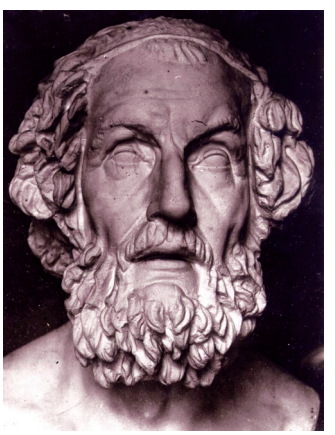
MORTE E VIDA DE HOMERO: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII

André Malta



Reprodução

Há muito já se deu a devida atenção ao fato de que o sentido primeiro da palavra grega "mito" (*mûthos*) é o de "fala", isto é, "ato de vocalização", "emissão sonora verbal". Esse sentido fica claro nas inúmeras vezes em que o termo aparece na *Ilíada* e na *Odisseia*, quase sempre em referência às também numerosas falas dos personagens, àquilo que chamamos hoje de "discurso direto". No entanto, essa constatação permaneceu obscurecida pelo fato de essas "falas", em Homero, terem sido frequentemente encaradas tal qual encaramos as "falas" dos personagens em uma obra como *Eneida*, *Os Lusíadas* ou mesmo um romance moderno: manifestações verbais diretas que permanecem "mudas", porque tanto aquele que as cria quanto aquele que as recebe estão ligados pelos atos gêmeos da escrita e da leitura, nos quais cada voz particular faz-se ouvir apenas no pensamento.

Homero, efetivamente, desde sua redescoberta no Ocidente a partir do século XV (as primeiras edições são de 1488-89)[1], foi em geral visto como um escritor como outros – pelo menos no modo de produção e recepção de sua obra: alguém que produzira solitariamente, com toda a sua força criativa, e segundo determinadas convenções, poemas que eram lidos pelos que se interessavam por literatura, por suas qualidades literárias e pelo universo que descrevia. Nesse contexto, os "atos de fala", que, numericamente, ocupam mais da metade do total de seus versos, jamais podiam ser tomados como "vocalizações" de fato, como elementos que faziam parte de outra realidade poética, em que a escrita e a leitura não desempenhavam papel importante (ou mesmo não desempenhavam papel algum) e a fruição do texto se dava exclusivamente no plano acústico. Isso implicava não só enxergar de um modo diferente o poeta Homero, mas também reavaliar toda a sua poesia – seu modo de composição e transmissão, sua inserção social, seu valor –, ou seja, implicava enxergar os poemas homéricos e seu autor a partir de uma perspectiva nova, que lhes concedia uma condição, um tempo, necessariamente diversos daqueles contemporâneos.

A história da reavaliação do mais importante poeta da Antiguidade é uma história da percepção de sua *oralidade*, uma história

ANDRÉ MALTA é professor de Língua e Literatura Grega do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

1 Ainda assim, Homero recebeu pouca atenção até final do século XVI por causa do pouco conhecimento do grego antigo e da ausência de traduções para as línguas modernas. Ver Myres, 1958, pp. 37-9.

paulatina, descontínua, recheada de acertos e equívocos, que mobilizou inúmeros especialistas e se desenrolou à margem do grande público, trazendo resultados que transformaram nossa maneira de ler (sim, continuamos a ler) a *Ilíada* e a *Odisseia*. Ela é, sobretudo, fruto do olhar histórico, que se volta para trás e busca, em cada objeto, sua origem e seu desenvolvimento, porque tem consciência de tudo, e se dá segundo um processo de transformação no tempo e no espaço. É, portanto, no século XVII e, com muito mais força, no século XVIII, que Homero passa a ser visto como um "estrangeiro", isto é, como um poeta de outra época, com características próprias, que demandam uma visada crítica. E se é verdade que essa abordagem nova levou a uma postulação quase que imediata da origem oral da poesia homérica (ainda que vaga e imprecisamente), é preciso dizer, contudo, que mais importante do que o rótulo foi o debate sobre as implicações dessa oralidade, não só em relação à imagem que se tinha de Homero, mas também em relação ao modo de se abordar sua poesia e seu tempo.

