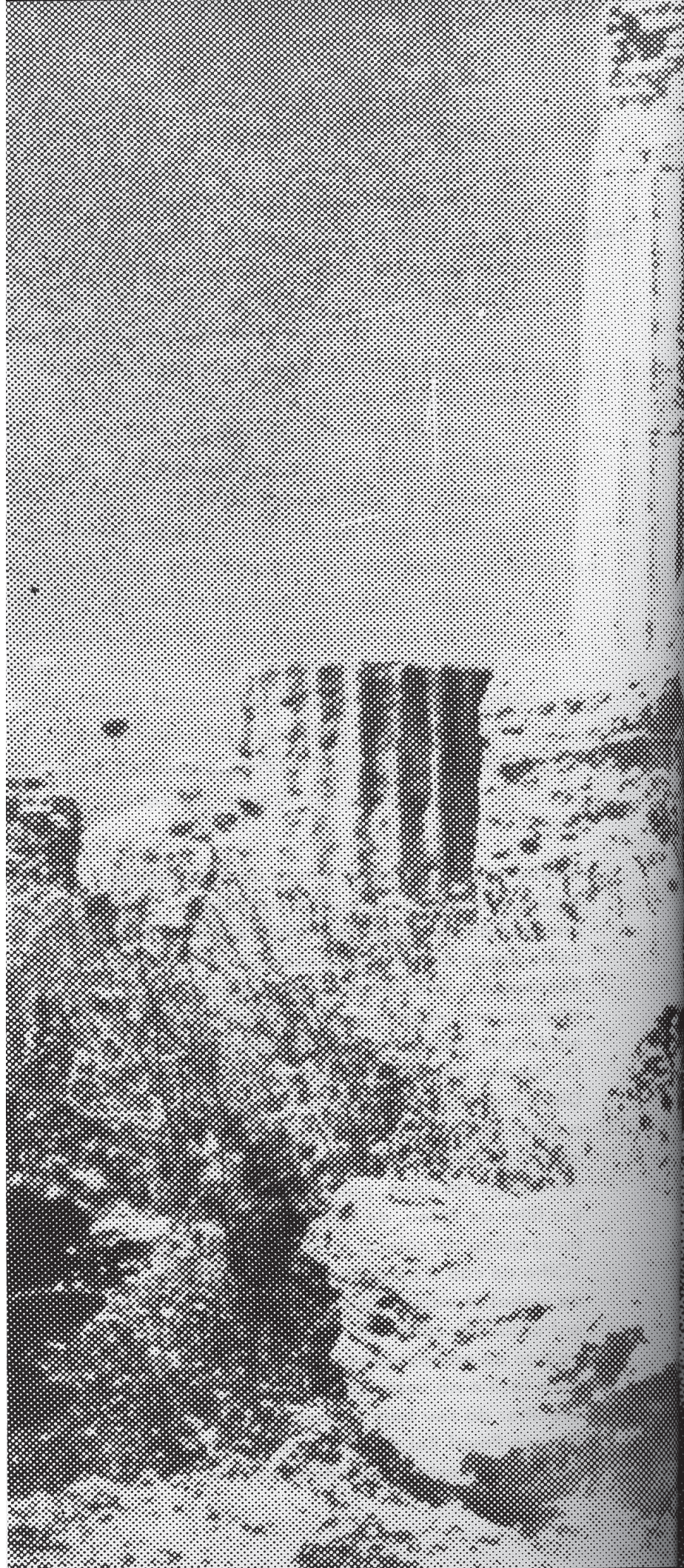


Homero e tradição oral

TRAJANO VIEIRA

As descobertas arqueológicas e os estudos inspirados na obra do grande helenista norte-americano Milman Parry são os principais responsáveis pela mudança de rumo daquilo que se convencionou chamar "questão homérica". Sobretudo nos séculos XVIII e XIX, duas correntes divergentes dominaram a discussão sobre a composição da *Ilíada* e *Odisseia*. Os analistas consideravam que os poemas homéricos resultavam da reunião de fragmentos ou de antigos poemas. Essa é a tese, por exemplo, de Friedrich Wolf(1), para quem seria impossível a um poeta oral compor obras da extensão da *Ilíada*. A reação dos *unitaristas* não demorou a surgir com um argumento contrário: a coerência dos textos homéricos não permitia que lhes fosse negada a autoria individual. Embora essa discussão tenha ainda ressonância no século XX, os termos em que ela se coloca revelam a influência tanto dos trabalhos de Parry, como das pesquisas arqueológicas acerca do mundo micênico(2).

Homero viveu em meados do século 8 a.C., época em que a invenção da pólis como cidade-estado independente, o início dos jogos olímpicos (776), a adaptação do alfabeto semítico importado da Fenícia(3) e o surgimento do oráculo de Delfos mostram uma situação sociopolítica na Grécia bem diferente daquela em que, 500 anos antes, a cidade de Tróia (a atual Hissarlik na Turquia) fora totalmente destruída. Entretanto, a vitória dos aqueus, sob o comando de Agamêmnon, por volta de 1200 a.C., não trouxe estabilidade política para os gregos em sua Idade Heróica. Provavelmente enfraquecidos pelos anos





TRAJANO VIEIRA é professor de Língua e Literatura Grega na Unicamp.

1 *Prolegomena*, 1789. As teses centrais do livro de Wolf são apresentadas por Adam Parry no estudo introdutório a *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, 1987, XV e segs.

2 Ver Bowra, *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, 1930.

3 A hipótese de que o alfabeto grego tenha resultado da lenta adaptação do sistema de escritura fenício para uso comercial foi criticada por Kevin Robb, que observa a ausência de documentos que comprovem essa evolução. O registro mais antigo de escritura grega é a inscrição em hexâmetro numa ânfora do século 8 a.C., cuja inclinação das letras revela ter sido ainda escrita da direita para a esquerda. Trata-se de uma dedicatória redigida em termos semelhantes aos dos vasos fenícios da mesma época, encontrados sobretudo no Chipre, onde Robb imagina ter ocorrido o contato entre os poetas fenícios e os gregos que, tendo em mente o ritmo do hexâmetro, teriam isolado as consoantes e transformado as consoantes fracas semíticas em vogais gregas, criando dessa forma, por necessidade poética, o primeiro alfabeto completo do mundo (Ver Robb, "Le origini poetiche dell'alfabeto greco: ritmo e abecedario dalla Fenicia alla Grecia", in Havelock e Hershbell (orgs.), *Arte e Comunicazione nel Mondo Antico*, Roma-Bari, 1981).

de guerra, os aqueus assistem ao declínio de sua sociedade poucos anos depois, quando os dórios, provenientes do norte, invadem e destroem suas principais cidades, Pilos e Micenas, iniciando-se a assim chamada Idade das Trevas. G. S. Kirk tem notado a impropriedade dessa expressão, que nos poderia levar a pensar numa época de absoluto eclipse cultural(4). É inegável que o domínio dórico significou um retrocesso, avaliável pelo desaparecimento da escrita micênica. Entretanto, alguns registros arqueológicos lingüísticos, encontrados em regiões gregas menos afetadas pela invasão, mostram a sobrevivência, ainda que restrita, da antiga cultura, fato fundamental para que se compreenda a dinâmica da poesia homérica.

