apego, entre outros extremos. Se o valor de um homem, dessa forma, está imbricado a sua reputação, tudo o que atinge o seu prestígio ou a sua imagem é sentido pela vítima. Dessa forma, quando o indivíduo é ofendido, a ofensa deve ser reparada publicamente para que isso não o rebaixe e, conseqüentemente, o consuma, levando-o a sua queda. Essa desonra, quando não é reparada por aquele que cometeu a ofensa, faz com que o ofendido caia em desgraça, perdendo sua *timé* e, com isso, todos os privilégios advindos dela (VERNANT, 2009).

Endossando a discussão sobre a *timé*, pode-se destacar que ela está intimamente ligada à *areté*. Corroborado pelo pensamento aristotélico, articula-se que os homens anseiam pela honra para convencer a si próprios que são virtuosos, que são bons. Assim, os homens buscam ser honrados, não por qualquer um, mas pelos sábios – Aristóteles (*cf. Ética a Nicômaco*, 1095 b, 26). Dessa maneira, o homem do mundo homérico só adquire a consciência de seu valor pelo reconhecimento da sociedade na qual ele está inserido. Desse modo, o pensamento filosófico mostra que a honra funciona como uma espécie de espelho, refletindo, perante os demais, a estima social do indivíduo. Ele torna-se, conseqüentemente, produto de sua classe e a *areté* é medida pelo prestígio que é disputado pelos seus semelhantes (JAEGER, 2003).

Prosseguindo a arguição, no mundo homérico, que inclui a nobreza da época, quando a honra lhe é negada, ocorre a maior tragédia que pode cair sobre o homem nobre. Com isso, os heróis e guerreiros tratam-se com muito respeito e honra de forma constante, visto que a busca pela honra e pelo respeito, para essa classe, é como uma sede insaciável. Por isso, os heróis de maior valor e os príncipes mais poderosos exigem uma honradez cada vez maior, de acordo com a sua grandeza. A cada serviço prestado a honra é reclamada, como uma espécie de pagamento, sendo esse algo secundário, mas não decisivo. Além disso, destacam-se o elogio e a reprovação como a fonte da honra e da desonra. Assim, esses fatores são considerados pela ética filosófica dos tempos posteriores como fundamento da vida social, pelo qual se manifesta a existência uma escala de valor na comunidade dos homens (JAEGER, 2003).

κλέος (*kléos*) é o termo pelo qual a glória eterna, por meio da morte, é designada. Isso dito, o termo pode ser descrito como uma fama imortal, isto é, que nunca será esquecida. Dessa forma, os guerreiros e heróis gregos estão fadados a uma forma de morrer em combate. Então, quando mortos, lhe são conferidos um repertório de qualidades, virtudes, valores e prestígios que foram buscados durante a vida. Ademais, destaca-se que a bela morte é a morte gloriosa. Ela leva o guerreiro desaparecido a um estado de glória que perdura pelos tempos vindouros. Isso representa o ápice no qual a *areté* é realizada, ou seja, tudo o que o herói fez em vida é

confirmado, por assim dizer, com a sua morte, realizando-se de vez e para sempre no evento que põe fim ao herói. Em suma, a morte torna-se um paradoxo pelo qual obtém-se a imortalidade, dado que acaba tornando-se uma forma de eternizar os grandes feitos e ações da vida do guerreiro ou do herói, os quais vieram por meio dos atos brutais e cruentos do âmbito bélico (VERNANT, 1978).

Corroborando com o que foi dito, destaca-se que a *areté* do herói e do guerreiro só se confirma com a morte física do herói – pela qual vem a *kléos*. Ela tem seu lugar no homem mortal, melhor dizendo, ela é o próprio homem mortal, mas é perpetuada, mesmo depois da morte do herói e do guerreiro, na sua fama, ou seja, na imagem de sua *areté*, pois ela o acompanhou e o norteou durante toda sua vida. Assim, até os deuses reclamam sua honra e se regozijam no culto que é prestado aos grandes feitos desses guerreiros e heróis, fustigando os que não lhes prestam as devidas honrarias. Julga-se, desse modo, que os deuses, em Homero, são uma sociedade imortal composta por nobres; sendo que a essência da piedade do culto grego encontra-se no fato de prestar a devida honra aos deuses. Com isso, honrar os deuses e os homens pela sua *areté* é característico da piedade (JAEGER, 2003).

Vimos, ainda que numa discussão superficial, nesta subseção, os pilares que compõem o ideal da classe nobre homérica – na qual os heróis e os guerreiros estão inseridos. Para os gregos, esses fatores andavam lado a lado na vida dos *áristoi*, ou seja, dos melhores, pois a *areté* – excelência e/ou virtude – é construída pela habilidade e aptidões pertencentes ao melhor, ao membro da aristocracia, tendo procedência diretamente divina; a *timé* – a honra – é fundamentada pelo respeito e pela visão que um determinado indivíduo tem perante os seus semelhantes – uma espécie de *status* social – como um fator hierárquico dos melhores; e a *kléos* – a glória – é a confirmação da *areté* que o nobre, herói e guerreiro construiu durante sua vida, por meio de seus grandes feitos, levando-o a um estágio imortal.

3.2. Os guerreiros e heróis na *Iliada* e *Odisseia*: o ideal guerreiro

Nesta subseção são apresentados trechos da *Iliada* e *Odisseia*, os quais visam estruturar e compor um ideal de guerreiro proposto nos textos homéricos. Isso dito, figuras principais dos textos homéricos, além de seus grandes feitos, são usadas como exemplos aqui, entre eles Aquiles, Odisseu, Ajaz, Agamémnone, Menelau, Heitor, entre outros. Além disso, usam-se as ideias de Costa Júnior (2012) e de Finley (1965) para auxiliar nos comentários dos trechos analisados. Vale relatar, ainda, nas vezes que se refere aqui aos personagens da *Iliada* e

Odisseia, usam-se os termos herói e guerreiro, visto que o presente estudo os entende como sinônimos.

Antes de adentrar na análise dos trechos dos textos homéricos, cabe aqui um adendo: há heróis em toda parte e frequentemente homens a quem chamam-se heróis. No entanto, trata-se de algo enganoso, dado que o termo encobre realidades muito distintas. Desse modo, o herói busca sempre o poder e a glória, mas até isso pode resultar em erro, pois a incerteza de uma definição precisa da essência dessa honra e do caminho que conduz à glória. Além disso, os heróis, sejam históricos ou literários, possuem a mesma linha de caráter dos descritos por Homero, dado que, para os ideais homéricos, tudo gira em torno da honra e da virtude que, por sua vez, são baseados em características como a força, bravura, coragem física, a valentia, entre outros. E, visto por outra perspectiva, alguns traços negativos como a covardia e o fato de ser incapaz de dar prosseguimento aos objetivos requeridos por um herói (FINLEY, 1965).

Ademais, a época dos heróis, concebida pelos textos homéricos, é um período em que os homens excediam as normas usuais no que diz respeito a um grupo bem definido e estritamente delimitado de virtudes. Em certo ponto, muitos dos homens deste tempo tomavam como norte as virtudes, os valores e os dons, pois, caso contrário, não pode existir uma era distinta de heróis, como no período da idade do bronze e do ferro. Na *Odisseia*, o termo herói é usado de maneira um pouco mais genérica, fazendo referência à aristocracia e, por alguns momentos, todos os homens livres (FINLEY, 1965).

Diante do exposto, faz-se necessário ir aos textos homéricos, visto que eles ajudam a exemplificar, com mais clareza, os parâmetros que formam e/ou constroem o ideal de guerreiro. Desse modo, veja-se o seguinte excerto da *Iliada* (II, 484-93):

Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me
pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
nós, nada vimos; somente da fama tivemos notícia —
os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,
se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
não me quisésseis nomear os que os campos de Troia pisaram
Dos chefes, pois, dos navios, direi, do conjunto das naves.

O trecho acima representa bem a noção dos *áristoi*, ou seja, dos melhores, os pertencentes à aristocracia. Isso dito, nota-se que o aedo – voz poética dentro do texto épico – pede auxílio, ressaltando que se trata de uma segunda invocação, às Musas, filhas da Memória, para que lembre os nomes *dos chefes supremos dos Dânaos*. Isto é, para lembrar os nobres que

chefiavam cada uma das naves gregas presentes na guerra de Troia. Ademais, o aedo ainda reforça que nada sabe e nada vê, porém, elas são divinas e tudo sabem; no entanto, nota-se que a voz poética destaca algo interessante: *nós, nada vimos; somente da fama tivemos notícia*. Essa sentença remete-se a um termo que é um dos pilares do ideal de guerreiro – apesar de estar em um sentido distinto, por opção do tradutor –, assim, *fama* –, nesta versão²⁶ – é a tradução de κλέος, o qual é usado, neste estudo, com o sentido de glória. Por conseguinte, o aedo pede às Musas que o relembre apenas os nomes dos principais homens gregos, deixando de lado a multidão – *Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo seus nomes* –, posto que é como se não tivesse relevância nomear os pertencentes a chusma. Dito isso, o aedo enumera uma longa lista que contém os nomes dos chefes que estavam a bordo dos navios dos gregos, fato interessante que leva o Canto II a levar – segundo a tradição homérica (doravante TH) – o título de *Catálogo das naus*.

Havia uma profunda divisão horizontal marcava o contexto e o mundo dos textos homéricos. Assim, acima dessa linha divisória, os *aristoi* – os melhores, literalmente falando –, nobres hereditários, que possuem boa parte da riqueza e poder. Isso tanto durante a paz quanto durante a guerra. Abaixo dessa linha, estão situados todos os outros, a multidão que nenhum termo os define coletivamente. O abismo que separa estas duas classes de maneira muito rara era ultrapassado, salvo por conta das consequências da guerra. Interessante é destacar, ainda, que até a economia é restrita, o que não possibilita a criação de novas fortunas e, consequentemente, outras pessoas não conseguem ascender ao status de nobreza. O casamento, também, obedecia aos limites da classe nobre, o que não permitia a ascensão social por intermédio do matrimônio (FINLEY, 1965).

Endossando a ideia do parágrafo anterior, destaca-se que os *aristoi* são compostos por uma classe composta pelos nobres, reis e os que possuem virtude elevada, pois trata-se, também, no caso de alguns, de homens que descendem diretamente dos deuses. Assim, a hierarquia entre esses melhores é tão respeitada que na ágora – espaço dedicado exclusivamente aos nobres – somente os monarcas e os da nobreza podem dar opiniões e sugestões sobre as prerrogativas, estratégias e as decisões da guerra (COSTA JÚNIOR, 2012). Segue o excerto da *Iliada*, (II, 246-269):

“Néscio Tersites, conquanto orador de palavra fluente,
cala essa boca, não queiras sozinho com reis abarbar-te.
És o mais vil e insolente de quantos guerreiros vieram
para lutar sob os muros de Troia, seguindo os Atridas.

²⁶ A tradução de Carlos Alberto Nunes

Não queiras vir concionar tendo o nome de rei nessa boca,
 nem cumulá-lo de insultos, cuidando somente da fuga.
 Ainda ignoramos, ao certo, que fim há de ter isso tudo,
 se para os homens Acaios a volta será vantajosa.
 Cessa, portanto, de insultos lançar no pastor de guerreiros,
 o grande filho de Atreu, a quem muitos Argivos distinguem
 com copiosos presentes. Somente a ti coube insultá-lo.
 Vou revelar-te com toda a clareza o que vai realizar-se.
 Ao te encontrar novamente dizendo impropérios como esses
 não mais nos ombros de herói Odisseu continue a cabeça,
 nem mais me orgulhe de ser designado por pai de Telêmaco,
 se sobre ti não puser logo as mãos, arrancando-te as vestes,
 o manto e a própria camisa e o que mais as vergonhas encobre,
 para enviar-te, depois, a chorar, para as rápidas naves,
 das reuniões expulsando-te com boa dose de açoites.”
 Ao dizer isso, golpeou-o com o cetro nas costas e espáduas,
 o que o obrigou a encurvar-se, nadando-lhe os olhos em lágrimas.
 Incha-lhe, logo, nas costas sanguíneo vergão da pancada
 do cetro de ouro. Sentar-se foi ele a tremer, temeroso,
 apatetado, a enxugar, dolorido, dos olhos as lágrimas.

No trecho acima, ocorre a repreensão de Odisseu, rei de Ítaca, ao soldado Tersites. Na cena em questão, Odisseu faz questão de enfatizar que ele é o mais insolente e vil guerreiros que está a lutar na guerra de Troia. O chefe dos itacenses o coloca em seu devido lugar, pois não cabe a ele nem colocar o nome do rei na boca, nem muito menos dirigir aos nobres impropérios ou repreensões, visto que é uma tarefa que não cabe a um simples soldado. Caso persista em seu atrevimento, Odisseu adverte a Tersites, mostrando o que fará com ele caso persista em ofender os nobres. Após uma dura repreensão verbal, o pai de Telêmaco lhe golpeia as costas, que faz logo subir um nódulo de sangue, deixando o pobre soldado em prantos, tornando-se motivo de escárnio dos outros soldados. Esse trecho exemplifica bem a questão de que o lugar da nobreza é um e o lugar da multidão é outro, não sendo permitido a interação entre as classes.

Note-se, ainda em consonância com o trecho acima apresentado, a forma como Odisseu, rei de Ítaca, fala de Agamémnone, ele designa o rei de Micenas como *pastor de guerreiros* e *grande filho de Atreu*, mostrando que há respeito às hierarquias entre os nobres, pois “os heróis tratavam-se mutuamente com respeito e honra constantes. Assentava nisso toda a sua ordem social” (JAEGGER, 2003, p. 31). Esse fator do respeito entre os dotados de virtude e de valores é também algo comum entre os deuses do Olimpo. Pode-se ver, por exemplo, Hera, em um diálogo com Zeus, interpela o filho de Crono, arrogando o seguinte: *Os meus trabalhos, contudo, não devem ficar infrutuosos. / Sou, também, deusa imortal e a ascendência que tens também tenho, / filha mais velha de Crono, deidade de mente tortuosa* (cf. *Iliada* IV, 57-59). Assim, Hera pede que Zeus respeite os seus trabalhos e reforça sua posição de deusa, da mesma

linhagem de Zeus, inclusive sendo mais velha que o chefe do Olimpo, mas que cada um respeita a posição do outro.

Prosseguindo a argumentação aqui proposta, vale destacar que guerreiro e herói são termos semelhantes. Assim, uma cultura guerreira organiza-se tendo como base duas características fundamentais, a saber a coragem e a honra. Sendo que a primeira é a virtude essencial do herói; e a segunda seu objetivo essencial. Sendo que as normas, os juízos, as ações, as aptidões e os talentos possuem por função definir a honra e, deste modo, realizá-la. Além disso, a própria vida não pode tornar-se um obstáculo. Os heróis dos textos homéricos amam a vida de maneira impetuosa, do mesmo modo que fazem as outras coisas com amor, ímpeto e paixão. Isso faz com que o martírio seja mais constante, pois a vida deve ceder lugar à honra (FINLEY, 1965).

Diante disso, pode-se dar ênfase, de acordo com os textos homéricos, ao ápice dos feitos dos heróis presentes nas epopeias de Homero, fala-se da ἀριστεία (*aristéia*) ou ainda aristia. As Aristias representam a questão da coragem, da excelência e da honra que é requerida por um guerreiro e/ou herói. Na *Iliada*, toda vez que é narrada uma aristia, tem-se um banho de sangue, uma verdadeira carnificina. É nessa ocasião que os horrores da guerra são levados ao nível mais alto. Isso ocorre por conta que o herói e/ou guerreiro envolvido na cena consegue fazer com que vários inimigos desçam até o mundo dos mortos, dado que se alcança o auge de sua performance enquanto combatentes na guerra. A *Iliada* traz em sua narrativa as aristias dos principais nomes da narrativa homérica, as quais são denominadas, conforme a TH, de *feitos heroicos* de guerreiro tal, no caso narram-se as aristias de Diomedes (canto V), de Agamémnone (canto XI), de Pátroclo (canto XVI) e de Menelau (canto XVII).

