

**A LIBERDADE RESTRITA
DO AEDO HOMÉRICO**

WERNER, Christian¹

¹ Professor Doutor da Universidade de São Paulo, área de Língua e Literatura Grega.

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo discutir a posição do aedo profissional nos poemas homéricos, em especial, na *Odisséia*, da qual serão examinados os percursos de Fêmio e do aedo de Micenas. Nosso interesse principal será verificar de que forma o trabalho do aedo encontra-se condicionado por duas variáveis principais: a tradição, que, na sua acepção sacra, denomina-se Musa, e o poder político, qual seja, aquele dos reis e nobres aos quais os aedos se subordinam. Defenderemos a tese de que, por menor que seja, há um espaço de liberdade do qual o aedo pode lançar mão, seja em relação à tradição, já que diferentes ocasiões de performance e, conseqüentemente, de público, influenciam razoavelmente no modo como ele conta determinada história tradicional, seja em relação às estruturas de poder, quando, porém, a independência do aedo pode se manifestar justamente na recusa de mudar seu canto.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Oral, Homero, *Odisséia*

ABSTRACT: The following paper aims at discussing the position of the professional singer in the Homeric poems, especially in the *Odyssey*. We shall discuss the roles of Phemius and of the Micenas' singer. Our main task will be to examine how the songs of the singers are conditioned by two main variables: the Muse, who we can call tradition, and the political power of kings and nobles to which the singers were subordinated. We shall defend that there is always the possibility of a free movement for a singer, even if it is sometimes small. Such freedom may stay in relation to tradition, since different performance occasions and, consequently, different audiences do reasonably influence the way the singer tells some traditional story, and it may stay in relation to power structures. In such case, however, the singer's independence may manifest itself precisely in a refusal to change his song.

KEY WORDS: Oral Poetry, Homer, *Odyssey*

Se tomarmos a *Ilíada* e a *Odisséia*, os dois poemas que, tradicionalmente, marcam o início da literatura ocidental, salta aos olhos a diferença de espaço dado em cada um para a representação de poetas-cantores profissionais, os aedos. Na *Ilíada*, uma única menção. Trata-se de Tamíris, poeta de quem as Musas tiraram o canto e fizeram com que esquecesse como tocar a cítara, já que se jactara de que, na sua arte, poderia vencer qualquer um, incluindo as próprias (II.594-6).² Nessa história, isolada no meio do catálogo das naus, onde são enumerados os exércitos e os

² Números romanos maiúsculos referem-se a cantos da *Ilíada*; minúsculos, da *Odisséia*; números arábicos, aos versos. Todas as traduções são minhas, sendo o texto traduzido o estabelecido Allen (1917 e 1919).

heróis que foram até Tróia, ao mesmo tempo ressoa um tema caro à mitologia grega – a punição do mortal que se acreditou superior a um deus –, mas também uma possível alusão às competições entre aedos. Tais competições, que devem ter ocorrido, sobretudo, em festivais em honra a determinados deuses, provavelmente contribuíram para que os poemas épicos, de cunho tradicional e cantados por toda a Grécia, sofressem mudanças paulatinas.³ De um lado, a tradição – ou sua face sacra, a Musa – impelia os poetas a cantarem certos temas de uma certa maneira. A história tradicional era a história verdadeira; essa os bons poetas conheciam e o público queria ouvir. A história de Tamíris, porém, sugere que o poeta tinha certa independência, a qual, porém, se chocava com os limites traçados pela Musa.⁴

Já na *Odisséia*, não só dois poetas participam diretamente da ação principal – Demódoco, aedo na corte dos feácios, último estágio do retorno de Odisseu, e Fêmio, cantor a serviço dos pretendentes de Penélope –, mas o próprio Odisseu faz as vezes de poeta em mais de uma ocasião, seja explicitamente, quando conta as aventuras da sua viagem de retorno aos feácios, seja implicitamente, quando o narrador compara o modo como ele verga o arco que lança a primeira flecha mortal contra os pretendentes ao cantor que tange a lira (xxi.404-13).