A decoração dos vasos pertencentes ao período compreendido entre 1150-950 a.C., quando chega ao fim a Idade das Trevas, bastaria, segundo Kirk, para não se confundir "obscuridade" com "degeneração" (5). Além disso, certas referências dos poemas homéricos a dados exclusivos da sociedade micênica nos fazem pensar em condições minimamente propícias de transmissão cultural durante a Idade das Trevas. Esses registros permitem uma formulação ainda mais radical: é provável que entre os fugitivos micênicos estivessem alguns aedos, que continuaram a transmitir sua poesia por regiões gregas menos afetadas pela tensão política. Alguns especialistas italianos da poesia oral grega, como Carlo Pavese e Mario Cantilena, analisando a grande variedade de registros dialetais de expressões da poesia hexamétrica não-homérica, como os dos hinos homéricos, chegam a afirmar que esses aedos tinham um repertório formular mais amplo do que aquele encontrado na tradição jônica, do qual provêm a *Ilíada* e *Odisséia* (6). Até que ponto a poesia lírica e trágica gregas não são pelo menos em parte tributárias dessa tradição é uma questão que também começa a ser discutida hoje, havendo inclusive a hipótese de que as expressões tradicionais da épica sejam o produto de uma *kotné* formular originada da arcaica lírica coral(7).

Tanto o enorme escudo em forma de torre de Ájax (*Ilíada* VII, 244-8) como a espada cravejada de prata (*phásganon argyróelon*, palavras, de resto, encontradas nas tablitas micênicas, *pakana* e *akuro*) são modelos de armas obsoletos a partir de 1200 a.C. Do mesmo modo, o elmo com colmilhos de javali de Ulisses (mencionado num canto da *Ilíada* considerado tardio pelos antigos: X, 261) pertence provavelmente à Idade de Bronze, assim como o belo modelo da taça de Nestor, com duas pombas incrustadas em cada uma de suas quatro alças (*Ilíada* XI, 632 e segs.). Por outro lado, a cremação de cadáveres é um procedimento do período homérico e não da fase heróica, quando os corpos eram enterrados. A ausência de arco e flecha na *Ilíada* indica que esse armamento, utilizado na guerra de Tróia (o que se pode deduzir de uma das tablitas de Pilos, onde se requeriam cinquenta quilos de bronze dos templos para a fabricação das pontas de flechas)(8) caíra em desuso na época homérica, enquanto que os dardos, utilizados pelos heróis, só aparecem, na verdade, no período da pintura geométrica, contemporânea do poeta. Mais interessante talvez seja observar, como faz Webster(9), que uma fórmula com *anaks andrón Agamemnon* dificilmente é posterior ao colapso micênico. No mesmo caso está grande parte dos epítetos mencionados no catálogo das naus no canto 2 da *Ilíada*, onde também se descreve uma geografia política desaparecida com a Idade Heróica. Esses dados interessam não tanto para estabelecer uma cronologia da *Ilíada* e *Odisséia*, como por indicarem aspectos de sua composição e transmissão, conforme tem sido feito a partir da obra de Milman Parry.

Morto aos 33 anos de idade, vítima de um tiro acidental de revólver, Parry é um daqueles teóricos cujos erros eventuais valem por muitos acertos. Não é exagero dizer que ele foi o autor que mais influenciou os estudos homéricos desde a década de 20. Lamentavelmente, até onde se sabe, seus textos permanecem praticamente desconhecidos no Brasil. Não é o caso de fazer aqui um resumo de sua teoria, que se encontra no belo ensaio introdutório a *The Making of Homeric Verse*, escrito por seu filho Adam Parry, também helenista e também morto precocemente. Sua obra pode ser dividida a princípio em duas fases: na primeira predomina o estudo do estilo homérico, com destaque para a tese sobre o epíteto tradicional na obra do poeta (1928), orientada por Aimé Puech. Na segunda fase, Parry aborda o modo de composição da poesia formular, através de um estudo comparativo com a poesia oral da Iugoslávia. Para realizar o trabalho, passou o último ano de sua vida nesse país, tendo adaptado ao motor de seu carro um aparelho de gravação, utilizado em suas viagens pelo interior para registrar o canto dos bardos. Algumas das conclusões teóricas dessa pesquisa foram formuladas por seu assessor A. B. Lord.

4 Cf. *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, 1976, pp. 40-68.

5 Op. cit., p. 67.

6 Pavese, *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, Roma, 1972, p. 111 e segs.; *Studi sulla Tradizione Epica Rapsodica*, Roma, 1974, p. 54 e segs.; Cantilena, *Ricerche sulla Dizione Epica*, Roma, 1982, p. 19 e segs.

7 Ver Gentili & Giannini, "Preistoria e Formazione dell'Esametro", in *Quaderni Urbinatei* (26), 1977, pp. 38-51.

8 Ver Lejeune, "La Civilisation Mycénienne et la Guerre", in J. P. Vernant, *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*, pp. 31-51.

9 *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, p. 107.

10 *The Poet of the Iliad*, Cambridge, 1952, p. 38.

11 Parry, op. cit., p. 6.

12 *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge Mass., 1958, p. 112.

13 *Preface to Plato*, Oxford, 1963, p. 147.

14 Op. cit., p. 335.

15 Idem, ibidem, p. 272.

16 Embora haja em Homero uma predominância de hexâmetros com quatro cola (com três incisões ou pausas, portanto), esse número pode variar (veja-se por exemplo a tradução de Haroldo de Campos do verso 153 do canto I da *Ilíada*, que mantém a única cesura, central, do texto grego: "Até aqui não vim guerrear os Troianos, / lanceiros excelentes. Não me queixo deles"). Para Porter, o colon foi originalmente concebido como uma unidade rítmica ("uma seqüência de sílabas produzida por um breve impulso rítmico", "The Early Greek Hexameter", *Yale Classical Studies* (20), 1966, p. 17) e tenderia a corresponder a uma unidade de sentidos. Deste modo, permanece ainda válida a bela definição do hexâmetro homérico proposta por Fränke: "uma estrofe em miniatura" (trad. ing. *Early Greek Poetry and Philosophy*, Nova York, 1973, p. 31).