A obra fundamental para compreender os principais caminhos seguidos pelos estudos homéricos nos últimos dois séculos foi escrita em latim por um acadêmico de língua alemã, Friedrich August Wolf, e publicada em Halle no fim do século XVIII, em 1795. Seu título original, *Prolegomena ad Homerum* (*Prolegômenos a Homero*), não dá a exata medida do seu conteúdo, que ambiciona ser bem mais do que um simples prefácio ou introdução a Homero. Para entender o livro de Wolf, no entanto, seria preciso primeiro situá-lo dentro do contexto maior das discussões em que a poesia homérica estava envolvida no século XVIII, e apontar alguns dentre seus vários precursores. Ainda que o alemão não receba uma influência decisiva desses que vou mencionar aqui, suas obras revelam que a ideia vaga de um cantor iletrado que recitava seus poemas já estava difundida no ambiente culto. Três nomes são fundamentais: o do francês François Hédelin, Abade d'Aubignac, que teve publicadas postumamente suas *Conjecturas Acadêmicas ou Dissertação sobre a Ilíada* (1715); o do italiano Giambattista Vico, autor de *Sobre a Descoberta do Vero Homero* (1730); e o do inglês Robert Wood, com seu *Ensaio sobre o Gênio Original de Homero* (1769)[2]. A indicar o alcance da discussão, é interessante notar que os três livros foram escritos em línguas diferentes; dado mais relevante ainda é terem sido todos eles postos em vernáculo, o que, por si só, marca uma diferença substancial em relação à abordagem *científica* do trabalho de Wolf.

ABADE DE AUBIGNAC

Desse grupo de antecessores, o texto do Abade d'Aubignac é certamente o mais interessante, não só por conta de seu desenvolvimento mais aturado e por antecipar a visada analítica, mas também pelo fato de ter feito parte da rixa literária que tomou conta da França entre 1687 e 1716, batizada de "Querela dos Antigos e Modernos". A redação do livro, aparentemente, foi concluída apenas em 1670, poucos anos antes de sua morte (em 1673 ou 1676), mas foi na época em que veio a público, 45 anos depois de escrita, que Homero de fato se encontrou no centro do debate entre os que, de um lado, defendiam a superioridade literária dos modernos (liderados por Houdard de La Motte), e os que, no lado oposto do *front*, se aferravam à autoridade dos escritores antigos (capitaneados por Anne Dacier). A efervescência é testemunhada pela quantidade de publicações envolvendo a poesia homérica (e a *Ilíada* em especial) nesse período, com ataques e contra-ataques, com "discursos", "dissertações críticas", "exames", "apologias", "defesas", traduções, versões aperfeiçoadas (!), criações para o teatro, etc.[3]. O abade – ele mesmo dramaturgo e tratadista, propositor da famosa regra das três unidades em sua obra *A Prática do Teatro* (de 1657) – era um dos partidários da visão moderna então prevalecente, e isso se evidencia no tratamento cartesiano dispensado a Homero, cuja obra não resistia ao teste de fogo das regras fundamentais da arte literária.

2 Adam Parry menciona também esses três nomes, mas os discute de maneira mais breve. Ver sua introdução em Parry (1971, pp. xii e segs.).

3 Ver a edição crítica de Victor Magnien, de 1925, e sua introdução, especialmente pp. xviii e segs.

Seu argumento central era bastante simples, mas extremamente audacioso para a época (o que talvez explique o retardo na publicação, e essa ter acontecido de modo anônimo)[4]: a análise detalhada das inconsistências – morais, estilísticas, narrativas, etc. – encontradas na *Ilíada* somada a algumas informações históricas sobre a atividade rapsódica e a ausência de escrita indicavam claramente para o abade que a obra não podia ser resultado do trabalho de um autor, mas sim o resultado de uma compilação de cantos, e que Homero, portanto, nunca existiu. A heresia central consistia, naturalmente, em suprimir a existência do grande Homero, em "matar" o homem que tinha produzido os grandes monumentos da nossa literatura ocidental[5].

Ciente da dimensão da empreitada, o abade inicia sua obra pedindo permissão ao leitor para falar com "inteira liberdade" sobre Homero, para que assim se abandone a complacência em relação a esse "nome tão venerável, e que talvez não tenha sido outra coisa senão um simples nome", e sobressaia o uso da razão (Magnien, 1925, pp. 1-4)[6]. Em seguida, na primeira parte do livro – mais curta, cujo título "Homero Não Existiu" trai o gosto pela polêmica e a vontade de chocar –, o francês passa a expor, apoiado em relatos tradicionais, os dados históricos que corroborariam essa sua visão: 1) a ausência de informações concretas relativas à vida do poeta; 2) a designação dos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia* pelo termo "rapsódias", termo que originalmente indica "recolha de cantos costurados entre si" (Magnien, 1925, p. 33); 3) os testemunhos antigos, sobretudo o de Flávio Josefo (século I), que no seu *Contra Ápion* (1.2) afirma que os poemas homéricos foram transmitidos oralmente até sua compilação tardia por escrito, o que explicaria suas muitas inconsistências. A conjectura preliminar é de que a *Ilíada* representa a junção de quarenta poemas diferentes (de mais ou menos quatrocentos versos cada), surgidos de maneira independente (mas que jamais poderiam ter sido compostos por um homem só) e posteriormente reunidos pelas atividades do tirano ateniense Pisístrato e de seu filho Hiparco, no fim do século VI a.C., "tendo chegado até nós nesse mesmo estado" (Magnien, 1925, pp. 45-6 e 61).