Começamos pela primeira menção a Fêmio. O canto i da *Odisséia* inicia o trecho do poema denominado “Telemaquéia” pelos intérpretes, no qual são narradas as aventuras do filho de Odisseu, Telêmaco. Depois de vários anos assistindo passivamente à dilapidação do patrimônio do seu pai pelos pretendentes da mãe, o jovem, instigado por Atena, decide viajar a fim de descobrir se Odisseu está vivo ou morto. Quando Atena, disfarçada de mortal, chega a Ítaca, o narrador descreve-nos um banquete que tem, como ápice, a participação de um aedo. Tais banquetes, comandados pelos pretendentes, eram freqüentes, mas Fêmio cantava sob

³ Não nos interessa, aqui, tratar minuciosamente da espinhosa questão acerca do modo de composição e transmissão dos poemas épicos gregos; acerca dessa tema, a leitura de Nagy (1996) encontra-se entre as mais instigantes dos últimos anos.

⁴ Acerca dos sentidos metapoéticos possíveis da história de Tamíris, cf. Ford (FORD, 1992: 99).

“compulsão”, *anankê* (i.154). Não é extraordinário que a primeira menção de um poeta num texto literário ocidental o mostre executando algo contra sua vontade?

Na verdade, o modo desses jovens aristocratas fazerem valer sua autoridade sobre o poeta não é claro. A necessidade se refere a uma obrigação de cantar *para os pretendentes*, ou seja, ele cantaria de bom grado para outros que lhe pagassem, mas não para essa turma vil que desonra a casa do seu antigo senhor? Ou a necessidade diz respeito *aos temas dos cantos*, alguns agradando, outros desagradando à platéia?

O texto, em nenhum momento, é totalmente explícito. Quanto aos temas cantados, o narrador esclarece quais sejam na seqüência. No dia da visita de Atena, Fêmio “cantava o retorno funesto dos aqueus” (i.326-27). Mais uma vez, lacunas.⁵ De quem eram, precisamente, as desventuras cantadas? Daqueles gregos cujo retorno, após zarparem de Tróia, foi, em algum momento, um fracasso, como o de Agamêmnon, que, ao chegar em Micenas, foi morto pela esposa Clitemnestra em conluio com o amante Egisto? Provavelmente. O que importa, porém, é que tais cantos sugerem à sua audiência que destino igualmente funesto muito provavelmente também já tenha sido o de Odisseu. Os pretendentes, normalmente barulhentos, estão em silêncio (i.325). Em relação a eles, o canto funciona como um feitiço;⁶ a fantasia de um Odisseu morto no meio do caminho os embevece. Assim, a escolha de Fêmio parece se dar em virtude do seu público. Se esse o obriga a cantar, que ele cante o que mais agrada.

Fêmio, entretanto, não tem uma platéia homogênea. Como o canto evoca Odisseu, Penélope também reage a ele e, na seqüência, seu filho: Penélope pede ao bardo que escolha outro tema; Telêmaco insiste que Fêmio continue o que estava cantando. Desse modo, se tivermos em vista a figura do

⁵ Uma das principais teses de Danek (1998) é a de que podemos seguir a regra, nos poemas homéricos, de que, quando o aedo é econômico na explicitação de detalhes relativos à história que narra, eles seriam conhecidos pela audiência. Tal tese, discutível, tem como seu principal alicerce uma determinada reconstrução acerca do modo como funcionaria a poesia oral.

⁶ Na *Odisséia*, “enfeitiçar” é um dos efeitos possíveis do canto, efeito ambíguo, porém, como o canto das Sirenas.

aedo, há um deslocamento da coação dos pretendentes para uma discussão que, ao tocar em questões éticas e estéticas, também aponta para os limites possíveis do canto.