É possível apresentar alguns itens da teoria parryana através da principal crítica de que sua obra foi objeto: a insistência no caráter tradicional da dicção homérica implicaria, para alguns, na negação do trabalho artístico individual ("Darwin dos estudos homéricos", disse dele Wade-Gery)(10). Embora não falem comentários extremamente sutis sobre a qualidade particular dos poemas homéricos na obra de Parry, não há como negar que sua preocupação teórica está em outro ponto: a regularidade que encontra nas formulações homéricas leva-o à conclusão de que essas obras "estão muito além dos poderes de apenas um homem, ou mesmo de apenas uma geração de poetas"(11). A regularidade da dicção não anula necessariamente a singularidade da expressão, embora Parry reconheça que a estrutura narrativa de Homero dependa bastante do mecanismo verbal recorrente do que chamou de *fórmula*. Esta não é um sintagma *ready-made* concebido para ocupar um espaço métrico, mesmo que possa ter tido tal função durante as *performances* em que os aedos se viam obrigados a improvisar. O fato de ser o fenômeno de uma cultura que desconhecia a escrita, isto é, dotada apenas de memória acústica, é fundamental para que se compreenda seu papel. É bem provável que Parry concordasse com a afirmação poundiana de que a poesia estaria mais próxima de formas de expressão não-verbais do que dos outros gêneros literários. Para ele, a estrutura musical (cabe lembrar que os rapsodos eram acompanhados pela lira), e não a métrica (noção tardia), é antes de tudo um elemento funcional, responsável pela organização e armazenamento da informação épica. Ao defender essa tese, o autor não está sozinho entre os helenistas; alguns, embora desenvolvendo teorias diferentes da sua, aproximam os poemas homéricos à estrutura musical: Whitman(12), da música de câmara do século XVIII, e Havelock(13), talvez de maneira mais feliz, do jazz, onde a linha temática "memorizada" pelo solista presta-se a improvisações durante a *performance*, na qual se desenvolvem novas seqüências melódicas muitas vezes a partir de elementos harmônicos menos evidentes.

Ao apresentar temas em grande parte tradicionais diante da sua platéia (lembre-se, a esse respeito, o episódio em que Penélope pede a Fêmio para que cante temas antigos, *Odisséia* I, 277 e segs.), o rapsodo mostra o quanto desconhece a noção literária de originalidade. Como observa Parry, "a fama de um cantor provém não do abandono da tradição, mas da colocação desta em seu melhor uso"(14).

Parry define fórmula como "um grupo de palavras que é regularmente empregado sob as mesmas condições métricas a fim de expressar uma determinada idéia essencial"(15). Assim, quando Homero fala de Aquiles, obedecendo ao seguinte esquema métrico vv—vv—, utiliza sempre a expressão *podas okys Akhilleús* (31 vezes), ou *polytlas dios Odysseus*, quando menciona Ulisses (38 vezes), segundo o ritmo v— — —vv— —. Tão importante quanto observar o caráter convencional desse tipo de sintagma, é notar a sua disposição no verso: as duas fórmulas aparecem na segunda parte do hexâmetro, mais precisamente nos dois últimos *cola*. Concentra-se aí grande parte das fórmulas nome-epíteto (nomes próprios ou comuns); em Homero, 106 segundo o ritmo —vv— —, e 72 —vv—v (como, por exemplo, 16 vezes *patridos aies*; 34 vezes *mónykbēs byppoté*; 24 vezes *thymós aguenor*). Do mesmo modo, no primeiro *colón* há uma predominância de expressões com conjunções, pronomes e partículas conectivas e adversativas (como *autár ho*, *autár epei*, *kai tote*, *hos tote*), ou ainda de participípios, na forma mais longa do primeiro *colón* (*oulomenen*, *lissomene*, *khoómenon*) (16).

Nem Parry, nem seus discípulos mais ortodoxos (como Notopoulos) conseguiram entretanto demonstrar que a dicção homérica é totalmente formular, mesmo se considerarmos as "frases formulares", ou seja, aquelas expressões criadas por analogia. Esse procedimento seria o mais importante para a renovação do repertório formular, explicando, por exemplo, a relação entre fórmulas como *amphé-*

É inegável o domínio dórico significar um retrocesso, avaliável pelo desaparecimento da escrita micênica. Entretanto, registros arqueológicos lingüísticos, encontrados em regiões gregas menos afetadas pela invasão, mostram a sobrevivência, ainda que restrita, da antiga cultura, fato fundamental para que se compreenda a dinâmica da poesia homérica

lytben bedys autmé ("um odor agradável envolveu", *Odisséa* XII, 369) e *amphélythe thelys auté* ("um grito feminino envolveu", *Odisséa* VI, 122)(17). Outro exemplo interessante de sistema formular gerado por analogia musical diz respeito ao sintagma *apáneuthe któn* ("indo à parte"), no verso 35 do primeiro canto da *Ilíada*. A expressão é reformulada em *apáneuthe theón* ("à parte dos deuses", 3 vezes na *Ilíada*) e *apáneuthe neón* ("à parte das naus", 4 vezes na *Ilíada*). Mais que o tom solene do verso em que aparece *apáneuthe któn*, decorrente de sua composição com três sintagmas (mantida com precisão por Haroldo de Campos: "Depois, já muito longe, ao senhorio de Apolo", *Ilíada* I, 35-6), cabe notar sua proximidade com outra fórmula tradicional, *pará thina polyflostoto thalasses*, do verso anterior. Trata-se do uso dramático de uma fórmula tradicional, pois seu caráter onomatopaico, imitando o rumor das ondas, contrasta com o silêncio (*akeon*) do sacerdote que, humilhado por Agamêmnon, afasta-se para pedir a proteção de Apolo. Para descrever situação semelhante, Homero utiliza as duas expressões, só que num único verso, referindo-se a Telêmaco (*apánauthe ktion thina thalasses*, *Odisséa* II, 260).

Essa possibilidade de deslocamento formular foi importante para que Hainsworth redefinisse o conceito de expressão tradicional de Parry. O helenista inglês parte de sintagmas como *ptoni demó* (literalmente "na graxa gordura", *Odisséa* XVII, 241) e *ptoni démo* literalmente "na graxa terra", 9 vezes em Homero)(18). Em seu estudo, registra não só as fórmulas criadas por analogia (entre outras, é notável a relação que aponta entre *ptoni demo* e *allodapo ent demo*), como as diferentes posições que elas ocupam nos versos, concluindo que se deve suprimir da definição parryana a exigência da fixação métrica. Para o autor, fórmula é um "grupo verbal repetido". Essa redefinição permitiu que se ampliassem os cálculos da concentração formular em Homero. Notopoulos concluiu que 88% da *Ilíada* seria formular e, embora se possa discordar de seu método, segundo o qual o verso onde comparece apenas uma fórmula seria formular, há um certo consenso entre os helenistas quanto a uma porcentagem tão elevada(19).