É para sustentar essa sua hipótese que o abade vai se voltar, na segunda parte (que corresponde ao grosso do livro), para a análise da própria *Ilíada*: submetida ao crivo cartesiano, ela se revelará uma narrativa repleta de problemas, todos eles a apontar cabalmente a impossibilidade de ser a construção acabada de um único autor. A começar pelo "desenho", a lista de defeitos é evidente: o título não descreve convenientemente a ação; não existe um eixo principal; não se narra o julgamento de Páris nem a tomada de Troia; a invocação é limitada; o fim não é adequado; há excesso de narrativas incidentais, etc. É conduzido pelas "regras da arte", pela "razão natural", pela "verossimilhança" – ou seja, por aquilo que o poeta deve em qualquer tempo fazer, segundo as suas concepções de construção poética –, que o autor vai apontando as "excrescências" no que deveria ser um "corpo perfeito" (apud Magnien, 1925, p. 67). Para que se tenha ideia do enfoque, basta mencionar a crítica que dirige à longa conversa entre Diomedes e Glauco no Canto 6: para o abade, "um poeta sábio, que trabalhasse por seu próprio gênio na fabricação de uma grande obra, tomaria o cuidado de jamais fazer seus heróis contarem histórias quando estão com armas nas mãos e prestes a arrancar vidas" (Magnien, 1925, p. 72). Na sequência, a mesma censura, com base no que é plausível ou crível, vai se aplicar ao diálogo de Menelau com Euforbo, no Canto 17, e ao de Aquiles com Eneias, no Canto 20.

Mais adiante, ao falar das divindades no poema, o autor nega que tenham função instrutiva ou alegórica, e põe mais uma vez na conta da compilação a presença de "coisas tão irracionais, tão distantes da natureza", coisas que "um poeta inteligente" jamais teria feito (Magnien, 1925, p. 89). O mesmo se aplica aos heróis: julgados "pelas regras do bom senso", conclui-se que Aquiles e Agamênon brigam por "motivo vil" e que não há a "grande alma" (Magnien, 1925, pp. 93-4); além do mais, a conduta "judiciosa" manda

4 É J. Davison (s.d., p. 243) que atribui a demora na publicação a um possível choque com o teor da obra. Mesmo sem a indicação, a autoria nunca foi posta em dúvida. Ver Magnien, 1925, pp. xii e segs.

5 É interessante notar que o ano de 1715 marca também o início da tradução da *Ilíada* por Alexander Pope, na qual o poeta inglês ataca a visão francesa "moderna", de exaltação da arte virgiliana, em favor da força criadora – e por isso às vezes imperfeita – de Homero.

6 E não é porque Aristóteles elogia o poeta em sua *Poética* que devemos segui-lo (continua o abade): suas verdades não são infalíveis (Magnien, 1925, pp. 10-2).

que se mantenha sempre o herói principal "à vista dos leitores", "sobre o palco" – e manda ainda (vale acrescentar) que ele e os demais não sejam apresentados a toda hora em lágrimas, e sem serviçais para lhes preparar a refeição (Magnien, 1925, pp. 97 e 103-4)!

Finalmente, no trecho que encerra o trabalho encontramos a discussão específica sobre as "discordâncias diversas" (Magnien, 1925, pp. 123-44); ela é importante porque se apoia nas supostas contradições internas do poema – ainda sem muita precisão – para defender o caráter compósito da narrativa. Para o abade, mais uma vez, "um único autor, ainda que pouco hábil, não teria cometido tais contradições, que se podem chamar de erros de julgamento; pois, tendo em vista a obra inteira, ele teria observado a conveniência, sem destruir uma coisa com outra" (Magnien, 1925, p. 124). Entre as incongruências citam-se o modo como pinta certos personagens, como Páris (covarde no Canto 3 e valente no Canto 11) ou Aquiles (amante do butim no Canto 1 e indiferente aos presentes de Agamênon no Canto 19); a presença de repetições desnecessárias, como quando, no Canto 1, Aquiles repete para a mãe a narrativa do início do poema; a mistura do tom em geral elevado com o burlesco (presente no diálogo de Zeus com Hera no Canto 1); a recorrência dos epítetos, tão destacadamente "que se tornam insuportáveis", sendo muitos deles aplicados indiferentemente a vários heróis, com o agravante de que isso é feito "sem qualquer conveniência, sem energia, sem aumentar a força do sentido e a graça da expressão" – defeito que, segundo o abade, só veio a aparecer porque a reunião de dezenas de poemas independentes, baseados num "bem comum", tornou o que era belo "vicioso".