Penélope não quer um canto funesto que a faça pensar no retorno supostamente fracassado do marido, ou seja, um canto que reforça a ausência do rei. Ela está cansada de sofrer. Poderíamos supor que haveria ocasiões, no mundo grego, em que os ambientes de performance de um canto poético excluíssem, por razões culturais, determinadas reações emocionais. Assim, talvez se esperasse que um canto entoado num banquete devesse apenas dar prazer a quem o escuta, mas jamais lágrimas. Na corte dos feácios, entretanto, o aedo Demódoco, ao cantar, também num banquete, a sangrenta conquista de Tróia, provoca lágrimas em Odisseu que, por um lado, fazem com que o rei Alcínoo interrompa a performance, mas, por outro, permitem ao narrador lançar mão de uma comparação que, para muitos intérpretes, apresenta uma forte condenação da guerra:⁷ as lágrimas de Odisseu são comparadas às de uma cativa, debruçada sobre o marido morto na guerra, prestes a ser conduzida, como escrava, a uma nova terra (viii.499-538). Aqui, o silêncio imposto ao aedo não destaca a sua condição subordinada a quem lhe é socialmente superior. O silêncio de Demódoco possibilita a um outro aedo, o que canta a *Odisséia*, não apenas lançar mão de um poético que enfatiza a tristeza de Odisseu, mas também evocar um outro canto, onde o horror da guerra é uma face mais visível do que a glória dos seus heróis. Além disso, com o silêncio do aedo da corte, prepara-se um canto que durará toda uma noite, o das aventuras de Odisseu, que ele contará aos feácios do canto ix ao xii. Nesse sentido, a “censura” é executada pelo próprio narrador da *Odisséia*, que interrompe um aedo-personagem para cantar, em conjunto com Odisseu, as aventuras que distinguem o herói.⁸

⁷ Cf. Schütz (SCHÜTZ, 1998: 402-4); para uma posição menos enfática, cf. Pucci (PUCCI, 1995: 222).

⁸ Vale lembrar que, na epopéia homérica, não há, de longe, nenhum discurso em primeira pessoa tão longo quanto o que contém as histórias de Odisseu. Quanto à “censura”, ela é semelhante ao corte feito por Odisseu-narrador em relação ao canto das Sirenas; ele é o único que as ouve, um dos poucos mortais que sobreviveu ao canto, mas não narra nenhum verso aos feácios.

Voltemos, porém, a Penélope. Sua intervenção junto a Fêmio não tem uma causa meramente passional, pois ela já tem um antídoto para o canto funesto. Trata-se da glória do marido, que se espalha por toda a Grécia (i.343-4).⁹ Ela consegue manter o marido vivo através do desejo saudoso por ele e das lembranças evocadas. Não que isso seja uma tarefa fácil. Fêmio é um bom cantor, e a dor que seu canto causa em Penélope não é fácil de driblar. Assim, o modo como ela quer impor a presença do marido acaba por ser também uma manifestação política, pois ao reivindicar um canto que celebre a imagem gloriosa do marido, ela está, ao mesmo tempo, mimando a autoridade dos pretendentes. O que a própria *Odisseia* vai mostrar, porém, é que a rainha também está parcialmente equivocada. O canto que vai sobressair não é o da glória passada lembrada por Penélope, ou seja, os feitos que o herói realizou em Tróia e que, passados tantos anos, já são conhecidos por todos. O canto que o narrador da *Odisseia* quer fazer ouvir é o das aventuras ainda obscuras de Odisseu, ocorridas num mundo do qual poucos humanos retornaram, e sua vingança contra os pretendentes.

Mas quem responde a Penélope é Telêmaco, e ele é taxativo acerca da liberdade do aedo:

“Minha mãe, por que impedes o leal aedo de agradar
do modo como seu espírito o impulsiona? Não são os aedos
os responsáveis, mas Zeus é o responsável, quem confere
aos homens mortais, a cada um, o que quiser.
Não deve haver ressentimento por se cantar a triste sorte dos dânaos,
pois os homens louvam mais o canto
que ocorre ser o mais novo para os que ouvem.
Que teu peito e teu coração suportem ouvir;
Odisseu não foi o único a perder seu dia de retorno
em Tróia, mas muitos outros heróis pereceram.
Indo para dentro, porém, ocupa-te dos teus afazeres,