A primeira aristia que se narra na *Iliada* é a de Diomedes. O filho de Tideu consegue atingir – no canto V, o qual é denominado de, de acordo com a TH, *Os feitos heroicos de Diomedes (aristia de Diomedes)* – o máximo de sua destreza e manejo das armas enquanto herói valoroso. Desse modo, segue o fragmento da *Iliada* (V, 1-8):

Palas Atena, a donzela de Zeus, em Diomedes infunde
força e coragem sem-par, para que entre os Argivos pudesse
sobressair mais que todos e glória imortal conquistasse.
Inextinguível luzeiro faz do elmo surgir e do escudo,
de brilho igual ao da estrela que, mais do que as outras, no outono
incontrastável esplende, depois de banhar-se no oceano:
com tal fulgor ao redor da cabeça e das largas espáduas,
faz ela o herói avançar para o ponto mais denso da pugna.

O trecho acima mostra como dá-se início aos feitos do herói Diomedes, o qual infundido por Palas Atenas, deusa da sabedoria, consegue uma coragem sem igual. Isso o faz sobressair sobre os demais guerreiros na pugna terrível, levando-o à glória imortal. O aedo conta que Diomedes está tão iluminado por uma força divina que chega a destacar-se dos demais soldados por um brilho semelhante a uma estrela banhada no oceano. Assim, avança o Tidida para o meio da guerra com o fim de destroçar seus inimigos, tal como vemos no símile – *Iliada* (V, 87-94):

Corta, furioso, através da planície, tal como corrente
pelo degelo engrossado, que pontes arrasta, precipite;
os próprios diques, construídos em fila, não podem retê-la,
nem mesmo os valos à volta dos campos cobertos de flores,
quando impetuosa extravasa no tempo em que Zeus manda as chuvas,
a destruir as lavouras formosas dos homens industres:
as densas turmas Troianas, assim, pelo forte Diomedes
eram desfeitas; ainda que muitas, cediam-lhe ao ímpeto.

O trecho acima ajuda a ilustrar a forma como o guerreiro Diomedes sobressai-se sobre os demais guerreiros no campo de batalha. O aedo usa um símile para ilustrar como se dão as ações do filho de Tideu. Assim, Diomedes avança sobre os troianos *tal como corrente pelo degelo engrossado, que pontes arrasta, precipite; (...)*. Isto é, nada fica na frente ou se sobrepõe ao guerreiro que está com a coragem, por auxílio divino, em nível máximo. O texto ainda destaca que as turmas de troianos destruídas pelo filho de Tideu são *densas* e *eram desfeitas*. A coragem que inflama o peito de Diomedes torna-se ainda mais intensa no momento em que, ele é ferido por uma flecha de Pândaro, filho de Licáone, Esténelo tira a seta da espádua do Tidida. Após isso, Diomedes suplica a Atena para que não o deixe morrer, a deusa atende-lhe o pedido e o encoraja, exortando-o a *com todo seu brio lutar, contra os Troianos*²⁷. A deusa da guerra faz com que caia a caligem dos olhos do filho de Tideu, fazendo-o distinguir quem é deus e quem é homem no campo de batalha. No entanto, a deusa o adverte a não lutar contra os eternos do Olimpo; porém, diz que se ver Afrodite no campo de batalha, pode feri-la. Dessa forma, Diomedes *se antes já ardia em desejos de aos Teucros vencer nos combates, / três vezes mais ardoroso se achava*²⁸. A destreza de Diomedes é tão imensurável, que ele chega a ser confundido até mesmo como um dos deuses do Olimpo por Pândaro.

A arístia de Diomedes atinge seu máximo quando ele atende o pedido da deusa Palas Atena, que pediu que ferisse a deusa do amor, Afrodite. Na ocasião, após Diomedes matar

²⁷ *Iliada*, V, 124

²⁸ *Iliada*, V, 135-136

Pândaro e ferir Eneias, filho de Anquises, Afrodite presta socorro ao filho, Diomedes, ao ver a deusa carregar Eneias em seu colo para a vida salvar-lhe, fere-a com sua lança pontuda, a qual faz uma ferida na pele da deusa do amor, fazendo escorrer da ferida *o icor imortal da deidade, / sangue que corre nas veias de todos os deuses eternos*.²⁹ A deusa espantada e ferida corre para pedir ajuda ao seu irmão, Ares, deus da guerra, que a coloca no seu carro, sob condução de Íris, em direção ao Olimpo altanado. A narrativa prossegue e mostra que Diomedes ainda quer tirar a vida do filho de Anquises – o qual estava sob proteção de Apolo, deus do arco de prata –, por três vezes investe contra Eneias, porém na quarta é repreendido por Apolo, que o faz recuar alguns passos.

Aproximando-se do final do canto V, percebe-se que, após um diálogo com a deusa Palas Atena, Diomedes relembra da sua advertência sobre com os deuses lutar, mas caso Afrodite visse no prélio, tinha autorização para feri-la. A deusa da sabedoria dá-lhe uma nova missão: *Vamos, dirige contra Ares os teus ardorosos ginetes, / e, bem de perto, o acomete, sem ter complacência nenhuma (...)*³⁰. Diomedes atende ao pedido da deusa e, auxiliado por ela, vai ao encontro do deus da guerra, que joga uma lança no filho de Tideu, porém sem êxito; Diomedes revida o ataque de Ares, arremessando a sua lança, guiada por Atena, contra o deus, e o atinge abaixo do cinto. A voz poética diz que *Ares brônzeo soltou tão grande urro / como o alarido que soem fazer nove ou dez mil guerreiros*³¹. Ares vai ao Olimpo reclamar com Zeus, pai dos deuses e dos homens, mas é repreendido pelo portador do raio. Zeus ordena que Péone cure o deus da guerra, após isso, os deuses tentam acalmar a fúria do deus homicida.

A próxima arístia que é narrada na *Iliada* é a de Agamémnone, no canto XI. Nesse ponto da narrativa, o pastor de guerreiros consegue dar cabo da vida de inúmeros troianos. O ápice da desenvoltura do irmão de Menelau chega a ser tão grande, que os inimigos chegam a implorar pela vida, chegando até o ponto de chorar. Mesmo assim, *Não cessa Agamémnone forte de dizimar o inimigo*³²(...). O aedo usa do recurso do símile para mostrar como o filho de Atreu destrói o exército dos troianos, conforme a *Iliada* (XI, 155-162):

Tal como quando em floresta fechada edaz fogo se ateia,
que para todos os lados o vento propaga, e no solo,
desarraigados os galhos atira, que as chamas colheram:
dos fugitivos Troianos, assim, as cabeças caíam
ante Agamémnone; muitos cavalos de colos esbeltos,
carros vazios puxavam, cortando, ruidosos, o campo,
sem seus aurigas valentes, os quais sobre o solo jaziam,

²⁹ *Iliada*, V, 339-340

³⁰ *Iliada*, V, 829-830

³¹ *Iliada*, V, 859-860

³² *Iliada*, XI, 153-154

vista mais grata aos abutres, por certo, que às tristes esposas.

O texto mostra que a forma como Agamémnone destroça os inimigos é como um incêndio em uma floresta, o qual é propagado pela ação do vento. Ante a performance do filho de Atreu, as cabeças dos troianos caem como os galhos que o fogo consome. Além disso, pode-se notar que os cavalos puxam os carros sozinhos, por não haver condutores, pois Agamémnone fazia com que os corpos dos condutores dos carros fossem ao solo. Os corpos que jazem sobre o plaino são como um banquete agradável aos abutres, porém como algo que não é bem visto para as esposas dos guerreiros mortos na pugna, desfalecendo pela mão do pastor de guerreiros.

O rei de Micenas continua sua perseguição ao exército dos troianos, levando os guerreiros a chegarem logo aos muros de Troia, mas *persegue o potente Agamémnone, /a derrubar, sempre, os últimos*³³. chegando nos muros de Troia, Agamémnone só é interrompido por Zeus, o qual manda Íris levar uma mensagem a Heitor. A mensagem dizia que quando o pastor de guerreiros fosse ferido, iria insuflar o filho de Príamo, fazendo ele colocar os gregos em fuga até os navios. Assim acontece, mas, mesmo ferido, Agamémnone não quer desistir do combate e, ainda, consegue dar cabo da vida de alguns guerreiros. Entretanto, vieram-lhe dores insuportáveis *Tal como sofre a mulher em trabalho de parto*³⁴. Com isso, o filho de Atreu pula em um carro e pede para ser levado para as naves gregas. Interessante é destacar que o pastor de guerreiros só recua mediante a ação divina do portador do raio. Isso serve para destacar o quanto um guerreiro e/ou herói pode ser destemido e abastado de coragem.

Na *Iliada* (XVI, 40-45), vê-se:

Deixa que à volta dos membros eu cinja tua bela armadura, para
que os Teucros me tomem por ti e da luta se abstenham,
e os belicosos Aquivos, que tão abatidos se encontram,
possam haurir novo alento; conquanto pequeno, é valioso.
Pois poderá gente fresca, sem muito trabalho, o inimigo
que tão cansado se encontra, das naus repelir para os muros.

O canto XVI tem por título, segundo a TH, *Os feitos de Pátroclo (Patrocleia)*. O trecho acima é de um diálogo de Pátroclo com o filho de Peleu, Aquiles. Na cena, Pátroclo, amigo íntimo e dileto de Aquiles, pede que seu amigo lhe empreste a armadura para que possa ajudar os gregos contra os troianos, fazendo com que estes fujam dos navios gregos. Tal ação, segundo Pátroclo, serve de refrigério e alento para os gregos que estão exaustos de combater em frente aos navios acaios. Aquiles cede ao pedido do amigo, dizendo *Cobre teus membros, portanto,*

³³ *Iliada*, XI, 177-178

³⁴ *Iliada*, XI, 269

*com minha armadura magnífica / e para o campo da luta conduz os valentes Mirmídones*³⁵ (...). No entanto, não apenas isso diz o filho de Peleu a Pátroclo, e assim o adverte *Logo que os Teucros das naus repelires, retorna*³⁶. Isso deve ocorrer mesmo que Zeus ceda alta glória ao amigo de Aquiles. A preocupação de Aquiles é tamanha com o amigo, que ele oferece uma libação a Zeus, pedindo que o amigo escute o seu pedido de não ir tão longe na empreitada. Todavia, Zeus apenas concede parte da súplica, que é a de afastar os troianos das naves gregas, e não que o amigo de Aquiles voltasse vivo do prélio.

Pátroclo sai a conduzir os Mirmídones, insuflando coragem a eles. Desse modo, prosseguem para os troianos de forma impetuosa. Ao notar que os Mirmídones se aproximavam, estavam atônitos e pelo medo tomados. Isso *por presumirem que Aquiles veloz dos navios saíra / por ter a cólera grande deposto e tornado ao bom senso*.³⁷ Logo, todos os troianos resguardam-se com o objetivo de escapar da desgraça. Os troianos correm de junto das naves, sendo pouco o prejuízo, porquanto um dos barcos havia ficado apenas meio queimado. No entanto, a luta continua junto aos navios, pois os troianos aos poucos vão cedendo terreno para os gregos, que já respiram mais aliviados. Os troianos já repassam o fosso, visto que os gregos já se sobressaíam na batalha, sendo que a sorte da batalha de lado muda. Assim, *Pátroclo, então, os seguia, a exortar vivamente os Aquivos, / só desejando matar os Troianos, que, em fuga e gritando, / em debandada as estradas enchiam*.³⁸

Pátroclo consegue tirar a vida de inúmeros guerreiros no plano da guerra. Seguindo, o auge da performance do amigo de Aquiles encontra-se quando consegue dar cabo da vida de Sápérdone. Ocasão essa que faz com que uma batalha seja travada em volta do corpo dele. Com isso, Zeus faz cair tristeza no coração de Heitor, fazendo com que, junto com os demais troianos, regressem aos muros de Troia, pois o portador do raio decide como Pátroclo deve morrer. *Cego! Se houvesse prestado atenção ao conselho de Aquiles, / provavelmente teria escapado da Morte sinistra*.³⁹ Aqui tem a voz poética relembando o conselho dado a Pátroclo por Aquiles. Contudo, a soberba toma conta do coração do amigo de Aquiles, e ele segue, tendo o brio incitado por Zeus, os troianos até os muros de Troia. Interessante é notar que se não fosse a intervenção do deus Apolo, os gregos teriam escalado a torre e tomado a cidade de Troia naquele momento, mas Pátroclo recua diante da repreensão de Apolo. Isto é, nota-se mais uma vez uma aristia tem a interferência divina como freio.

³⁵ *Ilíada*, XVI, 64-65

³⁶ *Ilíada*, XVI, 87

³⁷ *Ilíada*, XVI, 281-282

³⁸ *Ilíada*, XVI, 372-374

³⁹ *Ilíada*, XVI, 86-87

Diante da indecisão de Heitor, que decide se volta ou não para a luta, Apolo assume a forma de Ásio, um dos tios de Heitor, encoraja o filho de Príamo a enfrentar Pátroclo. Assim, Heitor vai em direção a Pátroclo, que mata o condutor do carro de Heitor com uma pedrada e ainda zomba da morte do auriga. Trava-se uma batalha, entre Heitor e Pátroclo, em torno do cadáver de Cebríones. Após isso, Apolo intervém em favor de Heitor, batendo nas costas de Pátroclo e lhe arrancando o capacete e a couraça; Pátroclo foge, atordoado, para o meio dos seus. Nesse momento, Heitor atira a lança, atingindo-o, tirando-lhe a vida. Dessa forma, a morte põe fim a arístia de Pátroclo.

Por fim, a última arístia narrada na *Iliada* é a de Menelau – tendo por título *Os feitos heroicos de Menelau (A arístia de Menelau)*, conforme a TH. A alta performance do filho de Atreu tem início com o combate entre Menelau, protegendo o corpo de Pátroclo, e Euforbo. Após dialogarem, o filho de Atreu mata o filho de Panto, na tarefa de lhe espoliar a armadura. Segue o excerto da *Iliada* (XVII, 61-69):

Quando o leão, que nos montes crescera, confiado na força,
rouba do pasto a mais bela novilha de todo o rebanho —
primeiramente lhe quebra a cerviz nas possantes mandíbulas
e, lacerando-a, a seguir, todo o sangue e as entranhas lhe chupa —
e ao redor a matilha e os pastores se postam, fazendo
grande barulho, mas sempre de longe, sem terem coragem
de acometê-lo, que o pálido Medo de todos se apossa:
do mesmo modo nenhum dos Troianos no peito abrigava
disposição de enfrentar o glorioso e viril Menelau.

A voz poética mostra a forma como Menelau, após dar cabo da vida de Euforbo, demonstra a desenvoltura na batalha e na proteção do corpo do amigo dileto de Aquiles. Da mesma forma que um leão confiante e altivo na sua força, o filho de Atreu consegue impor-se diante dos troianos que, tomados pelo medo, não ousam sequer de aproximarem-se do rei espartano. Os adjetivos *viril* e *glorioso* mostram como a performance de um guerreiro pode ser descrita – a virilidade mostrada em combate faz com que os demais guerreiros o respeitem, pois não têm a coragem de enfrentá-lo; e a glória obtida em combate demonstra o prêmio que o guerreiro adquire pela destreza em combate. Tomado por inveja, o deus Apolo incita Heitor para investir contra Menelau, usando como argumento a morte de Euforbo. Temeroso pela investida de Heitor, Menelau pede auxílio a Ajaz para que o ajude a resgatar o corpo de Pátroclo para levá-lo a Aquiles. Ao aproximar-se do corpo do companheiro de Aquiles, Ajaz faz Heitor recuar para os seus. Após ferrenha batalha em torno do corpo de Pátroclo, Menelau pede a Antíloco que vá dar a notícia da morte do companheiro de Aquiles ao filho de Peleu, assim

ocorre. Ao regressar para perto do corpo de Pátroclo, Menelau junta-se a Ajaz e levam o corpo do amigo de Aquiles para as naus; contudo, nenhum troiano tenta impedi-los da empreitada.