Não encontramos nos estudos homéricos dos últimos trinta anos um tema que tenha empolgado tanto quanto o de fórmula. Parry deteve-se sobretudo em seu aspecto estilístico, que resulta em grande parte da técnica acumulativa. O *enjambement* é sem dúvida um dos principais elementos desta. Entre suas diversas funções, talvez a mais típica da poesia oral seja aquela que Parry chamou de "não-periódica" (de 828 versos examinados por Parry, 206 apresentaram *enjambements* não-periódicos e 220 necessários)(20), presente nos versos iniciais da *Ilíada* e que Haroldo de Campos mantém em sua tradução com excepcional fluência (é particularmente notável a solução para *menin/oulomenen*, "ira/irado", relação já percebida por Machado de Assis: "canta a cólera dos deuses... cólera funesta aos gregos"; ver *Esau e Jacó*, cap. XLV):

"A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
o irado desvario, que aos aqueus tantas penas
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades,
de valentes, de heróis, espólio para os cães,
pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus".

Os três primeiros versos têm seus sentidos completos (o terceiro, no texto grego, começa com "incontáveis"); "o irado desvario", "e incontáveis", "de valentes" não são em si mesmos essenciais, mas permitem a expansão dos sintagmas de um estilo cuja progressão é fortemente linear (note-se também a função decorativa de "pasto de aves rapaces").

A tendência centrífuga desse tipo de composição faz pensar no *borror vacui* dos rapsodos, obrigados muitas vezes a improvisar diante de platéias ativas, que reagem a uma temática já conhecida. O próprio termo *rapsodós* conserva de algum modo a idéia de estilo aditivo da composição épica. Heródoto (V, 67) foi o primeiro autor grego a utilizar o composto, que entretanto já aparecera em forma de perífrase num fragmento atribuído a Hesíodo e na *Il Neméa* (1-5) de Píndaro. É interessante citar o contexto a que se refere Hesíodo com a expressão *rbápsantes aoidén* (Fr. 357). Segundo o poeta, ele mesmo e Homero haviam composto o *Hino a Apolo* durante um festival: "Em Delos..., Homero e eu, aedos, cantávamos costurando o canto em novos hinos". Não cabe discutir aqui a possibilidade de tal encontro ter ocorrido,

17 "Amphélythen, empregado para descrever o odor do sacrifício se espalhando no ar, convém também para descrever um som que parece preencher o ar", observa Parry, op. cit., p. 72.

18 "Structure and Content in Epic Formulae: The Question of the Unique Expression", in *Classical Quarterly* (14), 1964, p. 160 e Nagler, "Towards a Generative View of the Oral Formula", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (XCVIII), 1967, pp. 275-81.

19 Ver "Homer, Hesiod and the Achaean Heritage of Oral Poetry", in *Hesperia* (29), 1960, pp. 180 e segs. e Cantilena, op. cit., pp. 82 e segs.

20 Op. cit., pp. 251-65. Kirk prefere chamar esse *enjambement* de "progressivo", em lugar de "não-periódico". Trata-se de um procedimento típico do estilo acumulativo da épica: embora desnecessário do ponto de vista semântico, já que o sentido do verso a que se refere está completo, ele permite a expansão do sintagma (Ver Kirk (ed.), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge, 1985, pp. 31-2).

mas observar que o *Hino* é uma composição de dois autores com características bastante diversas, inclusive dialetais. Por sua vez, Píndaro refere-se aos homéridas como "aedos de cantos costurados" (*aoidot rhabptón epeon*). Embora Homero não tenha usado o composto *rapsodós*, isso não significa que sua origem seja tardia: como o poeta evita a contração vocálica, a forma não-contrata *rapsaoidós* não se adaptaria ao hexâmetro, por ter uma sílaba breve entre duas longas. A tradução mais interessante da palavra é a de Patzer que, baseando-se na posição do acento, equivalente a de *kytarodós*, propõe, em lugar de "costurador de cantos", "aedo que costura" (21). Para o autor, o verbo *rapteln* significa "acumular, alinhar" e descreveria a série ilimitada de hexâmetros, em contração à estrofe lírica. Notopoulos traduz o objeto desse mesmo verbo (*epea*) por "fórmulas", sentido que entrevê na expressão aristotélica referente ao estilo épico (*Retórica*, 1.409 a 29): *léksis etromene*, "elocução encadeada".

Notopoulos estranha que, embora caracterize a dicção épica de modo semelhante ao que a partir de Chantraine e Parry se convencionou chamar *parataxe*, Aristóteles acabe enfocando a épica com as lentes da tragédia (22). Com efeito, no trecho que dedica à unidade da ação épica, Aristóteles (*Poética*, 1.459 a 30-7) estabelece uma diferença de *status* entre os *mythoi*, que devem ser estruturados "como na tragédia, de maneira dramática e ao redor de uma só ação inteira e completa", e os *epitodía*, caracterizados por sua estrutura digressiva. Ao insistir na função da unidade orgânica na épica, Aristóteles coloca Homero entre dois mundos, como "poeta épico, mas também precursor e num certo sentido inventor do drama" (23). O conceito de "unidade orgânica" floresce na Grécia somente no século 5 a.C., e se admite a prevalência de uma linha temática nos poemas homéricos, não é possível fazê-lo de maneira muito rígida, sendo importante lembrar que Homero foi contemporâneo do estilo "geométrico" da pintura, onde predomina o princípio de balança, com figuras que se apresentam em situação antitética ou linear, e não periódica. Por outro lado, até os séculos 5 e 4 os escritores gregos referiam-se aos poemas homéricos a partir de seus episódios — Heródoto (II, 116) fala das "façanhas de Diomedes" (*Diomedeos aristete*); Tucídides (I, 10), do "catálogo das naus" (*neon katálogos*); Platão (*Ion*, 539b), da "batalha nas muralhas" (*teikbomakhia*) —, ou seja, até uma data bem posterior ao édito de Pisístrato que regulou a *performance* dos aedos, estabelecendo que os poemas homéricos não sofressem variações nas recitações dos festivais das Panatenéias. Com base nessa decisão, alguns helenistas concluem que a partir de 570 a.C. a *Ilíada* e a *Odisseia* foram recitadas integralmente. Tentou-se contornar o problema da fadiga provocada por uma apresentação ininterrupta (calcula-se que um rapsodo cantava 10 versos por minuto; seriam necessárias 27 horas para a apresentação integral da *Ilíada*), supondo que haveria um revezamento entre os poetas e que a recitação se dividiria pelos três dias do festival. Entretanto, essa hipótese não leva em conta as demais atividades incluídas nos festejos, como as apresentações esportivas, a dança ou o canto coral (24). O mais verossímil é que nas Panatenéias fossem apresentados somente episódios dos poemas.