⁹ A “glória”, *kleos*, funciona como antídoto do “desejo saudoso”, *pothos* também em iv.596. Não deve surpreender, portanto, que, tendo em vista seu nome, a mãe de Odisseu, Anti-cléia (“Ao-invés-de-*kleos*”) morreu de *pothos* por Odisseu (xi.202), ao passo que, através de Euricléia (“Amplio-*kleos*”), velha serva do herói, é evocada a mais antiga história relativa à famosa astúcia de Odisseu, qual seja, a caça ao javali na qual ele, quando adolescente, adquiriu uma cicatriz (xix.393-466).

do fuso e do tear, e ordena às tuas criadas
 que se dirijam ao trabalho: o discurso é ocupação dos homens,
 de todos, mas sobretudo de mim, de quem é o poder nessa casa.
 (i.346-52)

Notável, esse discurso. O que ele reflete? A imaturidade e a cegueira do jovem ou o vigor recentemente despertado pela visita divina? Difícil afirmar com precisão. Talvez um pouco de cada coisa. Parece-me que Telêmaco assinala à sua mãe, abruptamente, que agora ele tem a situação sob controle. Como ele soube que Odisseu está vivo, em vista das palavras confiantes de Atena, é do seu interesse que os pretendentes permaneçam inebriados com o canto de Fêmio. Desta vez, são os pretendentes que agem subjugados pela necessidade, a qual, de fato, passará a ser construída por meio do narrador da *Odisséia* com a ajuda, nesse primeiro momento, de Telêmaco: a necessidade da vingança.

Não deve causar admiração, portanto, que, na formulação do filho de Odisseu, desaparece o aedo que canta sob compulsão. Pelo contrário, Telêmaco assinala uma complexa relação triangular entre o poeta, Zeus e os ouvintes. De um lado, o aedo é independente para cantar o que quer. Por outro, como seu objetivo é o de ser louvado pelos homens, ele canta o canto mais novo, o que, se tivermos em vista a cronologia interna da *Odisséia*, não se refere mais à guerra de Tróia ou às gerações de deuses ou heróis anteriores a ela, mas sim, ao retorno dos aqueus. Quanto ao modo como estrutura seus cantos, nada ele pode fazer para mitigar a desgraça que atinge os homens. Se Odisseu e outros heróis morreram, isso foi Zeus quem decidiu, e não o próprio aedo.

Entretanto, não é o aedo que justifica seu canto, mas um membro da audiência. Um membro privilegiado, porém. De fato, Fêmio ainda é vítima de uma compulsão. Ele não percebe, contudo, que o jogo político começa a mudar, e, muito menos, que tal mudança vai favorecê-lo. A compulsão estética mencionada por Telêmaco – cantar o que mais agrada aos ouvintes – é, de fato, política. Esse movimento profundo, todavia, não elimina outros vetores que constroem a narração. O diálogo entre mãe e filho, por exemplo, também é importante para a caracterização das duas personagens, levemente conflituosa do início ao fim do poema.

Alem disso, é possível vislumbrar uma série de referências metapoéticas fundamentais para a economia do poema.

Em primeiro lugar, o narrador da *Odisséia* pode justificar e destacar seu próprio poema à medida que o localiza no universo dos poemas épicos tradicionais gregos.¹⁰ A *Odisséia* também será um canto de um retorno, como o canto de Fêmio, e não das gestas guerreiras de heróis e das ações dos deuses.¹¹ A *Odisséia*, dessa forma, poderá se mostrar melhor do que outros cantos, pois vai, de várias maneiras, incorporar e superar as imagens e os discursos ainda acalentados por Penélope e aqueles admirados pelos pretendentes. Tal manobra do narrador, porém, ao mesmo tempo aponta para os limites aos quais se subordinava o aedo, mostrando que a formulação inicial de Telêmaco é imprecisa (ou ambígua?). Ainda que o impulso gerado pelo espírito do aedo assinala sua independência, ela é parcial, visto que precisa se restringir a um manancial limitado de cantos e aos desejos da própria audiência.