Ainda falando sobre a performance e a desenvoltura dos heróis e/ou guerreiros nos textos homéricos, não se pode deixar de comentar o combate entre Heitor, filho de Príamo, e Ajaz, o grande. Em rapsódia intitulada, conforme a TH, *O combate singular entre Heitor e Ajaz e a remoção dos mortos* tem-se o relato desse embate. Quando Heitor e Paris passam pelas Portas Ceias, os troianos matam alguns dos guerreiros gregos. Isso começa a preocupar Palas Atena, que desce do Olimpo para a pugna, encontrando Apolo; os deuses começam a dialogar sobre a guerra. O deus do arco de prata sugere incitar Heitor a lutar com o maior dos guerreiros gregos, Atena acolhe o pedido. A batalha cessa, e Heitor diz o seguinte: *Em vosso meio se encontram os homens mais fortes da Acaia. Desses, o que se atrever a medir-se, em duelo, comigo, saia das filas e, como adversário de Heitor, se enalteça.*⁴⁰ Menelau, vendo que os gregos quietos ficam mediante as palavras do principal de Troia, prontifica-se a lutar com ele, porém é repreendido por seu irmão, Agamémnone. Menelau obedece. Nestor levanta um discurso saudosista e inflama os gregos, que destes levantam-se nove guerreiros dispostos a lutar contra Heitor. Nestor propõe um sorteio para escolher um dos nove para o combate. Os gregos suplicavam que o escolhido fosse Diomedes ou Ajaz Telamônio. Feito o sorteio, este é contemplado.

Ajaz veste a armadura e prepara-se para o combate com o melhor dos troianos. Os gregos alegram-se ao ver o baluarte dos gregos avançar, os troianos sentem o medo correr pelos membros, até mesmo o próprio Heitor sente o coração palpitar. Ajaz afronta Heitor, dizendo que mesmo na ausência de Aquiles, há homem entre os gregos para enfrentá-lo no combate, Heitor retruca. Após impropérios trocarem, o prélio começa. Heitor arremessa sua lança, que se precipita no escudo do Telamônio, que revida de igual modo. Após lanças arremessadas, pedradas trocadas e espadas sacadas, os arautos, com o argumento de que Zeus tem afeição por ambos os guerreiros, propõem que o combate cesse. Ajaz pede para que as palavras sejam dirigidas a Heitor, e que ele decida. Heitor propõe que a luta seja retomada no dia posterior, visto que já é noite. Heitor e Ajaz trocam presentes. Isso mostra a relação de respeito que um herói demonstra pelo outro, pois ambos são dotados de força e destreza no combate. Desse modo, lutaram até à noite, mas viram, caso continuassem, a luta poderia estender-se por horas e, quem sabe, dias. Isso mostra a grandeza dos dois heróis em questão: de um lado, o príncipe de Troia, Heitor, notável guerreiro e chefe dos troianos; do outro, Ajaz, que após Aquiles, é o

⁴⁰ *Iliada*, VII, 73-75

maior guerreiro grego. Juntando, assim, tudo isso, temos dois guerreiros que lutam durante o dia todo sem que haja um vencedor do prélio, sendo necessário uma trégua entre os dois.

As aristias, como vimos, são o ponto máximo da performance e desenvoltura dos guerreiros em batalha. Desse modo, vê-se que as aristias levam os guerreiros e/ou heróis ao máximo da destreza nos combates, um dos principais fatores da *areté*, pois consistindo em ser o melhor, isso se torna imprescindível para obter o prêmio, o qual é a honra. Nota-se, ainda, que as aristias são tão intensas que levam os heróis e/ou guerreiros a ferirem até mesmo os próprios deuses. Isso tudo movido pelo combustível de algo que não pode faltar na vida de um herói e/ou guerreiro: a coragem. No entanto, elas chegam ao seu final, seja por interferência divina, seja pela morte do guerreiro e/ou herói em questão.

Outro aspecto importante na vida de um herói e/ou guerreiro é – além de ser hábil com as armas e nos combates – o manejo com as palavras, ou seja, um herói e/ou guerreiro deve mostrar que sabe lidar com o discurso. Um grande exemplo desse aspecto de um guerreiro é Odisseu, rei de Ítaca, no canto XIV da *Odisseia*. Na ocasião, Odisseu é acolhido por Eumeu, o divino porqueiro, e conta todo seu sofrimento, além de anunciar o seu retorno. Interessante é destacar que Odisseu chega até a casa do porqueiro disfarçado como um simples mendigo, fazendo com que o cuidador de porcos não se surpreenda em receber o pedinte em sua casa, dado que os mendigos têm a proteção de Zeus (XANTHAKOS, 2011).

Mediante isso, Odisseu começa a contar sua história para o porqueiro, relato que toma mais de 150 versos dentro da rapsódia. Veja-se uma parte do relato de Odisseu, conforme *Odisseia* (XIV,216-222) e (229-242), respectivamente:

Ares e Atenas coragem me deram, bem como a violência
e hostes romper. Onde quer que escolhesse guerreiros de nome
para os postar em cilada e aos inimigos levar a ruína,
nunca meu peito valente abrigou o pensamento da Morte,
mas era sempre o primeiro a avançar para a luta, atingindo
com minha lança o adversário de pés do que os meus mais morosos.
Fui assim, pois, nos combates. [...]

“Inda antes de irem os filhos dos homens Aqueus para Troia,
já vezes nove chefiara guerreiros e céleres navas
contra outros povos, de longe, fazendo abundante colheita.
Ricos presentes do espólio sabia escolher, outras peças
sempre depois me tocavam, trazendo-me ao lar a abundância,
e cada vez mais temido e acatado entre os homens de Creta.
Mas, quando Zeus, que vê longe, mandou contra nós a funesta
expedição, que foi causa da Morte de muitos guerreiros,
a Idomeneu, juntamente comigo, tocou a incumbência
de governar umas naus para Troia. Pretexto não tive
para escusar-me, que, então, conquistara ruim fama no povo.

Lá, por nove anos, lutamos os filhos dos povos Aquivos;
 , mas no dezeno, depois de destruímos os muros de Príamo,
 viemos de volta. [...]

Nota-se, ainda, que apesar de tratar-se de um mendigo, o discurso não é condizente com a posição social da pessoa que Odisseu representava no momento. Vê-se, através do discurso, alguém que possui uma trajetória guerreira. Dessa forma, de acordo com o primeiro excerto, nota-se um guerreiro de grande coragem, a qual foi dom dos deuses da guerra amantes Ares e Atena. Coragem essa que o fazia prostrar inúmeros inimigos, pois ele não tinha na mente o pensamento de morte. Já no segundo trecho, vê-se, não um guerreiro qualquer, mas alguém que comandou navas até Troia; e que, antes disso, já comandava guerreiros e navas e colhia abundantes riquezas e espólios selecionados a dedo. Mediante isso, percebe-se que o guerreiro também possui habilidade com o discurso, manejando bem as palavras.

Desse modo, temos a construção, tendo Odisseu sob a figura de um simples mendigo, de uma imagem de um guerreiro valoroso, de um nobre. Apesar da figura que está diante do porqueiro ser velha e maltrapilha, convencendo como errante, consegue, através da oratória, atribuir qualidades importantes da sociedade grega arcaica, a saber ser um herói em ação, comandantes de homens, bom combatente e ao mesmo tempo ter a capacidade de falar bem. Com isso disto, pode-se dar destaque, de acordo com o ideal homérico, duas características do herói e/ou guerreiro: a capacidade de lidar com as palavras – oratória – e a destreza nos combates e nas batalhas. Esses atributos encontram-se presentes na figura de Odisseu, que consegue transmitir ao porqueiro, com sua narrativa, a ideia de que é um homem que sabe usar bem as palavras, contando uma boa história, e que é um guerreiro de alto valor (XANTHAKOS, 2011).

Por fim, temos a principal figura que representa o herói e/ou guerreiro nos textos homéricos: Aquiles. O filho de Peleu e Tétis assume o protagonismo na *Iliada*, como mostrado pelo próprio aedo quando este canta [...] *a cólera [...] funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos [...], ficando eles próprios aos cães atirados e como pasto das aves.*⁴¹. Assim, tem-se início ao texto que narra o nono ano da guerra de Troia. O texto conta que a fúria de Aquiles foi a causa de muitos heróis terem descido ao mundo dos mortos e de seus corpos servirem de alimentos aos cães e abutres. Interessante é notar que a *Iliada* não narra a tomada da cidade de Troia, mas a ira de Aquiles, dado a importância do herói em questão (GRIMAL, 2005).

⁴¹ *Iliada*, I, 1-5

A ira de Aquiles não é sem motivo, Agamémnone, após devolver Criseide ao sacerdote de Apolo, Crises, decide tomar a escrava de Aquiles, Briseide. Motivo esse que faz o filho de Peleu afastar-se da guerra. Isso tudo faz Aquiles ficar muito triste, relatando o ocorrido a sua mãe, Tétis. Essa vai a Zeus, que lhe concede o pedido, pedir para que os gregos sofram por conta da falta de Aquiles na guerra de Troia, consequentemente os troianos conseguem sobressair-se nas batalhas, pois os gregos já não têm o melhor de seus guerreiros. Nota-se, com isso, a importância do herói para o destino dos Aquivos na guerra, dado que uma profecia de Calcas relata que a cidade de Troia não pode ser tomada sem a presença de Aquiles (GRIMAL, 2005).

No entanto, a decisão de Agamémnone não segue muito a frente. Então, desesperado com o curso que a guerra segue, no qual os troianos estão subjugando os gregos, o filho de Atreu propõe que os gregos retornem para a Grécia. Porém, tal conselho é mal visto por Nestor e Diomedes, os quais acusam o pastor de guerreiros de covardia e de ser injusto com o maior guerreiro grego, Aquiles. Com isso, Agamémnone escuta Diomedes e Nestor, enviando uma embaixada, que é composta por Odisseu, Ajaz e Fenice, para convencer Aquiles a voltar para a guerra, porém, Aquiles mostra-se irredutível ao que lhe dizem Odisseu e Fenice. Durante o diálogo, Aquiles relembra algo que Tétis, sua mãe, disse, conforme *Iliada* (IX, 410-416):

Tétis, a deusa dos pés argentinos, de quem fui nascido,
já me falou sobre o dúplice Fado que à Morte há de dar-me;
se continuar a lutar ao redor da cidade de Troia,
não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna;
se para casa voltar, para o grato torrão de nascença,
da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa
conquirei, sem que o temor da Morte mui cedo me alcance.

Aquiles conversa com os membros da comissão, lembrando, além de outras coisas, que sempre Agamémnone fica com o melhor dos espólios que os guerreiros conseguiam. O filho de Peleu ainda conta que na terra natal pode conseguir uma esposa digna com quem possa casar e viver sua vida. No entanto, de acordo com o excerto acima, Aquiles conta aos sócios o que sua mãe lhe disse. O relato da deusa conta que o herói estava caminhando por um duplo destino: por um lado, se o Pelida escolhesse lutar na cidade de Troia, teria uma existência curta, mas que teria uma glória eterna, sendo sempre lembrado pelas gerações vindouras; entretanto, se decidir voltar ao torrão de nascença, será privado da glória eterna, mas teria uma vida muito longa, vendo o desenvolver de sua descendência. Bem, nem precisa relatar qual dos destinos o guerreiro grego escolhe, pois se tivesse escolhido viver por um longo tempo, não seria

relembrada a fama de Aquiles⁴² na *Iliada*. Isso tudo dialoga com a questão referente a *Kléos*, sendo que o Pelida está destinado a ter uma vida de curta duração, mas que tudo o que é construído durante sua vida, ou seja, sua *areté*, será lembrado após sua bela morte.

Na *Iliada* (XVIII, 203-218), tem-se:

Alça-se o herói, a Zeus caro; ao redor das espáduas robustas
a égide horrível lhe pôs, de cem franjas ornada;
cinge-lhe a deusa preclara, em seguida, a cabeça, com nuvem
de ouro, fazendo que chama brilhante do herói se irradiasse.
Como de grande cidade, numa ilha, pelo éter se eleva
fumo que ao longe se vê, quando o sítio os imigos apertam,
e o dia todo, das altas muralhas, a luta sustentam
os moradores; mas quando a luz clara do Sol desaparece,
grandes fogueiras acendem; para o alto o esplendor logo sobe,
porque das ilhas vizinhas, se acaso de longe for visto,
tragam, nas naves recurvas, auxílio eficaz e oportuno:
chega até o éter, assim, o esplendor da cabeça de Aquiles,
que, tendo o muro deixado, avançou para o fosso apartado
dos valorosos Aqueus, obediente aos conselhos de Tétis.
Aí se deteve e gritou, reforçando-lhe Palas o brado,
que nos guerreiros Troianos terror indizível espalha.

A força de Aquiles é tão imensurável, que o simples fato de ele gritar, já é motivo de causar pânico nos troianos. Conforme o excerto acima, pode-se notar que a égide irradia o herói, fazendo-o destacar-se no meio da batalha. Desse modo, Aquiles aproxima-se do fosso e solta um brado que, reforçado por Atena, ecoa ainda mais forte, fazendo com que os troianos fiquem atônitos de medo. Estes, afugentados pelo grito do Pelida, não ousam enfrentá-lo. O aedo emprega um símile para descrever o brado de Aquiles – *Como ressoa distinta a trombeta sonora que o alarma / quando toca em cidade cercada por cruel inimigo [...]*⁴³ –; assim, a voz poética compara o brado de Aquiles a uma trombeta que é capaz de ecoar por toda uma cidade quando sitiada pelo inimigo. O texto conta que o urro do Pelida é tão estrondoso, que até os cavalos dos troianos recuam, pois já pressentem o que estar por vir.

Grandes são os feitos de Aquiles durante a *Iliada* – desde matar inúmeros troianos até mesmo lutar contra uma divindade, no caso o rio Xanto. Além disso, o herói ganha uma nova armadura, pedido de sua mãe, Tétis, ao deus ferreiro, Hefesto, dado que sua antiga armadura

⁴² Na *Odisseia* (XI, 489-493), Aquiles – agora morto, no Hades – pensa diferente sobre a glória que obteve, mesmo tendo uma vida curta. Desse modo, ele relata a Odisseu que melhor seria trabalhar para alguém do que se encontrar morto. Além disso, o Pelida indaga o rei de Ítaca sobre seu filho, perguntando se ele, nos prélios, lidera ou é liderado. Isso mostra que, mesmo morto e com um pensamento diferente do que tinha em vida, Aquiles ainda conserva o ideal de guerreiro.