Por esse breve apanhado, é possível notar como a obra tocava, em fins do século XVII, naqueles pontos que seriam fundamentais para o desenvolvimento dos estudos homéricos: a importância de certas informações históricas sobre a oralidade e uma "recensão" antiga dos poemas; o emprego de um racionalismo extremo (e arbitrário) na leitura crítica; a tentativa de decomposição da *Ilíada* e da *Odisseia* com base nas suas supostas inconsistências; e, finalmente, a referência às repetições e ao uso dos epítetos – elementos que vão reaparecer, sob a capa do cientificismo filológico, no século XIX, livres de certo amadorismo do abade, e permanecerão no centro do debate no século XX.

Deve-se destacar que, no que diz respeito à questão da oralidade, o abade[7] não é claro. Embora se apoie, como vimos, em Flávio Josefo (que postulava uma origem oral para a poesia homérica) e afirme que a *Ilíada* se formou a partir de cantos costurados entre si, seu texto dá a entender que não postula uma época de produção poética exclusivamente mnemônica, em que a escrita está ausente. Veja-se este trecho:

"Uma vez que Homero não deixou absolutamente por escrito as obras que levam seu nome, deve-se concluir que ele jamais as compôs, e, se ele jamais as compôs, deve-se concluir que ele não existiu absolutamente. Pois como é possível que ele tenha composto essas poesias, sem jamais as ter posto por escrito, e se possa ter conhecimento delas, contendo mais de trinta mil versos? Seria preciso que tivessem sido repetidas durante toda a sua vida, e que as gentes não tivessem feito outra coisa senão escutá-lo para poder aprendê-las" (apud Magnien, 1925, pp. 40-1).

A conclusão que se pode tirar desse raciocínio um pouco frouxo é que, se Homero tivesse existido, teria escrito seus poemas, sobretudo em se tratando de um conjunto de versos tão extensos, que não poderiam ser preservados exclusivamente pela memória[8]. Duas associações chamam a atenção aí: a entre *criação poética (coerente)* e escrita; e a entre *extensão poética* e escrita. Como, nas *Conjecturas Acadêmicas*, parte-se da ideia dupla de que a *Ilíada* não tem unidade artística e é um conglomerado de pequenos cantos, fica sim indicada a oralidade da produção poética, mas ela não recebe uma atenção própria e não se separa do letramento – elemento que depois será fundamental.

Já sobre a intervenção de Pisístrato (ou

7 O abade parecia não conhecer bem o grego, e se confunde em determinados momentos. Ver Magnien, 1925, pp. xl, xli e 128-9.

8 Ver o que diz Luigi Ferreri (2007, pp. 152-3).

Reprodução

O filósofo Giambattista Vico

de seu filho Hiparco) na organização dos poemas, o abade não diz nada que não tenha já aparecido no texto de autores que vieram antes dele, e que se apoiaram nas mesmas fontes, embora não especifique se ela implica uma *redação*[9]. O que mais chama a atenção no livro, sem dúvida, é a proposição de que Homero *não existiu*. Por mais equivocado que tenha sido o caminho pelo qual chegou a ela, o fato é que antecipa a ênfase que será posteriormente dada à *tradição* em detrimento da figura do poeta-autor. Podemos medir o grau de perplexidade que essa ideia causava em sua época pela reação dos seus próprios camaradas "modernos", que igualmente rejeitaram, junto com os adversários "antigos", tamanho absurdo, um verdadeiro paradoxo: uma *obra* que não tem *autor* e é fruto do *acaso* (Ferreri, 2007, pp. 145 e segs.).