Não passou despercebido dos oralistas o caráter problemático da equivalência que Parry estabeleceu entre a poesia homérica e a dos bardos iugoslavos, no que se refere à técnica e ao estilo. Parry encontrou na produção desses cantores populares não apenas as fórmulas, como também diversas características já registradas nos poemas homéricos, como o uso especial do *enjambement*, a tendência digressiva, a repetição de motivos, a construção paratática, a composição anelar. Mas o que mais impressionou o teórico foi sem dúvida a incapacidade desses bardos de repetirem um mesmo poema. Em 1935, Parry induziu um bardo a cantar um poema na presença de outro. Sua composição de 2.294 versos passou a 6.313 quando o segundo tentou repetir o mesmo poema. Sua conclusão de que a técnica de improvisação seria responsável pelo estilo formulador reforçou sua antiga idéia de que a dicção homérica seria totalmente "esquemmatizada", de tal modo que o "poeta, habituado com o esquema, encontra sem esforço, no momento em que compõe, o tipo de fórmula e a fórmula particular que, em cada parte de seu poema, ele necessita para levar adiante seu verso e sua sentença" (25).

Essa frase de Parry presta-se a diversos comentários. Em primeiro lugar, poderíamos concluir que o autor considera o poeta épico um simples manipulador de fórmulas tradicionais, o que seria um equívoco. Seu conceito de fórmula, como já observamos, é antes de tudo estrutural — unidade de um repertório mnemônico inteiramente articulado em modelos rítmicos. Não se trata de descartar esse proce-

21 Apud, Cassola, *Inni Omerici*, Venezia, 1986, XXVI.

22 Cf. "Studies in Early Greek Oral Poetry", in *Harvard Studies in Classical Philology* (68), 1964, pp. 54-7.

23 Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass., 1957, pp. 572 e 620.

24 A programação das Panatenéias sofreu grandes alterações desde o período homérico (a primeira referência ao festival encontra-se na *Ilíada* II, 550-1) até a época de Péricles, quando se incluíram diferentes competições musicais. Trata-se de uma manifestação importante do estágio cultural grego batizado de pan-helenismo, cujo caráter integrador deixou marcas profundas na poesia grega. O conceito de *alétheia*, tal como é usado por Hesíodo ou Píndaro, indica a "verdade" do ponto de vista pan-helânico, em oposição ao repertório poético que divulgava valores locais. Veja-se, nesse sentido, a função do dia dedicado a Zeus (símbolo da perspectiva pan-helênica) no calendário hesiódico (*Os Trabalhos e os Dias*, 766-8), ocasião em que se julgava (*krino*) o que era verdade (*alétheia*), ou ainda a oposição que o poeta estabelece (*Teogonia* 27-8) entre "coisas reais" (*etyma*), sobre as quais se poderia contar mentiras e as "coisas verdadeiras" (*alétheia*). No mesmo sentido, Píndaro opõe *mythoi* à *alétheia* (*Olimpicas* I, 28-32). Uma análise aprofundada do valor de *alétheia* encontra-se em Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore, 1990, pp. 52-81.

25 Op. cit., p. 329.

dimento, que pode ter sido responsável por episódios da *Ilíada* ou *Odisseia*. Leia-se, a esse respeito, o quinto parágrafo do ensaio incompleto de Parry *Cor Huso: A Study in Southslavic Heroic Song*, ou o segundo capítulo de *Singer of Tales*, onde Lord, assessor de Parry, afirma que os cantores orais aprendem com seus mestres um método, e não um produto determinado, e que "o aprendizado da linguagem da poética oral segue os mesmos princípios do aprendizado da própria linguagem, não pela esquematização consciente das gramáticas elementares mas pelo natural método oral" (26). Michael Nagler, inspirado por Lord, coloca a questão nos termos da gramática gerativa: os diversos parâmetros presentes numa Gestalt pré-consciente (estrutura profunda) revelariam sua originalidade no momento da *performance* (estrutura superficial)(27).

Pode-se discordar da frase de Parry quanto à dependência que ela estabelece entre composição formular e improvisação. Essa relação obrigou Lord a concluir que a *Ilíada* e a *Odisseia* foram ditadas por Homero logo após terem sido compostas, o que dificilmente se pode aceitar, visto que a escrita alfabética acabara de ser introduzida entre os gregos nesse período (por volta de 750 a.C.), e era uma técnica nova que sem dúvida demoraria algum tempo para ser dominada a ponto de servir à redação de obras tão longas. O processo de composição, memorização e *performance* em culturas tradicionais nem sempre coincide com o modelo iugoslavo (composição-na-*performance*) proposto por Parry e Lord. No Alasca, por exemplo, os poetas esquimós afastam-se do convívio social para comporem e "aguardam no silêncio e na imobilidade a chegada do poema" ("canções são pensamentos entoados com a respiração, quando as pessoas são movidas por forças prodigiosas e a fala comum não é mais suficiente", definiu um deles)(28). Essa mesma distinção entre o momento da composição e o da *performance* foi registrada entre os poetas orais das ilhas Gilbert. Estes mantêm-se isolados do vilarejo na "casa dos cantos", e, depois de comporem, submetem sua obra à apreciação de colegas e se recolhem novamente, por vários dias, "polindo e repolindo-os com dedicado esmero, de acordo com uma técnica tão exata quanto bela"(29). Por outro lado, ao privilegiarem o modelo iugoslavo, Parry e Lord esquecem que um poema monumental como o *Rig Veda* (com aproximadamente 40 mil versos, composto entre 1500-1000 a.C.) foi transmitido oralmente durante séculos, com alterações mínimas, segundo os especialistas. Esse ponto de vista acaba sendo responsável pela cisão artificial que Parry estabelece na literatura grega entre poesia homérica (oral) e poesia pós-homérica (escrita). O grande helenista italiano Bruno Gentili tem mostrado não só que a poesia pós-homérica grega (a lírica e a tragédia) tem uma estrutura predominantemente formular, como a sua função social equivale à da *Ilíada* e *Odisseia*. Para o autor, a fim de que se possa definir a poesia como oral é necessária a ocorrência de três condições, simultânea ou separadamente: 1) oralidade da composição (elaboração *ex tempore*, improvisação); 2) oralidade da comunicação (*performance*); 3) oralidade da transmissão (tradição confiada à memória)(30). Dessa perspectiva, uma poesia escrita pode ser considerada oral, desde que composta para ser comunicada oralmente. É nesse sentido que Platão define, de maneira mais abrangente, a poesia oral como *aural*, isto é, composta para a audição (*República* X, 603b).