⁴³ *Iliada*, XVIII, 219-220

está com Heitor como espólio por conta da morte de Pátroclo. Aquiles convoca uma assembleia e retorna à batalha. Agamémnone reconhece seus erros, pede perdão por eles e devolve Briseide, além de outros presentes, a Aquiles. Restaurada a aliança entre Agamémnone e Aquiles, este aproxima-se do carro, e Xanto, um de seus cavalos, diz-lhe, conforme *Iliada* (XIX, 407-418):

Hera, de cândidos braços, o fez deste modo expressar-se:
 “Hoje, impetuoso Pelida, serás por nós salvo, sem dúvida;
 mas já tens próximo o dia em que deves morrer, não nos culpes,
 que nisso a culpa será de um deus forte e da Moira impiedosa.
 Se os bravos Teucros as armas tiraram dos ombros de Pátroclo,
 não foi por causa de nossa preguiça ou porque demorássemos;
 o deus possante, nascido de Leto de belos cabelos,
 bem na dianteira da vida o privou, glória a Heitor aprestando.
 Nós mais velozes seremos, por certo, que o sopro de Zéfiro,
 que é o mais ligeiro de todos os ventos, se diz. Mas é força que
 venham breve tirar-te a existência de um dos deuses e um homem.”

Conforme o trecho acima, Xanto, auxiliado por Hera, profetiza a morte de Aquiles, mas que ela não ocorrerá naquele momento, pois ele, junto com Balio, salvarão o Pelida. O cavalo discorre que a causa de Pátroclo ter sido espoliado da armadura, quando por Heitor é privado da vida, não foi por culpa ou preguiça deles. No entanto, antes que algo de ruim aconteça, eles vão correr mais rápido que o próprio Zéfiro, o mais veloz de todos os ventos. Mas o cavalo destaca que um deus e um homem da vida hão de privá-lo, reforçando aquilo que é dito por Tétis, mãe do Pelida. Aquiles responde ao cavalo dizendo que sabe qual o seu destino, que é perecer ali mesmo, nos muros de Troia.

No canto XXII, tem-se o relato de um dos momentos mais esperado da *Iliada*: o combate entre Heitor e Aquiles. Nesse momento, os dois maiores guerreiros, um grego e um troiano, medem-se em combate. Aquiles corre atrás de Heitor, que foge do Pelida, o texto relata que *foge um notável guerreiro; um mais forte no encaço lhe segue*⁴⁴. Após três vezes rodearem os muros da cidade de Troia, Zeus decide colocar em uma balança o destino dos heróis, sendo indagado por Atena, mas deixa que siga o que já está destinado. Heitor é abandonado por Apolo, Atena encoraja o Pelida. Sob a forma de Deífobo, Atena a Heitor engana, guiando-o para o encontro com o seu inimigo. Frente a frente os dois guerreiros, Heitor propõe um pacto, Aquiles recusa. Tem-se início o combate, Aquiles atira sua lança, Heitor esquiva-se; Atena pega a lança e devolve ao Pelida. Heitor zomba por conta que Aquiles errou o golpe de lança, e atira a sua lança contra o filho de Tétis, a qual bate no escudo, caindo ao solo. O filho de Príamo saca a

⁴⁴ *Iliada*, XXII, 158

espada e pula ao encontro de Aquiles, que investe contra Heitor, cheio de ira. Aquiles enterra a espada no pescoço de Heitor, que tomba poeira. Aquiles relembra a morte de Pátroclo, que os gregos lhe prestarão exéquias, e diz a Heitor que seu corpo será jogado aos abutres. Após alguns diálogos, Heitor diz que espera que o ultraje ao seu corpo não provoque a ira dos deuses contra o Pelida. Heitor morre. Os gregos começam o ultraje ao corpo do filho de Príamo. Aquiles amarra o cadáver de Heitor ao seu carro e o arrasta. Aquiles sai vencedor do combate com o melhor dos troianos, vingando, assim, a morte do seu amigo dileto.

Alguns relatos posteriores aos poemas homéricos versam sobre a morte de Aquiles. Uma versão relata que Aquiles, ao chegar em um local para cumprir um acordo com Príamo – que trairia os gregos caso o rei troiano dessa sua filha, Políxena, em casamento – foi morto por Páris, que estava escondido atrás da estátua de Apolo. Com isso, os troianos apossam-se do cadáver e exigem resgate. Esta versão sobre o fim do herói parece tardia. Outros autores relatam que Aquiles é morto em combate quando expulsa os troianos até os muros de Troia, sendo impedido por Apolo, que manda ele se retirar, não sendo ouvido pelo Pelida. Desse modo, Apolo o mata com uma flechada, mas quem lança a flecha é Paris. A seta atinge o único ponto vulnerável do herói: seu calcanhar. Odisseu e Ajaz conseguem, após uma dura e sangrenta batalha ao redor do corpo de Aquiles, levar o cadáver do Pelida para que lhe prestem as exéquias, as quais foram celebradas por Tétis e as Musas ou as Ninfas (GRIMAL, 2005).

Outro atributo que pertence ao ideal guerreiro, o qual não pode ficar de fora desse quadro, é a beleza física do herói e/ou guerreiro. Assim, pode destacar-se alguns epítetos que realçam essa característica nos heróis citados nos textos homéricos. Como por exemplo, o *membrudo Tlepólemo*⁴⁵, *Perifante membrudo*⁴⁶, *membrudo Acamante*⁴⁷ e *Ifidamante membrudo*⁴⁸; *pernas robustas e coxas*⁴⁹, entre outros termos. Desse modo, os termos usados para descrever a opulência física dos heróis é *membrudo*, tendo por significado alguém que possui os membros avantajados e reforçados, ou seja, trabalhados, robustos. Isso mostra, de acordo com os textos homéricos, os gregos possuem uma disciplina rígida em relação ao cuidado de seus corpos. No entanto, a descrição dos corpos dos guerreiros não fica restrita apenas a termos, mas há descrições de como os heróis e/ou guerreiros zelam por seus físicos. Aquiles é descrito por Homero como um jovem de uma beleza notável, de cabelos loiros, olhos brilhantes e com uma voz imponente. Na *Odisseia*, Odisseu, na Feácia, após banhar-se no rio,

⁴⁵ *Ilíada*, II, 653

⁴⁶ *Ilíada*, V, 842

⁴⁷ *Ilíada*, VI, 8

⁴⁸ *Ilíada*, XI, 221

⁴⁹ *Ilíada*, X, 571

esfrega óleo no seu corpo e, depois de vestir-se com a túnica dada a ele por Nausícaa, sentando-se na praia, a filha de Alcínoo o admira, comparando-o a um dos deuses do Olimpo. A admiração de Nausícaa é tão grande, que ela quer o pai de Telêmaco por marido (VI).

Interessante é destacar que a relação entre o bom e o belo é bem clara e direta nos textos homéricos, visto que a beleza também é um dos pressupostos da nobreza, do herói e/ou guerreiro. Com isso, o feio e o ridículo não são vistos com bons olhos nas narrativas homéricas. Veja-se um exemplo na *Iliada* (II, 216-219):

Era o mais feio de quantos no cerco de Troia se achavam.
Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas,
se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta,
o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam.

No trecho acima, vê-se a figura de Tersites, já referida neste capítulo, mas dessa vez com outro propósito, o qual é de mostrar como o feio é retratado no texto homérico. O texto destaca que o soldado é o mais feio dos que estavam ali no cerco a cidade dos troianos e, ainda, descreve sua feiura: dizendo que tem as pernas afastadas e tortas, curvado e corcunda e com calvície aparente, tendo poucos cabelos na cabeça, ao contrário de muitos gregos de cachos bem ornados. Assim, a descrição de Tersites, pelo texto, leva o leitor a imaginar alguém que de tão feio, apresenta um aspecto repulsivo (COSTA JÚNIOR, 2012). Além disso, pode-se destacar que “a beleza física que irradia do corpo do herói, cuidada através de óleos e unguentos, constitui o corolário da moral guerreira” (MOSSÉ, 1984 *apud* COSTA JÚNIOR, 2012, p.32).

Usa-se o seguinte trecho da *Iliada* (XIX, 6-15) e (XIX, 369-383), respectivamente, para falar sobre outro aspecto importante no ideal guerreiro:

Tétis, a deusa de pés argentinos, para ele achegou-se,
toma-lhe a mão e, falando, lhe disse as seguintes palavras:
“Filho, por mais que tristeza te cause, deixemos o morto
a descansar, pois tudo isso se deu por vontade dos deuses.
Ora essas armas recebe. São tuas. Hefesto aprontou-as.
Armas como estas decerto ninguém nunca pôs sobre os ombros.”
Pós ter falado, na frente de Aquiles a deusa coloca
a refulgente armadura; ressoam as armas divinas.
Os valorosos Mirmídones ficam tomados de medo,
sem que nenhum se atrevesse a fixá-la, a tremer afastando-se.

As caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas ataca,
belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas;
em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica;
lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata,
e o grande escudo sobraça, inteiriço e de largos contornos,

que, como a lua fulgor difundia, até grande distância.
 Tal como chega no mar, até os nautas aflitos o brilho
 que, da fogueira acendida no cimo de um monte, se espalha
 em solitária paragem, enquanto nas ondas piscosas
 a tempestade a afastarem-se os força dos caros parentes:
 do mesmo modo até o éter atinge o esplendor que do escudo
 belo de Aquiles se expande. Depois, na cabeça coloca
 o elmo potente, adornado com belo penacho de crina,
 que como estrela brilhava, esvoaçando-lhe em torno a plumagem
 de ouro que Hefesto pusera na forte e brilhante cimeira.

De acordo com o trecho acima, temos o momento na narrativa da *Iliada* em que Tétis, mãe de Aquiles, entrega a ele as armas que foram feitas por Hefesto, o deus ferreiro. No canto XVIII, temos o momento em que o deus forja as armas e as apronta, tendo inclusive uma minuciosa descrição do escudo de Aquiles, o qual é uma das descrições mais ricas presentes nos textos homéricos. No canto XIX, o texto destaca que ninguém nunca vestiu aquela armadura, que ressoa divina. E uma descrição, no trecho seguinte, do momento em que Aquiles veste a armadura. Fato esse que deixa os soldados tão atônitos, que sequer coragem de olhar para a armadura eles conseguem, tamanho é o esplendor das armas. Então, tem-se em destaque as armas usadas pelos heróis na narrativa homérica. Essas devem ser de acordo com a grandeza do herói e/ou guerreiro em questão. Outro exemplo de armas condizentes com a grandeza do herói e/ou guerreiro é quando a *Iliada* relata sobre o escudo de Ajaz Telamônio, o qual era tão grande que os gregos buscavam abrigo nele: *Vai Teucro em nono lugar, manejando o arco forte e flexível, / mas sob o escudo gigante de Ajaz Telamônio abrigado.*⁵⁰

Trata-se até aqui, neste capítulo, sobre o ideal de guerreiro e/ou herói que é construído no texto homérico. E, exemplifica-se, ainda, com base nos excertos e fragmentos apresentados, os pilares do ideal guerreiro apresentados nas narrativas, a saber *areté*, *timé* e *kléos*, os quais são, respectivamente, a excelência, a honra e a glória. Com isso, vê-se nos grandes feitos dos heróis e/ou guerreiros – Aquiles, Heitor, Agamémnone, Ajaz, Menelau, entre outros – como são construídos esses pilares que sustentam a ética guerreira apresentada por Homero na sua narrativa. Coragem, força, destreza no manejo das armas e dos combates, respeito à *areté* dos nobres, as armas e outros aspectos mostram como esse ideal toma forma e solidez. Claro, sempre se destaca que há outros heróis e guerreiros que podem ser tomados como exemplo, mas dá-se ênfase à nata da *áristoi*. Vê-se, portanto, que esses homens não são homens comuns, e sim reis, chefes de povos, heróis e guerreiros, os quais têm seus feitos grandiosos cantados

⁵⁰ *Iliada*, VII, 266-267

pelo aedo. Canta-se os feitos daquele que se encontra em uma posição intermediária entre os indivíduos comuns e os deuses (COSTA JÚNIOR, 2012).

4. A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL GUERREIRO NA FIGURA DE ALEXANDRE PÁRIS

Chega-se ao último capítulo desta pesquisa. Aqui mostra-se a desconstrução do ideal de herói e /ou guerreiro presentes nos textos homéricos. Para isso, usa-se a personagem Alexandre Páris como representante deste modelo desvirtuado de herói e/ou guerreiro, tendo como texto principal o canto III, da *Iliada*, de Homero. No entanto, ressalta-se que há momentos que o personagem em questão tem seus momentos de virtude narrados pelos textos homéricos, mas como o foco é a desconstrução do ideal virtuoso de heroísmo, então é no canto referido que se concentra esta análise. Usa-se como ideal teórico as ideias propostas por Fontes (2001) e Souza (2019), autores que municiam esta análise com as características do antiguerreiro, além de outras propostas de estudo. A tradução usada nesta análise é a de Carlos Alberto Nunes

4.1. O mito de Páris

Antes de entrarmos na desconstrução por meio da personagem Alexandre Páris, faz-se necessário discorrer, mesmo que sucintamente, sobre a história que o cerca. Então, segundo Grimal (2005) – no *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* –, Páris (Πάρις), também conhecido como Alexandre, é o filho mais novo do rei Príamo e Hécuba, questão que faz dele um descendente do trono de Troia. Ele é irmão de Heitor, chefe do exército dos troianos. Um sinal precedeu o nascimento de Páris: enquanto estava grávida, Hécuba sonhou que dava à luz a uma tocha que ia destruir com fogo a cidade de Troia. Príamo, ao pedir explicação sobre o sonho, teve a afirmação de que a criança seria causadora da ruína da cidade dos troianos, e foi aconselhado a eliminar a criança. No entanto, no lugar de assassinar o menino, Hécuba o deixou no monte Ida. Assim, Páris é encontrado por pastores que o criam, recebe o nome de Alexandre – que significa o homem que protege ou homem protegido –, pois não teve fim sua vida na montanha. Há outra variante sobre seu nascimento, de acordo com essa, Páris foi exposto por um servo de Príamo, Agelau, por ordem do monarca. Num período de cinco dias, uma urso veio alimentar a criança na montanha. Ao fim desse tempo, Agelau encontra a criança abandonada, acolhendo-o e dando-lhe educação. Páris cresce, tornando-se belo e valente. Alexandre torna-se pastor, que dedicado à sua função, protegia os rebanhos dos ladrões. Outra variante conta que Príamo manda imolar, em vez de seu filho, o filho de Cila, Munipo, julgando que este era o homem que a profecia ditava ser o destruidor de Troia.

Páris regressa a Troia, revelando quem ele era. Certo dia alguns servos de Príamo, foram buscar um touro muito querido pelo pastor. Sabendo que o animal estava destinado a ser o prêmio dos jogos fúnebres em memória do filho de Príamo, que todos pensavam ter morrido. Páris segue os servos, decidido a participar dos jogos e conquistar seu animal preferido. Ele triunfa em todas as provas, contra seus próprios irmãos, os quais não sabiam quem ele era. Deífobo, irado, puxa a espada para matá-lo. Páris refugia-se no altar de Zeus. Cassandra, profetisa do templo, reconhece-o, e Príamo acolhe Páris, dando-lhe todo direito que lhe pertencia na casa real. Outra versão relata que Cassandra reconhece o jovem; e sua identidade é confirmada por conta de umas vestes que o vestiam no dia que foi abandonado.