O fato é que, em perspectiva mais ampla, nessas *Conjecturas Acadêmicas* não percebemos ainda uma visão propriamente histórica a respeito do poema; o enfoque é essencialmente retórico, feito sob o prisma das regras do bem escrever então vigentes na França do Dezessete – unidade, verossimilhança, bom gosto, etc. –, à semelhança do que já preceituava Júlio César Escalígero em sua *Poética* (1561), ao louvar a arte de Virgílio em detrimento da de Homero. Há, certamente, por trás do seu arrazoado, uma ideia de progresso, segundo a qual os "modernos" eram capazes de produzir, a partir da imitação, e de uma perspectiva superior, obras mais acabadas que as antigas, cuja autoridade não era total; mas essa é uma visão evolutiva estática, que não consegue sair da obra para o contexto, e que aplica indiscriminadamente ao passado suas regras (que, paradoxalmente, de lá vieram).

GIAMBATTISTA VICO

Essa determinação histórica vai surgir com mais clareza no texto célebre de Vico, *Sobre a Descoberta do Vero Homero*, que corresponde ao livro terceiro de sua *Ciência*

9 Para um detalhamento dos nomes, ver o citado livro de Luigi Ferreri (2007, p. 1), que toma a questão homérica como sendo, basicamente, o "problema da redação de Pisístrato", e a investiga desde o século XVI até o XVIII, de modo exaustivo, incluindo autores em geral ignorados.

Nova. Nele, a reflexão sobre Homero vem atrelada a dois elementos principais: 1) a admissão de um estágio primitivo da humanidade no seu processo de desenvolvimento (favorecida pela comparação com os povos indígenas das Américas, há pouco descobertas); 2) a atribuição ao mito (que é o modo de pensar dessa época, essencialmente poético) de um sentido histórico e sociocultural, e não mais normativo e alegórico. Aplicadas a Homero, essas ideias resultam na visão de uma poesia representativa de uma Idade Heroica do homem, cujos costumes ela retrata em seu testemunho histórico. As fábulas, segundo Vico, têm um sentido verdadeiro e refletem as propriedades de um povo inteiro. São, portanto, os primeiros tempos da Grécia que a poesia homérica nos mostra, e não lições filosóficas escamoteadas.

Mas a parte mais interessante é a que vem a seguir, que corresponde à segunda metade da obra (que, no total, não ultrapassa as trinta páginas), quando Vico aduz as "provas filosóficas" e as "provas filológicas" relativas à descoberta do "vero" ("verdadeiro") Homero. É nesse ponto que ganha destaque o papel atribuído à memória. Retomando o já citado passo de Flávio Josefo, sobre a ausência de escrita na época do poeta épico (e supondo que os poemas foram ordenados pelos pisistrátidas num período já letrado)[10], o filósofo napolitano reflete sobre a necessidade de se recorrer, nessas circunstâncias, ao metro e ao ritmo para garantir a preservação das informações. Nesse contexto, os rapsodos desempenham papel fundamental: eles eram "homens do povo, que conservavam um a um, de memória, os livros dos *poemas homéricos*. Porque Homero não deixou por escrito nenhum de seus poemas" (apud Cristofolini, 2006, pp. 71-9 e 85-7). Entendendo também o termo "rapsodo" segundo sua difundida etimologia – como "o costurador de cantos" –, Vico imagina que, na Grécia antiga, esses cantores eram figuras pobres e itinerantes; mais do que isso: que eram cegos, porque "é propriedade da natureza humana que os cegos tenham um desempenho maravilhoso no que diz respeito à memória". Em apoio ao que diz, cita a presença de Demódoco no Canto 8 da *Odisseia* e a possibilidade de o próprio nome "Homero" significar "cego" (Cristofolini, 2006, p. 95).

Não é essa, no entanto, a formulação mais debatida da obra. Vico guarda para o último capítulo, intitulado justamente "A Descoberta do Vero Homero", a reflexão sobre o papel que se deve reservar ao Homero histórico. Cito a tradução de Sonia Lacerda (2003, p. 283):

"Todas essas coisas agora nos compelem a afirmar que com Homero ocorreu justamente como com a guerra troiana, a qual, conquanto tenha fornecido um afamado marco dos tempos à história, os críticos mais precavidos julgam que nunca se travou no mundo. E certamente, como da guerra troiana, se de Homero não tivessem restado certos vestígios tão grandes quais são os seus poemas, diante de tantas dificuldades se diria que ele foi um poeta de ideia, e não um homem particular existente na natureza. Mas tais e tantas dificuldades, junto com os poemas que dele nos chegaram, parecem forçar-nos a afirmá-lo pela metade: que este Homero tenha sido uma ideia ou caráter heroico de homens gregos, enquanto narradores, em cantos, de sua história".