Eric Havelock está entre os teóricos mais originais a insistirem no fato de que a influência da escrita na Grécia deu-se lentamente. Para o autor, só se pode falar do declínio de uma cultura baseada na transmissão oral quando a leitura passa a ser uma prática generalizada na sociedade, o que se inicia na Grécia a partir do período platônico (a primeira referência na tragédia à prática de leitura aparece no *Hipólito* – 877-80 – de Eurípedes, representada em 428 a.C.)(31). Diferentemente de Parry, Havelock não destaca em seus estudos a composição improvisada, mas seu aspecto mnemônico. Sua perspectiva teórica talvez seja melhor compreendida se tivermos em mente o livro de um colega seu da Universidade de Toronto, cujas teses, embora desenvolvidas antes de iniciarem um longo convívio de amizade intelectual, são bastante próximas daquelas que o próprio Havelock elaborava em seu livro mais conhecido (*Preface to Plato*, 1963). Trata-se de *Gutenberg Galaxy* (1962) de Marshall McLuhan. Nos dois livros, identifica-se o interesse em demonstrar que a tecnologia da comunicação "exerce um notável controle sobre o conteúdo do que é comunicado" (32).

26 *Singer of Tales*, Cambridge, 1960, p. 36.

27 Cf. sobretudo os dois primeiros capítulos de *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley, 1974.

28 Ver Finnegan, *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, 1977, pp. 81 e segs.

29 Idem, *ibidem*, pp. 80 e segs.

30 "Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica", in *Quaderni Urbinate* (35), 1980, p. 20. Rossi utiliza o modelo de comunicação de Jakobson (DESTINADOR – MENSAGEM – DESTINATÁRIO) para explicar esse fenômeno. O destinador-autor compõe oralmente ou com o uso da escritura uma obra cuja publicação é oral ou literária. Para Rossi interessa enfatizar que na cultura oral não há uma distinção nítida entre destinador e destinatário, devido ao CONTATO especial que se dá entre ambos durante a *performance*, caracterizado pela imediata empatia (Ver Rossi, "I poemi omerici come testimonianza di poesia orale", in *Storia e Civiltà dei Greci* V.1., Milão, 1990, pp. 73 e segs.)

31 Simônides de Ceos (séc. V-IV a.C.) foi o primeiro escritor grego que interpretou a memória como uma técnica vinculada à noção de espaço e imagem, e não mais como um dom das musas. É o que sugere sua definição de poesia como "pintura falada" e de pintura como "poesia muda" (cf. Gentili, *op. cit.*, n.26, pp. 34-5).

32 *The Muse Learns to Write*; trad. it. *La Musa Impara a Scrivere*, Roma-Bari, 1987, p. 35.

33 Ver cap. 4 de *Preface to Plato*.

34 Ver "From Phemius to Ion", in *Revue des Études Grecques* (70), 1957, pp. 321 e segs.

Como Parry, Havelock considera que a *Ilíada* e a *Odisséia* são o produto de uma longa tradição da poesia oral. Sua concepção não deve ser colocada no plano criativo-estético, mas heurístico-imitativo, uma vez que a renovação formal se dá pela repetição e recriação de um vasto repertório de modelos memorizados. O termo "imitativo" não descreve, na verdade, um exercício reprodutivo, mas uma complexa operação psicológica. É difícil para nós, herdeiros da tradição literária, avaliarmos o esforço exigido para a manutenção do patrimônio cultural de uma população que dependia exclusivamente da memória acústica. Se falamos de patrimônio cultural, isso se deve ao fato de que os poemas homéricos tiveram uma função bastante específica na Grécia. Desde o século 6, com Teágenes, há registros sucessivos de que Homero foi considerado porta-voz de um saber coletivo, autor, segundo Aristófanes, de "conselhos úteis em matéria de estratégia militar, de gestos valorosos, de armas e de heróis" (*Rãs*, 1030-6). Havelock prefere vê-lo como autor de uma "enciclopédia tribal", onde o que seriam os referenciais da cultura grega por muito séculos aparece disseminado na trama narrativa, de uma perspectiva positiva ou não. Assim, quando o adivinho Calcas, temeroso de revelar que a intemperança de Agamêmnon contra um sacerdote de Apolo era a causa da peste que assolava as hostes gregas, afirma, na bela tradução de Haroldo de Campos (*Ilíada* 1, 80-3):

"Furioso contra um fraco um rei se excede em força:
se no momento engole a cólera e a cozinha,
perdura-lhe o rancor, até que se sacie,
concentrado no peito".

O trecho traz informações sobre aquilo que Hesíodo (*Teogonia*, 66 e segs.) considerou o conteúdo da épica: *nomos* e *ethos*. Essas palavras, que no discurso jurídico significarão "lei" e "costume", têm para o poeta um sentido mais concreto. Havelock verte-as por "código do direito público" e "modelo de comportamento privado" (33). Homero descreve a situação do comandante grego associando essas duas noções: a possibilidade de exercer sua fúria (*ethos*) depende de sua posição política (*nomos*). Da mesma forma, no discurso que profere contra Agamêmnon, Aquiles inclui uma digressão sobre o significado do cetro que segura, um símbolo do valor da palavra no contexto público, definindo assim um elemento fundamental do código político grego. Lemos ainda no início do primeiro canto o lamento que Aquiles dirige à sua mãe, onde ecoam fórmulas utilizadas um pouco antes no pedido de vingança contra Agamêmnon que Calcas faz a Apolo.

O aedo Fêmio pode ser considerado um ancestral de Homero. Em duas passagens da *Odisséia*, é apresentado como portador de um repertório tradicional. Ao ouvir o canto sobre os recentes infortúnios dos aqueus, Penélope pede: "Fêmio, conheces muitos outros atos dos heróis e deuses, que os aedos celebram, que encantam os mortais" (I, 337-40). O mesmo Fêmio, ameaçado de morte por Ulisses, por ter divertido os pretendentes durante a sua ausência, diz, agarrado aos joelhos de seu chefe: "autodidata sou; um deus colocou em minha mente toda sorte de canções" (XXII, 347-8). Parece-me discutível a interpretação de Sealey de *autodidaktos*, segundo a qual haveria uma distinção nítida entre criação e reprodução poética já no período homérico(34). Sem dúvida, não seria o melhor momento para Fêmio expor sua vaidade artística. O que ele parece afirmar nessa passagem é que sua poesia tem origem divina, deixando implícita a possibilidade de um outro gênero de aprendizado poético, de natureza tradicional.