Não cabe aqui relatar todas as versões do mito de Páris, mas é necessário contar como deu-se início a uma das mais emblemáticas guerras narradas na literatura: a guerra de Troia. Assim, em uma ocasião em que os deuses se encontram reunidos, comemorando as bodas de Peleu e Tétis, pais de Aquiles, Eris (a Discórdia), indignada por não ter sido convidada para a festa, lança no meio dos deuses uma maçã, na qual estava escrita a seguinte frase: "À mais bela" das três deusas, a saber Hera, Atena e Afrodite. Causa-se uma confusão, dado que nenhum dos deuses queria intrometer-se na questão. É então que Zeus ordena a Hermes que conduzisse as deusas ao monte Ida, para que Páris julgue a questão. Chegando ao Ida, Páris, vendo as deusas, quer fugir, mas Hermes explica a situação e o ordena, por mando de Zeus, como juiz. Com isso, as deusas advogam cada uma em causa própria. Uma a uma, as deusas prometem proteção e dons especiais em favor de Páris – Hera oferece o domínio da Ásia; Atena promete-lhe sabedoria e vitória nos combates; e Afrodite oferece o amor de Helena de Esparta –, Paris, então, escolhe Afrodite como a deusa mais bela. Isso já mostra um panorama do que está em torno de um ideal escolhido pela personagem em questão, que escolhe como norte para a sua vida o amor, as paixões e os prazeres da vida amorosa.

No tocante ao rapto de Helena, evento que é o estopim para a guerra de Troia, Páris, após Afrodite prometer-lhe o amor de Helena, parte junto com Eneias para Esparta. Apesar das profecias de Cassandra e Heleno, que predizem o desfecho da viagem, ninguém deu crédito às palavras deles. Assim, conduzidos à presença de Menelau, rei de Esparta, Eneias e Páris foram recebidos pelos irmãos de Helena, os Dioscuros. Menelau acolheu os dois hospitaleiramente; porém, o rei teve de ausentar-se, confiando a sua esposa aos hospedes. Com isso, Páris a seduziu, oferecendo presentes para conquistar seu amor. Helena não hesita em fugir com Páris, levando consigo todos os tesouros que pôde. Vale ressaltar que há muitas versões sobre o rapto de Helena. Com isso dito, dá-se início a Guerra de Troia, que tem seu nono ano narrado na *Iliada*, de Homero.

4.2. Alexandre Páris: desconstruindo um ideal

O canto em análise é o III, da *Iliada*, acontece logo após o canto intitulado, conforme a TH, *Catálogo das Naus*, no qual ocorre uma listagem de todos os heróis, guerreiros e nobres partícipes da guerra de Troia. Após isso, os exércitos grego e troiano ficam frente a frente. O aedo inicia com um símile que compara os gritos dos guerreiros troianos com o som dos pássaros que migram ao fugirem do inverno chuvoso (III, 2-9). Isso é usado pelo poeta para dar início a batalha funesta. Os guerreiros gregos – Aquivos – avançam na batalha com o intuito de prestarem uns aos outros auxílio na pugna. A voz poética descreve que os corações deles ansiavam por isso. Um outro símile é usado para representar a poeira que as passadas dos guerreiros causam na arena de batalha. O poeta relata como fosse uma neblina que dificulta a visão do pastor que está no campo e não pode ver as suas ovelhas, as quais estão sob a tocaia do ladrão, sendo que a neblina é melhor para cometer a infração do que mesmo se ele viesse pela noite para raptar o rebanho (*Il.* III, 10-14).

Vale aqui, antes de dar-se seguimento a análise, explicar o conceito de símile – εἰκόν, termo grego que alguns autores traduzem por “imagem” (cf. nota 43, *Retórica*). Dessa forma, temos este recurso como uma metáfora, mas com uma diferença, ela é marcada gramaticalmente. Então sempre que nos textos homéricos – tendo mais ocorrências do recurso na *Iliada* e menos na *Odisseia* –, tem-se a comparação de alguma cena do mundo humano com o mundo natural, sendo geralmente escolhidos para descrever as cenas elementos e fenômenos da natureza. Aristóteles, na *Retórica* (1406b), destaca que “o símile é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz <<lançou-se como um leão>>, é um símile; mas quando se diz <<ele lançou-se um leão>>, é uma metáfora.”; além disso, o estagirita diz que “o símile é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético.” Nos textos homéricos, há símiles de curta e de longa duração, alguns de fácil compreensão, além de outros bastante complexos, que exigem do leitor um aprofundamento na pesquisa para entender o sentido que a voz poética quis transmitir com determinada comparação.

Mediante todo este cenário, é que surge o nosso personagem principal: Alexandre Páris, conforme o excerto da *Iliada* (III, 15-20):

Quando os dois corpos do exército perto se acharam um do outro,
adiantou-se das forças Troianas o divo Alexandre
com arco e espada, nos ombros a pele de um grande leopardo
e duas lanças na mão, revestidas de ponta de bronze,
desafiando, desta arte, os melhores guerreiros Acaios
a que com ele se viessem medir em duelo terrível.

De acordo com o fragmento exposto acima, nota-se que Páris adianta-se à testa dos troianos e que se encontra em seu porte arco e espada, nos ombros uma grande pele de leopardo, além de segurar duas lanças, uma em cada mão. Munido, dessa forma, ele desafia todos os guerreiros gregos, procurando um para que com ele venha combater. Percebe-se aqui que Páris está demonstrando coragem e brio, que são caracteres imprescindíveis para um guerreiro, pois este anseia por estar sempre em combate. Pode-se, assim, afirmar que Páris encaixa-se no ideal guerreiro descrito nos textos homéricos. No entanto, o texto não termina por aqui, acompanhe-se o seguimento da narrativa nos versos posteriores (*Il. III, 21-29*):

Logo que o viu Menelau, o guerreiro discípulo de Ares,
como avançava com passo arrogante na frente do exército,
muito exultante ficou, como leão esfaimado que encontra
um cervo morto, de pontas em galho, ou uma cabra selvagem;
avidamente o devora, ainda mesmo que cães mui ligeiros
lhe venham vindo no encalço e pastores de aspecto robusto:
dessa maneira, exultou Menelau quando Páris, o belo,
teve ante os olhos, pensando que iria, por fim, castigá-lo.
Rapidamente do carro pulou, sem que as armas soltasse.

O texto acima mostra a reação de Menelau diante da arrogância do filho de Príamo, o qual caminhava em frente ao exército, procurando por um oponente. Desse modo, Menelau vê a oportunidade de vingar-se por todo o transtorno que o divo Alexandre o causara. O aedo descreve com um símile a forma que Menelau olha para Páris, comparando a situação de um leão faminto que olha uma presa, a qual será devorada mui facilmente, e que mesmo que cães ágeis lhe venham no encalço, não conseguem fazer com que o leão desista da empreitada de esfacelar a presa. Esse trecho mostra que não será tarefa difícil para o filho de Atreu derrotar Páris Alexandre em duelo. Isto é, Menelau teria sua sede de vingança saciada e nem seria necessário dedicar muito esforço nessa empreitada.

Segue-se a narrativa (*Il. III, 30-37*):

Quando o formoso Alexandre, que um deus imortal parecia,
o viu à frente dos outros, sentiu conturbar-se-lhe o peito
e para o meio dos seus recuou, escapando da Morte.
Como se dá quando alguém nos convalas dos montes estaca
em frente de uma serpente, a tremerem-lhe as pernas e os joelhos,
e retrocede de um salto, com o rosto sem cor, todo medo:
por esse modo afundou para o meio dos Teucros valentes
Páris, o divo Alexandre, do filho de Atreu temeroso.

Agora é a vez de Páris notar que Menelau vem ao seu encontro. O poeta descreve a ação de medo do divo Alexandre como alguém que estaca diante de uma cobra, temeroso e pálido de tanto medo. No caso, Menelau é a serpente que procura com muita cólera ferir o divo Alexandre, que, por sua vez, é comparado com alguém que treme as pernas, ficando ‘sem sangue’, Páris torna-se a própria personificação do medo, como diz o texto. Com isso, o filho de Príamo retrocede para o meio da chusma troiana, procurando refugiar-se da fúria do filho de Atreu. Ação essa que o faz escapar da Moira, ou seja, da morte – fato interessante a atentar-se é que o vocábulo morte, no excerto acima, está grafado com inicial maiúscula, pois, para a cultura homérica, as forças regentes da natureza são vistas como divindades.

Mediante isso, nota-se, a partir daqui, que toda a coragem que Alexandre demonstra nos versos anteriores não passa de mero fingimento. Dessa forma, temos a primeira desconstrução do ideal guerreiro, demonstrado pela personagem em análise, indo de um oposto – o do brio e da coragem – até o outro – o do medo e da covardia. Dito isso, percebe-se uma clara comparação com a conduta dos heróis e/ou guerreiros covardes. Por exemplo, na *Iliada* (XIII), há uma cena em que Idomeneu em diálogo com Meríones faz uma comparação entre os dois perfis de guerreiros. O personagem homérico descreve que o guerreiro covarde muda de cor frequentemente, não consegue ficar sentado, não se tranquiliza; seus sentimentos são instáveis; ajoelha-se, senta-se ora sobre um pé, ora sobre o outro, mostrando sua inquietude. Seu coração pulsa veementemente, quando pensa nas deusas da guerra, batem-lhe os dentes. O corajoso, por sua vez, não muda de cor; quase não há medo em seu semblante e anseia por entrar logo em combate. Assim, o autor relata que o homem apaixonado é semelhante ao guerreiro covarde; em situações distintas, porém, pois um enfrenta o amor, outro a situação belicosa (FONTES, 2001).

O texto prossegue e, com a atitude covarde de Páris, a voz poética, por meio de Heitor, seu irmão, o repreende com palavras duras e fortes insultos, conforme o seguinte excerto na *Iliada* (III, 39-57):

“Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!
 Bem melhor fora se nunca tivesses nascido, ou se a Morte
 antes das núpcias te houvesse levado. Mais lucro tivéramos,
 do que nos seres opróbrio e de escárnio servires aos outros.
 Riem-se à grande os Aquivos de soltos cabelos nos ombros.
 Um dos primeiros julgavam que fosses, por seres de físico
 tão primoroso; no entanto, careces de força e coragem.
 Como é possível que, sendo qual és, em navios velozes
 o mar houvesse cruzado, reunido prestantes consócios
 e a gente estranha chegado, da qual a raptar te atreveste
 uma formosa mulher, peregrina, cunhada de príncipes,

para desgraça de teu próprio pai, da cidade e do povo,
 mofa tornando-te, assim, dos imigos, que exultam com isso?
 Não te atreveste a enfrentar Menelau, de Ares forte discípulo?
 Fora a ocasião de saberes de quem a mulher seduziste.
 Esses cabelos, a cítara, os dons de Afrodite, a beleza,
 não te valeram de nada ao te vires lançado na poeira.
 Se tão medrosos não fossem os Teucros, há muito vestiras
 uma camisa de pedras, por quantas desgraças causaste.”

Heitor inicia seu discurso inflamado contra o irmão, dizendo que seria melhor que ele não tivesse visto a luz ao nascer ou que mesmo antes de se casar tivesse da vida sido privado. Heitor prossegue sua fala, ressaltando que melhor seria isso ter ocorrido, visto que, naquele momento, não estariam servindo de escárnio para o exército grego, que estava a gargalhar da atitude covarde do belo Páris. O filho de Príamo relembra ao irmão o rapto de Helena, motivo pelo qual estavam em guerra. Na ocasião, os troianos eram hóspedes na casa do rei Menelau, em Esparta, e Páris viu Helena, apaixona-se e tendo-a conquistado, leva a cacheada nos navios para as terras troianas. Tudo isso, resulta na ira de Menelau que, reunido com os principais reis dos povos gregos, vai até a cidade de Troia reaver a esposa. Heitor continua seu discurso com Páris, indagando-o se não terá coragem de enfrentar o marido enraivecido. Finaliza, então, declarando que em nada lhe valem a beleza, além dos dons dados pela deusa Afrodite, posto que ele é um homem sem honra alguma.

Interessante é, para uma análise, levar em consideração as palavras usadas no início do discurso de Heitor contra Páris. No excerto acima, temos a sentença *Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!* Esses são os insultos, além de outros, que são proferidos por Heitor. Atentando-se que a sentença está na tradução do Carlos Alberto Nunes. Dessa forma, cabe trazer o texto em grego para uma análise dos vocábulos aqui usados. Isso dito, temos a sentença seguinte em grego: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές ἡπεροπευτά⁵¹. De acordo com a sentença, cabe trazer os significados dos termos usados por Heitor, além de mostrar a tradução dos termos por Carlos Alberto Nunes, no verso 39 do Canto III.

Primeiro tem-se o termo Δύσπαρι (*dispari* ou *dýsparis*) – tratando-se de um vocábulo de dois termos: Δύσ (tendo o sentido de sem sorte, mau ou difícil); e Παρις que formam o vocativo Δύσπαρι –, que é traduzido por Páris funesto. Desse modo, o tradutor dos textos homéricos, a depender dos efeitos e sentidos que quer passar aos leitores, modifica os vocábulos para atender às suas necessidades. Mostra-se, assim, como Carlos Alberto Nunes traduz os textos homéricos para a Língua Portuguesa o termo acima, além dos outros vocábulos presentes

⁵¹ O trecho em grego pode ser entendido como *(dis)Páris, de formas melhores (excelentes/perfeitas), louco por mulheres e enganador.*

na sentença em análise. (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Assim, o estudioso usa o termo *Páris funesto*, sendo que *funesto* significa algo ou alguém que causa a morte, mortal, fatal ou alguém que pode trazer consigo desventuras ou desgraças (HOUAISS, 2009). Esse significado oportuno na forma como Páris é visto nos textos homéricos, pois, como é percebido no próprio discurso de Heitor, ao rememorar o rapto de Helena, diz que o irmão trouxe a *desgraça de teu próprio pai, da cidade e do povo*.

Outro termo da sentença acima a ser analisado é o εἶδος ἄριστε, tratando-se, assim, de dois vocábulos, sendo que εἶδος tendo inúmeros termos equivalentes para o seu significado, desde espécie até artigos, mas os termos que se aproximam de acordo com o contexto são forma, aspecto e aparência. A outra palavra é o termo ἄριστε, que tem o mesmo radical de outra palavra que já foi muito tratada nesta pesquisa, fala-se do termo *áristoi*, tendo, então por significado excelente ou nobre (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Dessa forma, pode-se dizer que o termo se trata de uma locução que é usada para falar da aparência física e da beleza da personagem. Isto é, o Páris do Canto III, da *Iliada*, é um guerreiro que é nobre apenas na aparência. Desse modo, Carlos Alberto Nunes utiliza o termo *de belas feições*, denotando que a personagem é alguém que é muito belo de se ver, ressaltando que é uma figura de aparência notável, sendo destacada a beleza física de Páris, dando ênfase à questão de que ele só possui isso. Além de que essa é a única virtude nobre que a personagem possui. Essa característica deveria fazer com que Páris fosse, também, um belo guerreiro, mas não é o que se vê, visto que sua beleza fica apenas na questão visual e para a admiração de outrem.

O próximo termo da sentença em análise é γυναιμανές, que é uma junção de dois radicais que formam um único vocábulo. Desse modo, tem-se o termo γυναι que é o radical da palavra mulher e μανές que o radical do vocábulo loucura, frenesi (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Assim, pode-se dizer que o vocábulo aqui analisado pode ser designado como uma atribuição a alguém que tem loucura, que é doido por mulheres ou pela figura feminina. Dessa maneira, Carlos Alberto Nunes mostra a sentença correspondente *sedutor de mulheres*, que tem por sentido alguém que pratica a sedução, corrompendo o público feminino, prometendo-lhe casamento em troca da prática sexual (HOUAISS, 2009). Dessa forma, conclui-se que o termo estudado aqui tem um sentido aproximado de alguém que perdeu o juízo, indo ao extremo da loucura, por conta da figura feminina e/ou por conta da paixão.

Por fim, temos o vocábulo ἡεροπεινιά, que tem por tradução alguém que usa de seus meios para enganar ou seduzir alguém para conseguir satisfazer suas vontades e suas necessidades (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006; HOUAISS, 2009). Isso rememora uma das desvirtudes de Páris, dado que ele usa de enganação em inúmeras cenas na *Iliada*,

enganando, usando de artimanhas para conseguir seus objetivos, sendo estes os mais egoístas e superficiais possíveis. Destaca-se que Carlos Alberto Nunes não traduz o termo, deixando-o, na sua tradução, sem um termo correspondente.