Musa (ou tradição) e público, portanto. São essas as duas instâncias às quais se curva o poeta. A Musa fornece-lhe o conhecimento básico dos temas e da linguagem que ele manuseia ao compor seu canto. Isso não significa, porém, que não resta nenhuma liberdade estética ao poeta. Ele pode interferir de vários modos na sua composição. É isso que parece dizer Fêmio de si mesmo ao pedir a Odisseu que poupe sua vida: “Eu sou autodidata, e um deus em mim, no meu espírito, todo tipo de enredo plantou” (xxii.347-8).¹² Fêmio tece sua

¹⁰ Acerca das conseqüências metapoéticas do diálogo entre Penélope e Telêmaco, cf. sobretudo Pucci (PUCCI, 1995: 228-35).

¹¹ Acredito, assim, que “o mais novo” da formulação de Telêmaco seja uma referência exclusiva à cronologia interna da *Odisséia*, de um lado, e a uma polêmica com cantos da tradição iliádica, de outro; cf. também a interessante leitura de Pizzocaro (1999).

¹² Os termos dessa passagem são difíceis de serem interpretados. *Autodidaktos*, que optamos por traduzir por “autodidata”, pode se referir a um conhecimento espontâneo, fruto da natureza, não da técnica, ou então, como quer Grandolini (GRANDOLINI, 1996: 163) é utilizado pelo cantor para exaltar sua própria originalidade; cf. igualmente Segal (SEGAL, 1994: 138). Até certo ponto, a interpretação de Finkelberg (FINKELBERG, 1998: 54) não encontra-se distante. Para a autora, o termo seria equivalente a “ser excitado pelo seu espírito”; ele diria respeito à parcela de espontaneidade e de improvisação presente na performance poética.

súplica, porém, aludindo ao seu potencial político, do qual Odisseu desfrutaria caso preservasse o poeta.¹³ Nesse momento, portanto, Fêmio e o narrador da *Odisséia* tornam-se um só aedo, ambos em função de uma única personagem, o rei Odisseu.

Por conseguinte, a trajetória de Fêmio ilustra que também variáveis políticas determinam o canto composto pelo aedo. Ora, a *Ilíada* e a *Odisséia* devem ter adquirido uma forma muito próxima daquela que conhecemos hoje em torno dos séculos VIII e VII a. C., época de grandes transformações não apenas sociais, mas também políticas. Assim, por mais que as características intrínsecas da poesia oral na Grécia Antiga coibissem inovações, mudanças políticas certamente favoreceram, quando não obrigaram, tais mudanças.¹⁴ A trajetória de um outro aedo da *Odisséia*, anônimo, é paradigmática.

Agamêmnon, antes de partir para Tróia, deixa em sua casa, para cuidar de sua esposa, um... aedo (iii.253-275)! O texto não é claro a respeito da sua função exata,¹⁵ mas há um consenso entre a maioria dos intérpretes de que a virtude de Clitemnestra depende, em grande medida, da presença do aedo, já que ela somente sucumbe à sedução de Egisto quando o aedo é deslocado para uma ilha deserta para ser devorado pelas aves de rapina.

¹³As duas interpretações mais comuns para os versos xxii.348-9 são “tenho todos os requisitos para (*eoika*) cantar diante de (*paraeidein*) ti como diante de um deus” e “parece que canto diante de ti como diante de um deus”; dessa forma, ou bem Fêmio compara Odisseu a um deus, no que a adulação fica bem evidente, ou então ele reforça o seu próprio valor, afirmando que tem as condições de cantar diante de um deus. Não há paralelos para os usos de *eoika* e *paraeidein* nessa passagem, de sorte que não podemos ter certeza acerca de nenhuma das duas leituras. Cf., sobretudo, Fernández-Galiano (FERNÁNDEZ-GALIANO, 1992: 281), Grandolini (GRANDOLINI, 1996: 163) e Pizzocaro (PIZZOCARO, 1999: 22-3).

¹⁴Acerca do caráter político dos poemas homéricos, em especial do modo como são representadas as formas de poder, cf., por exemplo, Morris (1986) e Powell (1997), que defende que não somente a adaptação do alfabeto fenício, que deu origem ao grego, mas também a escrita dos poemas homéricos tenha sido fomentada justamente por aristocratas que enriqueceram naquele período.