O aprendizado mnemônico de um material extremamente codificado em unidades rítmicas realiza-se pelo empenho de uma série de movimentos físicos. Os pulmões, a laringe, os braços organizam-se de maneira particular a fim de facilitar a

É difícil para nós, herdeiros da tradição literária, avaliarmos o esforço exigido para a manutenção do patrimônio cultural de uma população que dependia exclusivamente da memória acústica. Se falamos de patrimônio cultural, isso se deve ao fato de que os poemas homéricos tiveram uma função bastante específica na Grécia

repetição do extenso repertório. No que diz respeito ao acompanhamento musical, cabe lembrar que a lira não atribuída à estrutura verbal uma melodia que lhe fosse estranha, mas acentuava por intermédio das notas o valor intrínseco das sílabas. Essa participação física é de certo modo responsável pelo efeito hipnótico e terapêutico da épica, conforme a descrição de Hesíodo: "súbito esquece seus negros pensamentos, nem mais recorda seus afãs" (*Teogonia*, 98 e segs.). O rapsodo é um "profissional público" (demiurgo) que exerce sua "habilidade verbal" (é esse o sentido arcaico de *sophia*) para elaborar enunciados naturalmente memorizáveis (a metáfora homérica "palavras aladas" indica esse sentido)(35). Ao mesmo tempo são intermediários das musas, fonte das informações memorizadas pela coletividade ("musa", cabe notar, tem a mesma etimologia de "memória").

As musas não são apenas responsáveis pela manutenção do repertório coletivo, como pela sua transmissão através da *mousiké*. Por um lado, a música conserva os enunciados em unidades rítmicas regulares, por outro, desencadeia uma série de movimentos físicos no rapsodo e na platéia. A *performance* do rapsodo "não deixava inerte o espectador, mas, através do prazer psicossomático inerente aos aspectos visivos e auditivos, isto é, gestuais e rítmico-musicais, do espetáculo, o coenvolvia a fim de torná-lo participante da ação mimética"(36). Entretanto, essa descrição das musas como figuras divinas que preservam a mensagem poética não enfraquece a noção de *furor poeticus*, que justificaria o parentesco entre o rapsodo e o vidente? O sucesso que essa aproximação obteve entre nós deveu-se em grande parte à tradução de um importante livro de J. P. Vernant, onde se lê que o conhecimento do poeta "é, como o dos deuses, uma visão pessoal direta"(37). Embora faça questão de salientar que frases como "a poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado de entusiasmo no sentido etimológico" ou "a memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, no seu tempo" são comentários do *Ion*, Vernant conclui que em Homero inspiração e êxtase poético se equivalem. Homero fala dos poderes do adivinho Calcas (*Ilíada* I, 70) nos mesmos termos com que Hesíodo alude às Musas (*Teogonia* 38): ambos afirmam "o que foi, o que é, o que será" ("sabedor do que é, do que foi, do futuro", na bela tradução de Haroldo de Campos). Se se pode concordar com Vernant de que essa frase aplica-se somente em parte ao aedo, já que sua narrativa orienta-se exclusivamente para o passado, é difícil aceitar que ela indique que o poeta é um protagonista da "revelação imediata", do "dom de vidência". No mesmo sentido, quando Ulisses demonstra espanto ante a capacidade de Demódoco para cantar os infortúnios dos aqueus ("como se estivesse ali presente ou ouvido de outro", cf. *Odisséia* VIII, 491), o herói está elogiando a vivacidade do aedo, embora essa "não implique que ele possuía poderes visionários", como bem notou Penelope Murray(38). A autora apresenta três objeções à leitura que Vernant faz dessa passagem: em primeiro lugar, ele não dá a devida atenção à expressão *kata kosmon* pronunciada por Ulisses, que tanto diz respeito à coerência do conteúdo do canto de Demódoco quanto à sua estrutura formal. Por outro lado, o próprio poeta deixa clara a possibilidade do canto ter como fonte relatos de terceiros. Finalmente, a organização da imagem poética como uma forma de visualização é um procedimento exposto e elogiado por Aristóteles (*Poética*, 1.455 a 22). Ao contrário de Vernant, Havelock defende que o conceito de inspiração só aparecerá no V século. Entretanto, ao tomar inspiração como sinônimo de possessão, ele também acaba pagando tributo ao platonismo(39). A invocação das musas pressupõe, na verdade, um valor religioso pelo qual se enfatiza a qualidade do repertório mitológico e se garante a sua preservação.

A grande originalidade dos comentários de Havelock sobre o platonismo encontra-se certamente em outras passagens de seu livro, como naquelas em que demonstra que o conceito de mimese formulado pelo filósofo reflete a realidade cultural da Grécia posterior ao século V, quando a difusão da escrita vem alterar a estrutura mental da população, permitindo a articulação de um discurso sistemático e abstrato. Havelock insiste na importância que terá para a investida platônica contra a poesia a identificação entre o artista e o auditório e entre ambos e o enunciado tradicional, por intermédio dos movimentos físicos. Essa identificação psicológica inerente à tecnologia da transmissão oral está por trás do significado pré-platônico da palavra *mimēsis* antes do livro X da *República*, mimese tem uma longa história na cultura grega, significando sempre a reprodução de um aspecto concreto da existência, e jamais a cópia de uma idéia original, sentido esse que o filósofo introduz. A predileção platônica pela comunicação oral mostra que ele "não podia

35 Pavese considera a fórmula homérica épea *pteroenta* uma metáfora da comunicação oral, e não da composição. Cita passagens de diversos poetas em que o epíteto *pteroeis* refere-se a flechas e não a pássaros, e conclui que a melhor tradução para o composto homérico é "palavras com penas": como uma flecha, a mensagem poética "seria lançada dos lábios do executor às orelhas do ouvinte", cf. *Tradizioni e Generi Poetici della Grecia Arcaica*, Roma, 1972, pp. 204-5.

36 Gentili, Introdução italiana a *Preface to Plato*, Roma-Bari, 1973, VII.

37 *Mito e Pensamento entre os Gregos*, pp. 73 e segs.

38 "Poetic Inspiration in Early Greece", in *The Journal of Hellenic Studies* (Cl) 1981, pp. 93 e segs.

39 Cf. *Preface to Plato*, p. 156.

colher todas as implicações históricas das duas diferentes tecnologias da comunicação oral e escrita, no momento em que estava em ação a passagem de uma filosofia de uma forma para outra" (40).