Interessante é notar, ainda como ponto de desconstrução, a forma que o guerreiro e/ou herói vive sob a sombra do αἰδώς, que pode ser traduzido por temor ou respeito, porém mais ligado ao receio da reprovação ou da condenação pelos outros, fator esse que faz o guerreiro e/ou herói lutar bravamente (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006; SOUZA, 2019 *apud* SCHEIN, 2010). A noção ligada ao αἰδώς irá dialogar diretamente com a competitividade presente na sociedade helênica, a qual se configura como uma vulnerabilidade ligada a norma ideal que é expressa pela sociedade (SOUZA, 2019 *apud* REDFIELD, 1994). Dessa forma, o guerreiro e/ou herói luta para que seja bem visto pelos seus semelhantes, que estão iseridos na guerra, fazendo com que sejam encorajados, segundo o exemplo dos mais notáveis guerreiros. Com isso, a personagem Páris, ao fugir do embate com Menelau, não serve como parâmetro para os seus semelhantes, mas serve de escárnio, zombaria e jocosidade para os demais guerreiros que estão no campo de batalha, posto que não é um local para covardes e nem fujões, mas um lugar no qual a virilidade, a coragem e a força devem prevalecer.

Vê-se, mediante o exposto, que a personagem não é apenas alguém que demonstra uma covardia notória ao ver Menelau vindo ao seu encalço. Percebe-se, também, a forma como os demais que estão em meio a pugna veem Páris. Alguém que é enganador, bajulador, covarde, alguém que não consegue nem arcar com o peso de seus atos, sendo uma pessoa egoísta, capaz de causar uma guerra por conta de um desejo passionai pela mulher de outro homem. Desse modo, avista-se uma fuga ao ideal de conduta guerreira demonstrada por Homero em seus poemas, visto que há um total desrespeito pela *timé* nas ações de Alexandre para com o filho de Atreu.

Ainda em relação a como a personagem é descrita por adjetivações no texto homérico, cabe trazer um epíteto recorrente junto ao nome de Páris, o epíteto Ἀλέξανδρος θεοειδής, que tem cinco (5) ocorrências no Canto III, da *Iliada* (versos 15, 30, 37 e 58), porém, ressalta-se que ocorre em outros momentos na *Iliada*. Então, temos o vocábulo *theoeidés*, que acaba por ser a junção de dois radicais, que vem junto ao nome Alexandre, (*theo* – deus; e *eidés* – forma); e, ainda, semelhante aos deuses, divino ou belo como um deus (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Os epítetos são formas adjetivais que vêm junto aos nomes das personagens nos textos homéricos, reforçando alguma característica do personagem em questão. Por exemplo, Aquiles geralmente tem o epíteto “de pés mui velozes”, Odisseu tem atrelado ao seu

nome o epíteto “de muitos ardis” ou “sofredor de trabalhos”, entre outros. Com isso, cabe analisar, a seguir, como Carlos Alberto Nunes traduz o termo em questão.

O tradutor alterna entre os termos *Divo Alexandre* (versos 15 e 37), *o belo* (27), *que um deus imortal parecia* (verso 30) e *de formas divinas* (verso 38), notando, assim, que o tradutor mescla os significados para encaixe no metro, pois é um tradutor que opta por uma tradução mais próxima ao verso heroico, comum nos textos épicos. Com isso, temos a noção de que é um epíteto que enfatiza a beleza da personagem, podendo ser utilizado, a depender da perspectiva, de inúmeras formas, apesar de tratar-se de um mesmo adjetivo em todas as ocorrências dele no texto original.

Esse epíteto, ademais, que traz a noção de ter a forma semelhante a de um deus, enfatiza a escassa relação da personagem Páris com o ambiente da guerra e sua não familiaridade com o contexto bélico. Tanto que essa adjetivação tem mais ocorrências com Alexandre do que com outras personagens na *Iliada* (SOUZA, 2019 *apud* FONTES, 2001). Desse modo, a aceção da expressão “ter a forma de um deus” pode tornar-se um pouco problemática, visto que os deuses, a depender de suas intenções, tendem a disfarçar-se para conseguir executar seus desígnios. Nos textos homéricos têm-se inúmeras ocorrências dos deuses transmutando-se para fazer com que seus objetivos sejam executados em meio aos homens. Isso soaria, de certo modo, a ser falso, pois você mostra uma coisa que você não é. Além disso, vale destacar que o epíteto em análise sempre é aplicado a homens, mas não a guerreiros, como os casos de Teoclímeno, o vidente; Telêmaco, muito jovem para os combates; Príamo, velho em demasia para a luta, entre outros (SOUZA, 2019 *apud* SUTER, 1984).

A resposta de Páris a seu irmão, conforme a *Iliada* (III, 58-75), é a seguinte:

“É justo, Heitor, o que dizes; contrário à razão não discorres.
Teu coração é tão duro quanto o aço: semelha ao machado
que, manejado pelo homem lhe aumenta o poder e no tronco
mui facilmente penetra, talhando-o para o uso das naves.
Resolução tão intrépida encerras, assim, no imo peito.
Não me censures por causa dos mimos da loura Afrodite,
pois desprezíveis não são os presentes valiosos que os deuses,
de seu bom grado, concedem; que, à força, ninguém os alcança.
Mas, uma vez que desejas que eu vá combater novamente,
faze que todos os homens de Troia e os Acaios se sentem,
para que eu possa no meio do campo lutar com o aluno
de Ares, o herói Menelau, por Helena e suas muitas riquezas.
O que provar que é o mais forte, vencendo o adversário na luta,
leve consigo os tesouros e a casa conduza a consorte.
Vós, entretanto, jurada a amizade, na Tróade fértil
continuareis: os demais, para a Acaia de belas mulheres
retornarão, ou para Argos, de solo de pingues pastagens.”

Páris responde ao seu irmão, conforme o excerto acima, de maneira até poética, discorrendo que o coração dele é tão duro quanto o aço. O divo Alexandre discorre que não se deve desprezar os dons que os deuses oferecem, visto que são dados de bom grado aos homens de curta existência, pois mesmo que esses dons não sejam úteis na arte da peleja e dos combates marciais, não devem ser menosprezados. Páris, ainda, pede a atenção dos exércitos para que, já que é o desejo de Heitor, possa lutar com Menelau, o marido enciumado. Desse modo, propõe o irmão de Heitor que o aquele que sair vencedor do duelo leve como prêmio tanto a consorte, no caso Helena, como inúmeras riquezas, além de que os gregos regressem ao lar e os troianos possam em sua terra descansar.

Heitor fica em júbilo ao ouvir a proposta do irmão. Com isso, ele passa a correr com a lança em punho agitando a chusma e os fazendo com que obedeçam ao seu desígnio. No entanto, os gregos atiram flechas e pedras contra o comandante teucro. Agamémnone, por outro lado, pede que os guerreiros gregos cessem o ataque ao chefe troiano para que todos possam ouvir o que tem a dizer o filho de Príamo. Interessante é destacar que, mesmo após estar em fúria por conta da atitude de Páris, que recua mediante a presença de Menelau, consegue ser aplacada sua ira por conta do que é proferido por seu irmão. Veja-se outra ocorrência, dessa vez em uma ocorrência no Canto VI, quando Heitor exorta Páris a retornar para a guerra, destacando que, enquanto ele está descansando no seu palácio, os troianos, fora dos muros, estão perecendo na guerra que ele havia causado. Páris, em resposta, diz-lhe o seguinte, conforme (II.VI, 333-341):

“É justo, Heitor, o que dizes; contrário à razão não me falas.
 Por isso vou contestar-te, pedindo que ouvido me prestes.
 Certo, não foi achar-me agastado com os Troas, que ao tálamo
 me recolhi, mas por causa da dor que me o peito angustia.
 Neste momento, com doces palavras, a cara consorte
 me aconselhava a voltar para a luta. Eu, também, já pensara
 que é bem melhor desse modo. A vitória tem suas mudanças.
 Por uns instantes espera que as armas de guerra eu envergue;
 ou melhor, vai; que em teus passos já sigo, esperando alcançar-te.”

Páris, de acordo com o excerto acima em destaque, repete o mesmo início de sentença que no trecho destacado anteriormente – III, 58-75 – *É justo, Heitor, o que dizes; contrário à razão não discorres*, tendo uma diferença, na tradução do Carlos Alberto Nunes, no final da sentença *discorres* (III, 58) e *me falas* (VI, 333). Com isso, nota-se uma estratégia mnemônica, que visa auxiliar poeta na transmissão do poema, além de ser uma estratégia da personagem para aplacar a fúria do irmão, destacando que as suas palavras não estão faltando com o senso e nem com a verdade. Páris, ainda, pede que o irmão preste atenção no que ele tem a dizer,

reconhecendo que não é certo ele se encontrar no tálamo enquanto os troianos estão na batalha, além de dizer que já foi repreendido por Helena para que regressasse à guerra.

Na ocasião em que foge do embate com Menelau – recuando para dentro do exército troiano – e quando é encontrado no leito ao lado de Helena descansando – Heitor cobre Páris com insultos e repreensões. No entanto, nas duas situações, Heitor não fica sem resposta. Assim, sempre que é censurado e repreendido por Heitor ou por Helena – momento que trataremos mais adiante –, Páris faz um discurso que acaba acalmando aquele com quem dialoga, ora atribuindo a responsabilidade da guerra não apenas a ele, ora se propondo a entrar na batalha, como ele propõe após Heitor dizer que não foi uma atitude honrosa fugir do discípulo de Ares, ora defendendo-se quando acusado de desserviço por Heitor. Essa é uma habilidade que não tem tanto valor na guerra quanto a força física e a estratégia militar: a *Iliada*, por ser um poema bélico, tem mais cenas de batalhas longas do que de diálogos longos. Contudo, ter uma boa retórica, clareza na fala e ser um orador que demonstra habilidade ao se expressar é uma virtude do ἀνὴρ (SOUZA, 2019). Páris usa da sua artimanha vocabular com um intuito egoísta, visando acalmar a fúria ou o descontentamento de alguém que está contra ele, e não em um contexto semelhante ao das assembleias, na ágora, ou para incentivar seus sócios no tocante aos assuntos da guerra, porquanto como alguém pertencente à classe nobre cabe a ele, também, exercer essa função.

Retornando ao Canto III, após o discurso de Páris, e a alegria de Heitor, que reproduz o juramento do divo Alexandre, que pedia que todos os guerreiros deixassem as armas de lado para acompanhar o duelo do irmão com o rei de Esparta; tendo Helena e inúmeras riquezas como prêmio destinado ao mais forte e vencedor do duelo. Menelau, por seu turno, concorda com o que fora dito por Heitor. Propõe, ainda, que sejam oferecidos sacrifícios ao sol, à terra e a Zeus para que estes possam consolidar o que por eles foi dito naquele momento. Pede, ainda, que o rei Príamo se junte a eles para que possa confirmar o juramento, já que não confia na soberba dos filhos do Dardânida. Tal ação faz a alegria tanto de gregos quanto de troianos, pois viam no horizonte algo que pode acabar com a guerra.

Enquanto isso, Iris, sob a forma de Laódice, fora dar a notícia para Helena, a qual estava produzindo um manto, no qual bordava os combates da guerra de Tróia. A deusa discorre que o seu marido atual e o anterior estava em combate por conta dela. Isso findo, cessaria a guerra e cada exército retornaria para os seus torrões com a paz entre os povos restaurada. Além do vencedor tê-la por esposa.

Helena sai de seu quarto aos prantos. O motivo disso é a saudade de seu primeiro marido, dos pais e da pátria que deixara quando embarcou nos navios troianos para se tornar a esposa

de Alexandre Páris. Acompanhada de suas servas, chega até as Portas Ceias, onde estavam na torre Príamo junto de outros anciãos troianos. *É compreensível que os Teucros e Aquivos de grevas bem-feitas por tal mulher tanto tempo suportem tão grandes canseiras! Tem-se, realmente, a impressão de a uma deusa imortal estar vendo*⁵² {...} – sussurram uns para outros os velhos.

Então, Príamo pede que Helena lhe mostre os principais guerreiros que estão no campo de batalha. Helena enumera os chefes dos povos e os principais guerreiros gregos, enquanto Príamo e outros troianos vão rememorando algumas ocasiões nas quais se encontraram com os chefes gregos. Entre eles, Agamémnone, Odisseu, Ajaz, entre outros; porém não nota a presença de seus dois irmãos; o poeta relata que os dois da vida já foram privados e enterrados na Lacônia.

O arauto de Príamo se apresenta com os cálices em mãos e lhe diz o que fora jurado pelos guerreiros no campo de batalha, que o vencedor do embate entre Menelau e Páris terá Helena por consorte, além de inúmeras riquezas. O rei Príamo recebe a notícia e fica muito entristecido. Porém, ordena que os servos aprontem os carros e dirige-se para o local do combate. Aproxima-se de Odisseu e Agamémnone, os quais preparam o sacrifício e o vinho. O Atrida ergue as mãos e suplica que os deuses sejam testemunhas dos juramentos feitos pelos gregos e troianos, ressaltando que o vencedor do duelo ficaria com Helena e as muitas riquezas, selariam a paz entre Troas e Acaios e a guerra, conseqüentemente, cessaria. Com a morte de Páris, caso se escusem e não paguem a dívida, os combates seguiriam até o fim; os animais são sacrificados e a libação oferecida aos deuses. Teucros e Acaios suplicam a Zeus e aos demais deuses, que assim como se derrama o vinho, os miolos daqueles que os juramentos quebrassem também se derramem e de seus filhos, além de suas mulheres serem feitas cativas; Zeus não lhes atende o pedido, porém.

Firmado o juramento e ofertados os sacrifícios e as libações, Heitor e Odisseu preparam o terreno no qual o combate acontecerá, medindo-o. Depois disso, lançam as sortes nos elmos para definir quem primeiro atiraria a lança. Troianos e Aqueus levantam a Zeus súplicas. Heitor agita o elmo com o intuito de a sorte lançar, e ela cai sobre o seu irmão, Páris. Os exércitos assentaram-se para o duelo acompanhar. Preparado o terreno e a sorte tirada, Páris prepara-se para a batalha contra Menelau, de acordo com *Iliada* (III, 328-338):

O divo Páris, marido de Helena de belos cabelos,
em torno aos membros ajusta a armadura de fino trabalho:
as caneleiras, primeiro, lavradas, nas pernas ataca,

⁵² *Iliada*, III, 156-158

belas de ver, por fivelas de prata maciça ajustadas;
 em torno ao peito coloca, depois, a couraça magnífica,
 que a seu irmão pertencia, Licáone, e bem se lhe ajusta;
 lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata
 e um grande escudo sobraça, maciço e de largos contornos:
 o elmo de fino lavor na cabeça admirável coloca,
 no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava;
 toma, por fim, de uma lança bem forte, de fácil manejo.

Páris é o primeiro a se preparar para a batalha contra o seu rival – o poeta descreve a forma como um guerreiro veste sua armadura para o embate: primeiro coloca as caneleiras nas pernas coloca, ajustadas por fivelas; no peitoral coloca a couraça, a qual pertencia ao seu irmão Licáone; a espada põe sobre os ombros; pega o escudo; na cabeça, põe o elmo de grande penacho; e por último uma lança forte e fácil de manusear. Do mesmo modo Menelau se arma para o combate. Ao campo do combate se dirigem os guerreiros. Essa cena causa espanto em todos os guerreiros que no terreno se encontram.