Logo em seguida, veremos ainda a afirmação de que "esses povos gregos foram este Homero", e que a representação tradicional de Homero não mais é do que a reunião, numa figura só, do que era característico dos rapsodos (apud Cristofolini, 2006, p. 99). Finalmente, ao tratar das diferenças entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, Vico abandona a visão exposta por Longino no seu tratado *Do Sublime* (de que a primeira corresponderia à fase madura do poeta, e a segunda, ao tempo da velhice) para propor que cada epopeia testemunha um período e um local diferentes no desenvolvimento da Grécia antiga. Com isso, tira-se de Homero uma existência real e atribui-se a ele um valor simbólico, num contexto de produção coletiva oral com forte sentido histórico[11].

10 Flávio Josefo é mencionado nas páginas 71 e 85, e os pisistrátidas, na página 87. Utilizo a edição de Paolo Cristofolini (2006).

11 Ver discussão de Sonia Lacerda (2003, pp. 290-4).

Notamos, portanto, que, trabalhando com as mesmas fontes históricas do abade, Vico propõe leitura bem diversa, não só valorizando (com forte idealização pré-romântica) o universo homérico, cuja espontaneidade poética é sinal de vitalidade e retrato da infância humana, mas também dando efetivo relevo ao uso da memória e à produção oral. Se ele propõe, de outra maneira, também uma espécie de "morte" do grande Homero, que surge como ideia ou súmula de toda uma tradição primitiva (o verdadeiro Homero é... o povo), fica claro que o faz não em decorrência de uma análise exclusivamente literária e anacrônica, mas sim em função de uma tentativa de posicionamento histórico-cultural – ou seja, o faz de um modo realmente inovador, que confere à epopeia grega estatuto diferenciado. Nesse contexto, a oralidade é índice de um outro momento da marcha da humanidade, e por causa do enfoque filosófico dominante ela surge em Vico de modo ainda idealizado e abstrato, sem uma compreensão de fato do que representa, com suas especificidades, para a leitura da poesia homérica.

ROBERT WOOD

Se há algum avanço da perspectiva histórica no trabalho de Robert Wood, *Ensaio sobre o Gênio Original de Homero e Seus Escritos*, de 1769, ele consiste na apresentação de um olhar a princípio menos teórico e mais material, próprio de quem não era filósofo, mas político, com gosto pelas viagens; como diz John Myres, seu ensaio vinha levantar questão muito semelhante à de Vico, mas "de um modo tipicamente inglês" (Myres, 1958, p. 59)[12]. Está ali a mesma visão de um Homero historiador (que, segundo Wood, "pintava" a realidade à sua volta), que não aceitava mais a impostura da alegoria; que pertencia a uma época primitiva e rude, provavelmente anterior ao surgimento da escrita, e guiada única e exclusivamente pela memória. No entanto, ao contrário de Vico, o inglês se empenha numa exposição extensa que *comprove* a realidade da poesia homérica; não é por acaso que, como uma espécie de apêndice da obra, venha sua *Visão Comparativa entre o Estado Antigo e Presente da Trôade*, com mapas e ilustrações, a coroar seu pendor para a topografia e a análise *in loco*.

Como diz na advertência inicial ao leitor, ele se propõe a "ler a *Ilíada* e a *Odisseia* nas regiões em que Aquiles combateu, por onde Ulisses viajou, e nas quais Homero cantou. […] Portanto, se se quer fazer justiça ao poeta, deve-se realizar, o mais possível, uma aproximação com o tempo e o local, com o 'quando' e o 'onde' escreveu" (Wood, 1775, pp. v e ix).

Pode-se afirmar, em outras palavras, que sua meta consistia em manter um olho nos poemas (que deveriam estar sempre à mão) e outro na paisagem, para que se confirmassem mutuamente[13]. Os títulos dos capítulos do livro deixam claro o tipo de enfoque adotado: "A Região de Homero"; "As Viagens de Homero e Sua Navegação"; "Os Ventos de Homero"; "A Geografia de Homero"; "Descrição de Faros e Alexandria" (para discutir a precisão de uma informação do Canto 4 da *Odisseia*); "A Religião e a Mitologia de Homero"; "Os Costumes de Homero" (em que se vale da analogia com os povos mais "atrasados" do Oriente Próximo para atestar a verdade do que dizia Homero); "Homero Enquanto Historiador"; e "A Cronologia de Homero".