Na linguagem da poesia oral predomina aquilo que Havelock chamou de "sintaxe da ação" (41). Essa expressão de certa forma resume grande parte das teorias que os helenistas têm apresentado sobre categorias do pensamento arcaico, a natureza do mito grego e a psicologia homérica. Num belo capítulo em que analisa o significado lingüístico do verbo "ser" no primeiro canto da *Ilíada*, Havelock mostra como em nenhuma das 57 vezes em que aparece tem função classificatória, pela qual se poderia definir ou negar uma definição, traçar a estrutura lógica de algo ou a sua existência absoluta (42). No lugar de apresentar um ambiente em que os objetos se relacionam, o poeta oral apreende uma série de atividades ou processos nos quais os objetos adquirem sua função. É a partir dessa noção de movimento que se pode entender a linguagem mítica grega, não como atividade exotérica de uma população primitiva, mas como o discurso oral de uma cultura pré-literária, que desconhecia categorias lógicas que iriam permitir a distinção entre história e enunciado.

Vejam alguns exemplos homéricos dessa linguagem não-abstrata. Logo no início da *Ilíada* (l, 188 e segs.), Aquiles é tomado por uma enorme tensão devido às ofensas de Agamêmnon. Em lugar de descrever o que para nós seria o estado emocional do herói, Homero faz intervir Atena, e a situação tem seu desenlace pelo diálogo com a deusa. É também através do diálogo com seu próprio *thymós*, e não de um solilóquio, que Ulisses revela sua agonia de naufrago ao aportar no país dos feácios (pouco antes o herói conversara com seu coração, *kradte*; *Odisséa* V, 407, 389). Outro órgão que armazena diferentes funções psíquicas (emocional, volitiva, intelectual) é o diafragma (*fren*). Em Homero, essa palavra raramente aparece no nominativo (função de sujeito) e nenhuma vez no genitivo (adjunto adnominal), sendo mais usada no dativo (função locativa e instrumental) e no acusativo (normalmente preposicionado, também com função locativa). Um belo exemplo de utilização do locativo está no verso 138 do canto XIX da *Odisséa*, onde Penélope fala a Ulisses de sua atividade no tear: um deus soprou em (*enépneuse*) seu *fren* (não esquecer que o diafragma regula a passagem do ar no organismo) tal decisão. Somente se levarmos em conta a função desse órgão é que podemos compreender o efeito do discurso de Sarpedon em Heitor (*Ilíada* V, 493): a fala (*mythos*) do chefe lídio "morde" (*dake*) o *fren* do herói troiano. Poderíamos citar outros exemplos desse tipo de fenômeno que apenas confirmariam a ausência em Homero de um conceito de estrutura mental. Cada um dos órgãos do corpo é responsável por determinado impulso, não havendo nenhum termo equivalente à noção moderna de "alma" ou "espírito" (*noos* em Homero é traduzido de maneira imprópria por "mente"; trata-se do órgão ou da capacidade de projetar. Por outro lado, *psykhé* não é um órgão psíquico, mas o sopro-alma que mantém vivas as pessoas. No Hades, aparece com função de agente, como imagem que emite uma voz estridente). A inexistência de uma noção abstrata do sujeito levou Hermann Fränkel a definir a personalidade do homem homérico como "um campo aberto de forças" (43).

É possível traçar um paralelo entre elementos da poesia épica oral e aqueles que se referem à representação homérica da mente. Por um lado, o poema nasce de uma interação entre poeta e auditório, enquanto a atividade mental tem a forma de um diálogo personificado. Por outro lado, o poema consiste de um material tradicional e comum colocado em forma tradicional e comum, e a atividade mental é visível, comum e inteligível, antes que idiossincrática. O poema não se define claramente como uma entidade única e reproduzível; define-se como um "campo de forças"; o "eu" ou o indivíduo define-se como um "campo de forças", ou uma série de interações com outros. Esse quadro analógico foi sugerido por Russo e Simon (o primeiro é um dos autores mais influenciados por Havelock) (44). Esse paralelo que estabelecem entre poesia épica e estrutura mental arcaica confirma e coloca em outro plano a idéia de Havelock sobre a função paidéutica de Homero. Havelock deteve-se na transmissão de um repertório de noções tradicionais disseminado na estrutura narrativa. Russo e Simon focalizam a questão de outra perspectiva, propondo que ela seja considerada um fenômeno de comunicação. Algumas categorias do pensamento homérico de certa forma refletem a relação ativa que o rapsodo manteve com sua platéia, uma vez que a eficiência de sua *performance* dependia da reação pública, de uma motivação semelhante à que se via nos rituais, onde a ação ocupava o lugar de manifestações idiossincráticas ou subjetivas.

40 Gentili, op. cit. n.º 34, VIII-IX.

41 Ver cap. 3 de *The Greek Concept of Justice from Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge Mass., 1978.

42 Idem, cap. 13. Havelock conclui que em Homero o significado original do verbo ser é locativo e indica presença. Lida-se, por exemplo, o verso 63: "pois o sonho de Zeus se apresenta" (*gar onar ek Diós estin*, cujo sentido Haroldo de Campos recupera em sua tradução: "que o sonhar provém de Zeus"), ou o verso 213: "um dia para ti o triplo de dons estará presente" (cf. a fórmula *pothoi tris lossa parasthai*, cujo nexo é acentuado pela aliteração).

43 Apud Russo e Simon, "Psicologia Omerica e Tradizione Epica Orale", in *Quaderni Urbinati* (12), 1971, p. 45. Cabe registrar que ultimamente alguns helenistas têm discordado dessa definição que apresenta o sujeito homérico como um conjunto de forças independentes. Para Sharples ("But why has my spirit spoken with me thus?": homeric decision-making", in *Greece & Rome* (30) 1983, pp. 1-15), a expressão do *thymos* refere-se a impulsos e ações que não são controladas pelo self, enunciado em Homero pelo pronome de primeira pessoa. A idéia do sujeito como uma reunião de forças físicas teria sido formulada, na verdade, por Platão, que divide a alma em "razão, *thymos* e desejo" (cf. *República* 4). O autor observa que o *thymos* homérico não detém um ponto de vista particular, distinto daquele percebido pelo sujeito, mas é responsável pela flutuação dinâmica entre os julgamentos. Gaskin crítica o caráter normalista da tese que nega o conceito do eu homérico (uma cultura, afirma o autor, pode inventar o nome para um objeto ou um referente preexistente). Seus pontos de discordância, sobretudo com Snell, são numerosos. Um dos mais importantes refere-se à ausência, notada por Snell em Homero, do estado de *akrasia* ("impotência" de quem se vê momentaneamente dominado por diferentes forças, sobre as quais entretanto tem consciência). De acordo com Gaskin, é como agente acrítico segundo Aristóteles, semelhante ao bêbado, que, consciente do silogismo prático, teria sua percepção prejudicada pelo impacto do desejo (*epithymia*). cf. *Ét. Nic.*

44 Op. cit., pp. 40 e segs.