Interessante é dar destaque à forma como os guerreiros armam-se para as batalhas. As cenas dos heróis se armando para entrar em combate, apesar de tratar-se de armas distintas para cada guerreiro, denota um caráter quase que ritualístico na vestimenta das armaduras – dá-se aqui ênfase a cena da vestimenta da armadura de Páris. No entanto, há uma diferença das cenas em que a massa de guerreiros se utiliza das armas ou nas breves descrições em outras partes da *Iliada*, as cenas de armamento dos heróis e/ou guerreiros compõem todo o armamento disponível a um guerreiro (ZANON, 2004). Dessa forma, os guerreiros primeiro colocam as cnêmides – Κνημῖδας – que é uma espécie de bota ou caneleira usada pelos guerreiros gregos. Carlos Alberto Nunes opta por traduzir o termo por *caneleiras*. Isso dito, “a escolha desse item como o primeiro a ser vestido pelo herói pode residir no fato de ser mais fácil colocá-lo antes de revestir-se com a couraça” (ZANON, 2004, p.134 *apud* SAGE, 1996, p.7).

Além da menção às caneleiras (cnêmides) usadas pelos heróis e/ou guerreiros na *Iliada*, nota-se, ainda, que em sua composição há um mecanismo usado para prender os adornos nas pernas dos soldados. Em grego, tem a expressão ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυῖας – a qual tem por sentido uma espécie de correia de prata que pode ser ajustada/amarrada ao tornozelo – traduzida por Carlos Alberto Nunes, que usa a expressão *fivelas de prata [...] nas pernas ataca*, remetendo à ideia de que é algo ajustável à perna do guerreiro e que pode ser preso nas pernas dos soldados.

Após ajustar as fivelas nas pernas, os guerreiros e/ou heróis colocam as couraças, uma espécie de armadura feita de metal ou de couro, a qual os soldados usam para proteger-se dos golpes dos inimigos (HOUAISS, 2009). O termo em grego que designa a couraça é θώραξ, que

pode ser atribuído o conceito de couraça, armadura, cota de malha (usada pelos homens) atadura para o peito; além de tronco ou tórax (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Carlos Alberto Nunes usa o correspondente *couraça*, sendo mais fiel ao termo na língua original; além de que este termo possui um sentido mais próximo a um artefato feito de couro.

Colocada a couraça sobre o tórax, os guerreiros e/ou soldados munem-se com suas espadas ou gládios. O termo em grego usado é ξίφος, que Carlos Alberto Nunes designa o termo *espada*. No entanto, a espada descrita tem algumas adjetivações é uma ξίφος ἀργυρόηλον χάλκεον, que se aproxima do sentido de um artefato composto de bronze com adornos/enfeites de prata; e *com cravos de prata*, que destaca que é um instrumento com adornos e enfeites.

Após apropriar-se da espada, é a vez do herói e/ou guerreiro tomar posse de um escudo. O termo grego usado na cena em análise é σάκος, que é escudo de vime ou de madeira que é recoberto com couro de boi e μέγα que significa grande. Carlos Alberto Nunes traduz por *grande escudo*, destacando a extensão do escudo.

κυνέην é o termo em grego usado para designar o elmo usado pelo herói e/ou guerreiro, o qual é colocado sobre a cabeça como uma espécie de capacete, protegendo o crânio de quem o usa. O elmo usado por Páris é ἵππουριν, relacionado aos cavalos. Carlos Alberto Nunes usa o termo *elmo de crina*, algo que seria semelhante à crina dos cavalos.

Por fim, mas não menos importante, tem-se a questão de uma arma sempre descrita concernente ao herói e/ou guerreiro na *Iliada*. Fala-se do ἔγχος, que pode ser traduzido por lança ou dardo (MALAHADAS, DEZOTTI, NEVES, 2006). Trata-se, assim, de uma arma longa ou uma haste com uma peça pontiaguda, com a finalidade de ser arremessada ou empunhada (HOUAISS, 2009). Carlos Alberto Nunes aplica ao termo o significado *lança*, sendo que algumas cenas descrevem guerreiros que usam duas dessas armas, algumas sendo de fácil manejo, como a que Páris usa, outras sendo que só alguém específico pode empunhar.

Mediante isso, destaca-se que Agamémnone, no Canto XI, arma-se por segurança e inicia sua arístia, na qual realiza inúmeros feitos heroicos e mata muitos troianos; no Canto XVI, Pátroclo arma-se por amizade e lealdade e na sua arístia, após implorar pelas armas de Aquiles – fator esse que o faz ser confundido com o Pelida – realiza inúmeros feitos grandiosos e mata inúmeros inimigos, mas não ouve o conselho de Aquiles, o que faz perder sua vida nas mãos de Heitor; Aquiles, no Canto XIX, arma-se vingança em prol do amigo. Apesar de perder sua armadura, que estava com Pátroclo e espoliada foi por Heitor, Tétis vai até Hefesto e pede que confeccione uma nova armadura para seu filho, após isso Aquiles realiza, nos cantos posteriores, inúmeros feitos grandiosos, entre esses a morte de Heitor (ZANON, 2004).

Percebe-se, ademais, que sempre que há uma descrição de armamento na *Ilíada*, após isso ocorre uma arístia por parte do herói e/ou guerreiro em questão. Isso mostra algo a ser comentado aqui, dado que as arístias são os grandes feitos dos heróis e/ou guerreiros, momento em que o herói se prepara, veste sua armadura, empunha suas armas e sai para conquistar a glória, derrotar os inimigos e realizar as gestas, que são temas dos cantos dos aedos. No entanto, não acontece o mesmo com Páris, quando ele se arma, no Canto III, para o embate com Menelau, está armando-se para a vergonha, humilhação e opróbrio, não somente dele, mas também do exército troiano, visto que ele já está sendo motivo de zombaria no momento em que corre, morto de medo, do Atrida. Nota-se aqui mais um ponto de desconstrução presente no texto homérico, há uma inversão, pois a cena descreve Páris armando-se para o combate, mas Menelau é quem sai vitorioso dele. Então, nota-se que o próprio texto joga com sentidos, posto que no momento em que, no receptor, gera-se uma expectativa de ver a gesta/arístia de Páris, na qual irá consagrar-se e alcançar a glória, a espera é quebrada, pois o que se vê é a personagem escapar da morte por intervenção divina.

Regressando à trama, os guerreiros se prepararem para a luta, os dois dirigem-se para o meio do local da luta com o fim de medir força um com o outro, não era possível os guerreiros esconder o ódio que nutriam um pelo outro. Com esse cenário, inicia-se o combate singular entre Alexandre Páris e Menelau, o Atrida. Páris inicia o ataque, jogando sua lança contra o Atrida; a lança, porém, dobra-se no escudo, tornando, assim, o golpe frustrado. Menelau revida. O filho de Atreu, ao jogar a sua lança contra o sedutor, lança a Zeus uma súplica, pedindo que o irmão de Heitor sucumba diante de seus golpes. Clama, ainda, que, ao ocorrer isso, sirva de exemplo para terceiros. A lança bate no escudo e o atravessa, mas Páris se abaixa, ação essa que o faz escapar da morte naquele momento. Menelau, não satisfeito, puxa a espada da bainha e desfere um golpe em Páris, acertando o elmo, que faz a espada do discípulo de Ares ficar despedaçada. Indignado com o ocorrido, o filho de Atreu clama aos deuses por não ter conseguido privar da vida o filho de Príamo. Após isso, conforme a *Ilíada* (III, 369-378), ocorre o seguinte:

Tendo isso dito, de um salto o elmo, ornado de crina, segura,
e para os homens Aquivos procura arrastar Alexandre.
O delicado pescoço apertado ficou pela tira
que, por debaixo da barba, servia de freio para o elmo.
E, porventura, o arrastara, colhendo, com isso, alta glória,
se o não tivesse Afrodite, a donzela de Zeus, percebido,
que fez romper-se a correia tirada de um boi morto à força.
O elmo vazio, as mãos fortes do herói, tão somente, acompanha,
que o fez rolar para o meio dos homens Aquivos, ornados
de belas grevas; os fidos consórcios depressa o acolheram.

De acordo com o excerto acima, nota-se a interferência divina na guerra. No entanto, vale ressaltar que não é a primeira vez que isso ocorre na *Iliada*. Os deuses têm os seus heróis e/ou guerreiros preferidos, o que faz com que as divindades intervenham em favor deles. Com isso dito, nota-se que Menelau arrasta Páris pela correia que prendia o elmo ao seu pescoço delicado, em uma clara demonstração de força e opulência no combate; mas, diz o texto, que a deusa Afrodite percebe que seu dileto está em apuros e resolve arrebentar a presilha, fazendo o discípulo de Ares ficar apenas com o elmo vazio nas mãos, o capacete é arremessado para o meio dos soldados gregos, que depressa o recolhem. Aqui ocorre aquela cena de vergonha e humilhação da personagem em análise, visto que é arrastado em meio aos dois corpos dos exércitos, sendo exposto ao vitupério, jocosidade e chacota. No entanto, a interferência de Afrodite em prol de Páris não termina aí, pois quando Menelau, disposto a matar Páris, com a lança em mãos, dá novo salto em busca dele, na *Iliada* (III, 380-382) “porém, Afrodite dali – era deusa – / mui facilmente o afastou. Em espessa neblina envolvendo-o, / foi colocá-lo no tálamoodoro e de enfeites ornado.”

Curioso é notar, com o excerto em destaque, a virada que o poeta faz no gênero em questão. Dessa forma, em poucos versos, vemos que o gênero vai de um tema a outro, dado que a cena está sendo narrada em um combate corpo a corpo, em um cenário bélico, típico do gênero épico – cena que vê-se em que *Dá Menelau novo salto, disposto a matar o inimigo com a lança brônzea*⁵³ [...], e em poucas linhas ocorre uma guinada intergenérica, indo ao gênero elegíaco amoroso, que é o tipo textual que canta as ações do leito conjugal, a troca de amores entre amado e amante, em que o amor, a paixão e o gozo são compartilhados – [...] *Foi colocá-lo no tálamoodoro e de enfeites ornado*⁵⁴. Dessa maneira, campo de batalha é trocado pelo leito; os corpos são despídos das armas e envoltos em lençóis; a poeira dá lugar ao cheiro suave; e a única luta descrita é a batalha dos corpos ardendo na chama voraz da paixão.

Endossando a discussão, destaca-se que a elegia latina, a assimilação do poeta e sua persona elegíaca (*amator* ou poeta amante) e a criação de uma “sensação de realidade” são efeitos que são recorrentes, devidos, em parte, ao emprego de nomes próprios e do tom subjetivo, comum à poesia amorosa: conforme as ideias de Aristóteles, Quintiliano e Horácio, os quais sugerem que o orador/poeta, para despertar emoções no seu público, deve, antes, demonstrar senti-las durante sua enunciação, através de um *ethos* criado com este propósito. Uma estratégia discursiva, na elegia erótica romana, que se identifica com princípios

⁵³ *Iliada*, III, 379-380

⁵⁴ *Iliada*, III, 382

constitutivos do próprio gênero, a saber o caráter subjetivo do discurso, a coincidência entre o eu poético e o eu erótico e a enunciação em primeira pessoa. Além disso, tais estratégias discursivas são empregadas para deleitar, cativar e conquistar o interlocutor (a *puella*, o público ou mesmo o patronato); na verdade, pode-se dizer que a persuasão é uma qualidade evidente na poesia amorosa, dado que no discurso amoroso, há sempre uma voz voltada para um outro (BEM, 2011).

A própria presença da deusa do amor, Afrodite, já fornece ao leitor alguns indícios desse intercuro intergenérico, pois em um ambiente em que Ares, deus da guerra, e Atenas, deusa da sabedoria e da justiça, quando entra em cena Afrodite é de se suspeitar algo. É o que Diomedes, no Canto V, destaca, após ferir a deusa, quando diz, na *Iliada* (V, 348-351) “Filha de Zeus poderoso, conserva-te longe da luta. / Ou seduzir não te basta mulheres privadas de força? / Se ainda sentires desejo de ver um combate de perto, / creio que só o nome ‘guerra’ há de grande pavor inspirar-te”. Com isso, nota-se, pela fala de Diomedes, que indaga se para ela não basta seduzir mulheres, que o lugar em que a deusa deve se conservar é longe da luta. Dessa forma, entende-se que cada representação deve estar concatenada ao seu tipo poético – os deuses que representam a guerra nos gêneros épicos; os deuses que representam os amores nas elegias amorosas. No entanto, Homero faz um interessante entrelaçamento entre gêneros, fazendo com que um gênero que trata das gestas de deuses e heróis, ceda lugar aos feitos dos amantes sob o efeito inebriante das paixões.

De retorno à trama, após colocar Páris no tálamo, livrando-o das mãos de Menelau, Afrodite sai em busca de Helena. Esta está em companhia de outras troianas. A deusa do amor assume a forma de uma velha corcunda. Inicia-se, assim, um diálogo entre a mais bela das imortais, Afrodite, e a mais bela das mortais, Helena. Afrodite chama Helena para encontrar-se com Páris, que está no quarto, esperando-a. A deusa enfatiza que nem parece que acabara de sair da luta. Helena irrita-se ao ouvir as palavras da velha, mas logo reconhece que era a deusa, visto que o belo colo e os olhos bonitos a entregava de cara. A filha de Zeus, tomada de espanto, repreende a deusa, acusando de querer iludi-la. A cacheada continua a incitar contra a deusa, dizendo que ela quer levá-la para mais longe, ação essa que traria mais consequências ruins. Helena manda que a deusa se afaste do Olimpo e se una a Páris. Ela, ainda, destaca que seria vergonha retornar ao tálamo, pois seria lamento para as demais troianas, que já sofrem por sua causa. Afrodite diz que é melhor ser amada que odiada por ela; Helena, com medo, vai ao encontro de Alexandre. Nesse momento começa um diálogo entre Helena e Páris, conforme a *Iliada* (III, 428-436) e (III, 438-446), respectivamente:

“Como! voltaste da guerra? Prouvera que a Morte encontrasses sob as mãos fortes do herói valoroso que foi meu marido. Antes da guerra gabavas-te, sim, de que tinhas mais força que Menelau, mais arrojo e destreza no jogo da lança. Vai provocar, então, logo, o discípulo de Ares potente, para, outra vez, vos medirdes em duelo. Aliás, aconselho-te a que não faças tamanha tolice, pensando que podes com o louro herói Menelau contender numa luta corpórea, que em pouco tempo sua lança potente há de ao solo prostrar-te.”

“Não me acabrunhes o peito, mulher, com teus ditos sarcásticos. Por esta vez Menelau me venceu com o auxílio de Atena, mas amanhã serei eu o vencedor, que outros deuses nos prezam. Ora, concordes, gozemos do amor as carícias, no leito, pois nunca tive os sentidos tomados por tanta ebriedade, nem mesmo quando em navios velozes te trouxe da pátria, Lacedemônia querida, no tempo em que foste raptada e de numa ilha rochosa o primeiro conúbio gozarmos. Hoje, mais doce paixão, por tua casa, de mim se apodera.”

Helena indaga Alexandre porque ele havia voltado da guerra. Ela discorre que ele achara a morte nas mãos do ex-marido. Retruca-o, ainda, dizendo que antes da guerra era altivo, achando que poderia vencer a Menelau no jogo da lança. Helena diz que ele não faça mais tamanha tolice de medir-se com o Atrida na luta corpo a corpo, pois em pouco tempo ele poderia não mais voltar do campo de batalha. Páris, por sua vez, pede que Helena não o ironize. O divo Alexandre diz que Menelau só vencera porque Atena o auxiliava, mas que depois iria incitar Menelau novamente e sairia vitorioso do duelo. O filho de Príamo pede, então, que Helena goze com ele dos prazeres do leito, dado que nunca tinha ardido tanto em desejo como naquele momento, nem mesmo quando ele a raptou de Esparta.