Sobre a existência do poeta, sua posição é bastante diferente da de Vico. Embora enfatize o papel da oralidade e do canto, Wood, ao contrário do florentino, acredita que Homero foi um poeta de carne e osso. Se para o filósofo descobrir o verdadeiro Homero significava torná-lo múltiplo e difuso, confundi-lo com a tribo dos rapsodos e, em última instância, com o próprio povo, para o inglês, Homero era o "gênio" cuja sensibilidade – sem a mediação tirânica da norma – havia permitido um retrato tão contundente e preciso de um período recuado da Grécia antiga. Nesse contexto, a escrita, tomada como sinal de refinamento e avanço, é vista como algo inexistente. A questão propriamente dita ("Até que ponto o uso da escrita era conhecido por Homero?") é colocada apenas na página 248

12 É em seu livro que encontramos a discussão mais aprofundada sobre Wood (pp. 59-66).

13 Ver o que diz em seu livro na p. xiv.

do livro, e vai ocupar o autor ao longo das próximas cinquenta, mas é importante que se diga que não está no centro das atenções, restringindo-se ao último capítulo, "A Língua e a Instrução de Homero".

Wood aborda o tema com cautela, antevendo "o espanto do leitor com a insinuação de que Homero não sabia ler nem escrever" (Wood, 1775, p. 248). Mas sua conclusão é de que a adoção de um registro gráfico da fala "é resultado de uma reflexão e de um pensamento muito profundos" (Wood, 1775, p. 249), ainda ausentes na selvagem época homérica. Para confirmar essa ausência, ele promove um vasto inventário de evidências (que talvez seja o que há de mais contundente e inovador no livro): o fato de não haver nenhuma menção nos poemas à escrita; o uso restrito, lento e complexo da anotação alfabética em sua fase inicial; a escassez de materiais, que ficavam restritos à pedra e à madeira; o modo solene como Homero se dirige às Musas, filhas da Memória; a transmissão não escrita das leis nos primeiros tempos; o testemunho de Flávio Josefo; e, finalmente, a atribuição (principalmente a Pisístrato) de uma ordenação da *Ilíada* e da *Odisseia*, tomada como sinal da introdução da escrita (Wood, 1775, pp. 278-9). Tudo isso faz Wood colocar o poder da memória em primeiro plano – no que diz respeito a Homero –, e estipular o ano de 554 a C. como o período mais provável para a disseminação do uso da escrita na Grécia antiga (Wood, 1775, p. 258).

Em sua argumentação, Wood faz também um levantamento das mais variadas ciências em Homero (geografia, astronomia, medicina, pintura, anatomia, arquitetura, arte militar), para chegar à conclusão de que, na obra do poeta, elas ainda não surgem como ciências de fato, o que está de pleno acordo com a simplicidade de sua época – anterior à fixação das artes e favorável à clareza, à originalidade e à verdade. O arrazoado – fica claro – serve para encaminhar a constatação de que, em consonância com as outras artes, também a da escrita deveria ser inexistente – mas nesse ponto o inglês recua e afirma que ela, "embora conhecida na Grécia durante a época em que o poeta viveu, era muito pouco praticada" (Wood, 1775, p. 276). Essa concessão decorre, certamente, daquele receio de chocar o público a que se endereçava a obra: Wood tinha clara consciência de que sua proposta "podia parecer ofensiva ao Poeta, uma vez que lhe roubava uma parte respeitável do caráter, há muito reconhecida, e contradizia a opinião preferida a respeito de sua instrução"; no entanto, ele conseguia ver "algumas vantagens decorrentes desse estado de iletramento que compensavam aquela perda" (Wood, 1775, p. 279): Homero era o poeta da natureza avesso às regras, e a imperfeição da arte, os modos rudes e a sociedade iletrada eram as condições que melhor se ajustavam ao seu caráter. Essa simplicidade se refletia, por fim, em seu estilo não escrito, em que não têm lugar períodos desenvolvidos e linguagem intricada, e "as repetições de passagens inteiras (pelo que Homero é censurado) eram não apenas mais naturais, mas também menos perceptíveis e, portanto, menos ofensivas" (Wood, 1775, p. 281).

Temos aí então as reflexões centrais de Wood: embora pertencente a uma época bárbara, anterior aos refinamentos da cultura, Homero para ele é exato, verdadeiro e original, e trabalhou (como o próprio Wood...) como um "viajante curioso e observador" (Wood, 1775, p. 34), coletando e ordenando vasto material; além do mais, sua condição é a de um poeta oral, que, por não recorrer ainda à arte da escrita, só tem potencializadas suas qualidades. No trabalho do inglês, notamos de fato uma atenção especial à oralidade, mas a realidade é que o fato de trabalhar com essa ideia de um Homero genial leva-o a não dar peso maior à tradição (como o faz Vico)[14], e acaba traindo um olhar letrado e anacrônico, apesar das afirmações em contrário.