¹⁵Alguns dos textos que discutem esse episódio tendo em vista um contexto mais amplo são Scully (1981) e Andersen (1992). O título do artigo de Scully indica qual a tese defendida: “o bardo como guardião da sociedade homérica”, ou seja, leitura na esteira da interpretação da cultura grega feita por Havelock (1996).

Como o texto insiste que tal sedução deu-se por meio da palavra,¹⁶ é como se, num embate entre discursos, o aedo tivesse que ser calado para que seu oponente se tornasse vitorioso. Tendo em vista que Clitemnestra é a “audiência” de Egisto, de um lado, e do aedo, de outro, quais são as características que tornaram o discurso de um mais eficaz do que o do outro? A tarefa de Egisto foi a mais difícil, já que não só Clitemnestra tinha um “coração virtuoso” (iii.265), mas o aedo estava ao lado dela. O que o usurpador precisa fazer, então, é eliminar o aedo fisicamente, com o que seu discurso deixa de ser ouvido. Entretanto, Clitemnestra ainda poderia fazer uso de sua própria memória como tábua de salvação. Todavia, a rainha de Micenas não é Penélope, e ela sucumbe ao poder de Egisto.

A história do aedo sem nome de Micenas, de forma ainda mais contundente do que a trajetória de Fêmio, ilustra, ao mesmo tempo, o prestígio e a importância da palavra poética na Grécia da época homérica, mas também a fragilidade da sua posição, sempre à mercê de reviravoltas políticas. Tal situação perdurou e, inclusive, se acentuou nas épocas arcaica e clássica.

¹⁶ Digno de nota é o verbo usado em referência à ação de Egisto, “enfeitiçar” (*thelgein*), o qual, na *Odisséia*, amiúde descreve o efeito da palavra poética.

REFERÊNCIAS

ALLEN, T. W. *Homeri: Opera*. Tomo III: *Odisséia I- XII*. 2ª ed. Oxford: Oxford U. P., 1917.

_____. *Homeri: Opera*. Tomo IV: *Odisséia XIII- XXIV*. 2ª ed. Oxford: Oxford U. P., 1919.

ANDERSEN, O. "Agamemnon's singer". *Symbolae Osloenses*. Oslo, v. 67, p. 5-26, 1992.

DANEK, G. *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. *Books xxii-xxiii*. In: FERNÁNDEZ-GALIANO, M.; HEUBECK, A.; RUSSO, J. *A Commentary on Homer's Odyssey: Books xvii-xxiv*. Vol. 3. Oxford: Oxford U. P., 1992.

FORD, A. *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca – London: Cornell U. P., 1992.

GRANDOLINI, S. *Canti e aedi nei poemi omerici: edizione e commento*. Pisa – Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996.

HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.

NAGY, G. *Homeric Questions*. Austin: Texas U. P., 1996.

MORRIS, I. "The use and abuse of Homer". *Classical Antiquity*. Berkeley, v. 5, p. 81-134, 1986.

PIZZOCARO, M. "Il canto nuovo di Femio: Le origini dell' epos storico". *Quaderni urbinati di cultura classica*. Roma, v. 61, p. 7-33, 1999.

POWELL, B. "Homer and writing". In: MORRIS, I.; POWELL, B. (orgs.) *A New Companion to Homer*. Leiden – New York – Köln: Brill, 1997.

PUCCI, P. *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca – London: Cornell U. P., 1995.

SCHÜTZ, W. "Die drei Lieder des Demodokos: Mythen als Lebenshilfe in der homerischen *Odyssee*". *Gymnasium*. Heidelberg, v. 105, p. 385-408, 1998.

SCULLY, S. P. "The bard as the custodian of Homeric society: *Odyssey* 3,263-272". *Quaderni urbinati di cultura classica*. Roma, v. 8, p. 67-83, 1981.

SEGAL, C. *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*. Ithaca – London: Cornell U. P., 1994.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

www.unioeste.br/saber