Nota-se um reforço na questão intergenérica, pois, de acordo com os excertos acima, vê-se uma espécie de conflito entre temáticas. Helena está defendendo o ideal guerreiro, levando seu discurso a uma temática mais bélica (épica), voltada para os combates, quando relembra a Páris que o seu ex-marido é discípulo de Ares, deus da guerra, e que será complicado enfrenta-lo uma próxima vez em combate. Páris, por seu turno, coloca-se em uma posição de rejeição à guerra e aos combates (*recusatio*), posto que, naquele momento, ele quer amar e gozar das paixões e das carícias do leito. A personagem em análise coloca-se na posição de um poeta que, no lugar de escrever um gênero grandiloquente, rejeita-o e opta pelo tálamo, pela amada. Ele não quer saber de guerra, de luta, de armas ou de batalhas, ele quer o amor, quer a sua amada. Dessa forma, com sua habilidade com as palavras, Páris convence Helena a ir para o leito com ele, pois é ali que ele quer ficar e deixar de lado a guerra e suas preocupações. Com

isso, nota-se outro ponto de desconstrução numa questão mais textual, dado que a temática que envolve a personagem consegue desconstruir, referente a temática, até mesmo o próprio gênero.

Na *Ilíada*, Páris não é um representante da guerra e seu terror, mas um herói representante da paixão e dos amores. Os epítetos a ele atribuídos não são bélicos, como os de outros personagens, e ele está longe de ser o melhor dos troianos, tanto que suas ações no campo de batalha são ridicularizadas pelos demais. Homero coloca Páris em uma posição distinta, fazendo da personagem um homem amoroso por excelência, e que não pode resistir à paixão que os deuses depositaram em seu coração. Páris pode não se sentir familiarizado com o ambiente bélico, mas quando ele luta é sempre favor de Helena, pois tendo conquistado sua amada, nada mais interessa para ele, a não ser conservá-la com ele e nem sequer cogita a devolvê-la para o antigo esposo (SOUZA, 2019 *apud* AUBRETON, 1968; 1956). Ademais, a relação intrínseca de Páris com a paixão – seja pelos epítetos ou pela relação de proteção que recebe de Afrodite – tem uma conexão muito forte com seu próprio ideal escolhido para nortear sua vida – ao escolher Afrodite, na ocasião do pomo de ouro, a personagem determinou o que seria essencial em sua vida: o amor –, deixando a desejar no caráter belicoso, pois amor e guerra tendem a não se combinar (SOUZA, 2019).

Por encontrar-se em um poema intrinsecamente bélico, Páris, com seu comportamento, é visto com maus olhos, visto que a *Ilíada* narra inúmeras cenas de combates, destreza no uso das armas, mortes, sanguinolência e grandes ações por partes dos heróis e/ou guerreiros. A personagem deve comportar-se de acordo com a sua posição, pois os nobres participam das batalhas, comandando os soldados rumo à glória. Páris com sua covardia, ao fugir de Menelau, irrita seu irmão, Heitor. A ação de recuar diante do Atrida é uma atitude condenável a um guerreiro, dado que ele tinha causado o conflito entre gregos e troianos (SOUZA, 2019). Além disso, Páris não luta em nome de um ideal coletivo, mas em prol de um ideal egoísta, pelo amor de uma mulher, enquanto os demais lutam em honra e defesa da sua pátria. Páris pode até ser belo e ter formas divinas, mas em nada lhe serve a aparência e os dons divinos no campo de batalha, porque nada valem na guerra sem a coragem, o brio e a força. Páris não é um personagem com um heroísmo notável, posto que uma das características do heroísmo, nos textos homéricos, é o manejo das armas, porém ele no combate com Menelau não consegue uma investida certa, escapando da morte por causa de Afrodite. Páris, no Canto III, é tão anti-heroico, que consegue desconstruir a própria temática do gênero – fazendo o gênero ir do épico ao elegíaco amoroso em poucas linhas. Enfim, Alexandre Páris é uma personagem que foge a essa conduta ideal de um guerreiro, destaca-se, assim, que como um guerreiro ele é um ótimo amante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega-se ao fim desta pesquisa e algumas considerações devem ser tecidas nesta seção. Isso dito, deve atentar que foi feita uma discussão sobre os gêneros retóricos, os gêneros poéticos, ainda que esta tenha sido bem sucinta, mostra-se como o texto homérico constrói o ideal guerreiro e como esse ideal pode ser desconstruído por meio da análise da personagem Páris, no Canto III, da *Iliada*, de Homero, escopo deste estudo. Cabe discutir aqui algumas indagações que se tornaram cara a esta análise.

Primeiramente, como os gêneros retóricos são influenciados pelas caracterizações de personagens? Bem, como é discutido aqui, Aristóteles, na *Retórica*, tratado sistemático do fazer retórico, discute alguns gêneros pertencentes a sistemática retórica. O estagirita traz para o cerne da discussão os gêneros retóricos, a saber o judicial, o deliberativo e o epidítico, sendo este no qual a Literatura incide. O filósofo mostra que cada um desses gêneros ou espécies são constituídos de características particulares que os diferenciam um dos outros, fator esse que permite classificar os gêneros. Após essa discussão, discutida aqui foi a *Rota Virgilii*, que se trata de uma mnemônica do fazer retórico, na qual Virgílio, através de suas obras – *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* –, mostra os três estilos retóricos – Humilde, Médio e Grandiloquente –, defendidos pelos gramáticos antigos. Isto é, um panorama breve da criação poética virgiliana, tornando-se, assim, um cânone da arte retórica. Com isso Virgílio escolhe três tipos sociais – pastor, agricultor/lavrador e o guerreiro – e cria três cenários que condizem com cada um deles.

Outra indagação a ser levantada aqui é: como Homero constrói uma conduta ética guerreira em seus textos? Os textos homéricos constroem essa conduta com base em três pilares do heroísmo – *timé*, *areté* e *kléos*, honra, excelência e/ou virtude e glória, respectivamente. Dessa forma, a *time* é o valor proeminente de um determinado indivíduo perante um grupo social do qual ele faz parte, fazendo parte desse valor a sua hierarquia, os seus privilégios e os proveitos que ele tem direito de exigir; a *areté* – termo do qual deriva a palavra *aristoi*, que significa “os melhores” – que é uma virtude exclusiva da classe nobre, que faz um homem com essa marca sobrepujar um homem comum, o que faz aproximar-se dos deuses; e *kléos* que é a glória eterna que é alcançada por meio da morte do herói, como é o caso de Aquiles, que preferiu ter uma vida curta, mas lembrada pelas gerações vindouras.

Outra questão aqui a ser levantada é a seguinte: como eram vistos os gêneros poéticos na antiguidade? Os gêneros poéticos tinham suas particularidades e peculiaridades, o que permite fazer uma taxonomia deles. No entanto, é discutido aqui como os gêneros poéticos, em suas estruturas, podem comportar outros gêneros. Assim, mostra-se como os gêneros também

podem ser influenciados por determinadas caracterizações. Por exemplo, o gênero épico possui algumas marcas que o determinam enquanto gênero que trata de uma temática épica – conteúdo – gestas de heróis e deuses; metro – hexâmetro ou verso heroico, entre outros caracteres. Com isso, mostra-se, ainda, que apesar de ter uma estrutura e características que o definem, podem trazer em suas estruturas marcas e caracteres de outros gêneros. Como, por exemplo, no canto III, apesar de tratar-se de um gênero épico, a *Iliada* traz em sua estrutura fatores pertencentes à elegia amorosa, na cena em que Páris, personagem principal desta análise, após ser transportado para o tálamo, por Afrodite, recusa-se a voltar para a guerra ou sequer falar de guerra, com o intuito de gozar dos prazeres do leito com sua amada, Helena.

O último questionamento aqui levantado é: como o ideal guerreiro e/ou heroico é desconstruído por meio da personagem Páris, no canto III, da *Iliada*, de Homero? Ponto norteador deste estudo, desconstrução do ideal heroico e/ou guerreiro, deu-se por meio das ações e comportamentos da personagem Páris em meio ao contexto bélico. Dessa forma, quando foge de maneira covarde mediante Menelau, mesmo após ‘arrotar’ valentia, gabando-se que se mediria em combate até mesmo com o melhor dos aqueus, não é uma atitude louvável de um guerreiro e/ou herói. Outro ponto de desconstrução é o motivo que o leva a lutar, não é por uma causa coletiva em defesa da pátria, mas por uma causa egoísta, por medo de perder a mulher que raptara de outro. Além desse ponto, mostra-se que Páris consegue desconstruir até mesmo o próprio suporte poético no qual se encontra – fazendo o gênero ir do caráter épico ao elegíaco amoroso.

Por fim, destaca-se uma questão que foi muito cara a esta pesquisa: a questão de dar espaço e voz a personagens por ora ‘menosprezadas’ pelos textos homéricos. Dessa forma, apesar do gênero épico narrar as ações grandiosas de chefes, grandes heróis e guerreiros, podem dar lugar a personagens que não possuem determinada característica por não apresentarem um ideal elevado e virtuoso que, geralmente, se esperaria deles. Por exemplo, como é discutido aqui o caso do soldado Tersites – no canto II, da *Iliada*, de Homero – que Odisseu faz questão de enfatizar que ele é o mais insolente e vil guerreiros que está a lutar na guerra de Troia; e o próprio Páris, que não é um personagem de características bélicas, mas é uma personagem que carrega consigo os dons de Afrodite – a beleza, a cítara, entre outros –, dons que não são virtudes adequadas ao contexto da guerra.

Portanto, cabe destacar, ainda, que a proposta discutida aqui não é irredutível, mas passível de outras leituras, análises e interpretações, dado que essas noções são muito caras para o crescimento da Literatura, mormente a Clássica. Desse modo, percebe-se, ainda, que o espaço que está sendo dado a personagens que trazem caracteres que destoam do padrão esperado, ou

seja, uma personagem com uma conduta anti-heroica, na literatura moderna, não se trata de algo que tem um viés inovador e até mesmo inédito, mas esta pesquisa vem propor que os textos clássicos já tratavam desses assuntos, temáticas e personagens, dando lugar a essas perspectivas, visto que este estudo visa mostrar que o herói e o guerreiro já conviviam com anti-herói e antiguerreiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BARTHES, Roland. **A retórica antiga**. Communications, 16. Retomado em R. Barthes, A Aventura semiológica, Lisboa: Edições 70, 1987.

BEM, Lucy Ana de. **Metapoesia e confluência genérica nos amores de Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado) - Curso de Línguas Clássicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MALAHADAS, D.; DEZOTTI, M.C.C.; NEVES, M.H.M. **Dicionário grego-português** (DGP). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. **Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Faculdade de Ciências e Letras, São Paulo, 2012.

BUDANT, Flávia. **Catulo 64: uma proposta de tradução poética**. Belas Infiéis, Brasília, v. 9, n. 2, 2020, p. 119-123.

CATULO. **O livro de Catulo**. trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Editorada Universidade de São Paulo, 1996, p. 120-133.

CHANOCA, Tatiana Alvarenga. **Os valores épicos no cinema: a Ilíada de Homero**. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, 2020, p. 31-52.

CHIAPPETTA, Angélica. **Retórica e Crítica Literária na Antiguidade**. Phaos, Universidade de São Paulo, n.1 2001, p.39-60.

COBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. Trad. Ivone C. Benedetti; revisão técnica Jacira de Freitas; caracteres gregos e transliteração do Grego Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e sendo comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA JÚNIOR, César Luiz da. **A Areté na Ilíada**: a excelência como ideal aristocrático. *Perspectiva*, Erechim, v.36, n.136, p.29-36, dez. 2012.

DUQUE, Guilherme Horst. **Do pé à letra**: os *Amores* de Ovídio em tradução poética. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B.M.W. (ed.). **The Cambridge History of Classical Literature**: I Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FERREIRA, Thalita Morato. **A Roda de Virgílio**: um estudo da figuratividade na poesia bucólica, didática e épica. 168 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2020.

FINKELBERG, Margalit. **The Homer Encyclopedia**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

FINLEY, Moses. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial Presença, /s.d./

FRANCISCO, M.F.S. **Caráter, Emoção e Julgamento na Retórica de Aristóteles**. LETRAS CLÁSSICAS, Universidade de São Paulo, n. 4, 2000, p. 91-108.

FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature**: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon Press • Oxford, 2002, p.1-19.

FONTES, J. B. **O guerreiro covarde**. Phaos, Campinas, n. 1, p. 93-103, 2001.

GENETTE, Gerard. **Introdução ao Arquitrato**. Lisboa: Vega, 1986.

HARRISON, S. J. **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 1-33.

HOMERO. **Ilíada** / Homero; tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Odisseia** / Homero; tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa Editorial Inquérito, 1984.

JAEGER, Werner. Nobreza e *arete*. In: **Paidéia: a formação do homem grego**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.23-36.

KENNEY, E. J. **The Cambridge History of Classical Literature: II Latin Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KIRK, G. S. **The Iliad: a commentary**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

KRIETER-SPIRO, Martha. **Homer's Iliad The Basel Commentary**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter Inc., 2015.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução posfácio e notas de Jpsé Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000.

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da civilização grega**. Trad. Carlos Ramallete. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ed., 2004.

MUNIZ, Liebert de Abreu. **Estudo de Gênero em *As Geórgicas*, de Virgílio**. 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

_____, Liebert de Abreu. **A cenografia discursiva das *Geórgicas***. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2017.

OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

PLATÃO. **Íon**. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito - ltda. 1988.

_____. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PACHE, Corinne Ondine. **The Cambridge Guide to Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Marcos Fábio Quintiliano: tradução, apresentação e notas: Bruno Fregni Basseto – Tomo I. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

_____. **Instituição Oratória**. Marcos Fábio Quintiliano: tradução, apresentação e notas: Bruno Fregni Basseto – Tomo IV. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016, p.11-174.

SAMOYAULT, T. **O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin**. In: A intertextualidade. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008, p. 18-23.

SOUSA, Renata Cardoso de. **O discurso étnico acerca dos troianos na Ilíada**: um estudo de caso de Páris-Alexandre. Hêlade, Rio de Janeiro, v. 5, 2019, p. 88-114.

VERNANT, Jean Pierre. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. Trad. Elisa A. Kossovictch e João A. Hansen. Discurso, São Paulo: Editora Ciências Humanas, n.9, 1978, p. 31-62.

_____, Jean Pierre. **As origens do Pensamento Grego**. Rio de Janeiro: Defil, 2000, p-22-38.

_____, Jean Pierre. A organização do cosmos humano. In: **As origens do Pensamento Grego**. Difel: Rio de Janeiro, 2002, p. 87-107.

_____, Jean Pierre. A “bela morte” de Aquiles. In: **Entre Mito e Política**. Tradução de Cristina Murachco. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VICCINI, A. N. **Como fazer um orador**: tradução e estudo do Orator de Cícero. 2018.187 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Virgílio; Manuel Odorico Mendes, tradução; Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p.28-46.

_____. (Publius Vergilius Maro). **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983, p.9-28.

_____. **Geórgicas**: Georgica / Virgílio; Paulo Sérgio de Vasconcelos, organização; Manuel Odorico Mendes, tradução. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019, p.23-92.

XANTHAKOS, Viviani. **Quem tem boca vai a Ítaca**: um estudo sobre a persuasão no canto XIV da Odisseia. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ZANON, Camila Aline. **Os heróis se armam para a guerra** (*Iliada*, III, 328-338; XI, 15-48; XVI, 130-147; XIX, 367-395). *Letras Clássicas*, n. 8, p. 129-147, 2004, p.129-147.