No fim das contas, Wood parece trazer consigo o mesmo espanto que imagina em seu leitor perante a afirmação de que Homero não sabia ler nem escrever, e isso fica indicado por sua insistência no uso do nome "Homero" (evidente nos títulos dos capítu-

14 Embora faça referência à "tradição oral" na página 259.

los), pelo destaque à sua grandeza como autor e pela referência frequente aos seus "escritos" e a sua atividade de "escritor". Essa contradição fica clara, por exemplo, no trecho citado acima, onde primeiro diz que "Homero cantou" para, logo na sequência, dizer que "Homero escreveu". Trata-se, naturalmente, de um "ato falho" decorrente de uma visão costumeira, muito arraigada, justamente a que ele quer combater, e ela por si só seria insuficiente para sustentar essa crítica. O que parece sim indicar o acerto dessa percepção é a ideia central com que trabalha e vai disseminada pelo livro: de que deve haver uma cabeça diretora por trás dos poemas (um pouco à maneira do abade, mas em chave positiva, porque Wood, de modo fantasioso, valoriza a simplicidade como obra do gênio rude)[15]. Por causa dessa ideia, sentimos que seu Homero, apesar da descrição vívida dessa outra época selvagem, não pertence a ela, e fica reduzido a uma figura pitoresca e superficial (como os orientais, especialmente os árabes, em cujos modos Wood – 1975, pp. 143-80 – se baseia para fazer suas analogias), cujo modo real de operar, como poeta, permanece obscuro.

De qualquer modo, dos três trabalhos vistos aqui, o de Wood foi o que teve maior repercussão: dele foi publicada, em 1773, uma tradução para o alemão, encomendada e prefaciada por Christian Gottlob Heyne. Com seu ensaio, Wood ajudou a deflagrar as abordagens antropológica, sociológica e geográfica de Homero – além de anunciar a arqueológica –, que teriam larga voga no século XIX e fariam com que o poeta deixasse de vez de pertencer exclusivamente ao universo da poesia para surgir como testemunho privilegiado de um outro tempo. Para que isso acontecesse por completo, contudo, era necessário ainda que se fizesse uma abordagem do *texto* da *Ilíada* e da *Odisseia* e se percebesse como sua própria constituição trazia problemas que ajudavam a esclarecer o debate sobre sua origem oral. Foi esse, essencialmente, o trabalho de Wolf publicado em 1795, que marca o nascimento da filologia clássica como ciência e estabelece um enfoque da poesia homérica radicalmente novo.

15 Wood faz menção à Querela (sem citar a obra do abade, que provavelmente desconhecia) quando trata dos costumes de Homero: "Os nossos polidos vizinhos franceses parecem ficar muito ofendidos com certos retratos da simplicidade primitiva, tão distante dos modos refinados da sociedade moderna, nos quais estão à frente; e a isso podemos parcialmente atribuir o tratamento duro que nosso Poeta recebeu da parte deles em fins do século passado e início deste. Embora eu deva observar que, se nessa época encontrou inimigos injustos e nada generosos, encontrou também alguns amigos calorosos e respeitáveis". (Wood, 1775, p. 144, nota "e").

BIBLIOGRAFIA

CRISTOFOLINI, Paolo (ed.). *Giambattista Vico: La Discoverta del Vero Omero, Seguita dal Giudizio sopra Dante*. Pisa, Edizioni ETS, 2006.

DAVIDSON, J. "The Homeric Question", in Alan Wace & Frank Stubbings. *A Companion to Homer*. London, Macmillan, s.d.

FERRERI, Luigi. *La Questione Omerica dal Cinquecento al Settecento*. Roma, Edizioi di Storia e Letteratura, 2007.

LACERDA, Sonia. *Metamorfose de Homero: História e Antropologia na Crítica Setecentista da Épica*. Brasília, Editora da UnB, 2003.

MAGNIEN, Victor (ed.). *Abbé d'Aubignac: Conjectures Académiques ou Dissertation sur l'Iliade*. Paris, Hachette, 1925.

MYRES, John. *Homer and His Critics*. London, Routledge & Kegan Paul, 1958.

PARRY, A. (ed.). *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*. Oxford, Oxford University Press, 1971.

WOOD, Robert. *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*. London, H. Hughs, 1775.