

CONFERÊNCIA / CONFERENCE FÓRMULAS E EPÍTETOS NA LINGUAGEM HOMÉRICA*

Maria Helena da Rocha PEREIRA**

RESUMO: O artigo delinea uma breve perspectiva do que vem sendo uma das principais e mais enriquecedoras orientações da pesquisa sobre os Poemas Homéricos — seu assentamento numa técnica de improvisação oral em ligação com a métrica —, procurando, a seguir, analisar de perto os conceitos básicos em que essa orientação se assenta. Tenta, a seguir, uma exemplificação, que, para possibilidade de acompanhamento pelo leitor comum, se faz em textos traduzidos, com consciência das limitações daí decorrentes.

UNITERMOS: Fórmulas; epítetos; linguagem homérica; técnica de improvisação oral; métrica; protótipos formulares e variações.

Em 1928 publicava-se em Paris uma tese intitulada *L'épithète traditionnelle dans Homère*. O seu jovem autor, que tivera dificuldade em que algum grande helenista, dos que então professavam na Sorbonne, aceitasse orientar o seu trabalho, era americano e chamava-se Milman Parry. Poucos foram os que atentaram na novidade daquele estudo, ou mesmo de outros ainda mais importantes que se lhe seguiram na década de 30, "The Epic Technique of Oral Verse-Making", em duas partes, editadas nos *Harvard Studies in Classical Philology*. Só verdadeiramente pelos meados deste século é que eles ganharam audiência junto dos especialistas de Homero, particularmente nos países de língua inglesa, e deram origem a um vasto caudal de investigações que prolongaram a tese inicial, explorando as suas consequências em múltiplas direções.

Que demonstrava afinal Milman Parry? Em seu entender, a continuada presença de epítetos a acompanhar o no-

me das figuras homéricas, humanas ou divinas, as repetições, totais ou parciais, de versos, quando ocorriam determinadas cenas ou situações, provavam que os Poemas Homéricos assentavam numa técnica de improvisação oral em ligação com a métrica, que necessariamente pressupunha, da parte do poeta, o domínio de um formulário básico já preparado, que facilitava a composição. A prova positiva obteve-a escutando os bardos servo-croatas do seu tempo, que conservavam bem viva a tradição oral de cantos épicos antigos. A prova negativa tirou-a demonstrando que numa epopéia da época helenística, como os *Argonautas* de Apolônio de Rodes (séc. III a.C.), já não existe tal sistema de epítetos metricamente controlados. O assistente e continuador de Milman Parry, A. B. Lord, terminou as gravações dos cantos orais da Jugoslávia, conseguindo assim recolher para a posteridade um processo que no final da década de 60 se encontrava praticamente

* Conferência pronunciada no Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação — UNESP — Araraquara, em 1984, como parte das atividades do Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa.

** Universidade de Coimbra — Portugal.

desaparecido. Lord foi ainda mais longe, ao propor a chamada “tese do ditado”, segundo a qual o poeta da *Iliada*, formado numa rica tradição oral e ele mesmo compositor oral, teria ditado o poema a alguém que já dominava o nosso processo da escrita. Deste modo se conciliaria a coexistência de um plano grandioso e coerente com as marcas características da improvisação.

Outros estudiosos têm alargado o campo de aplicação do método, procurando semelhanças na poesia dos bardos medievais irlandeses, como K.O’Nolan e G. L. Huxley (ambos em 1969). Outros ainda têm observado que as fórmulas épicas não são apenas um sistema rígido, mas também um processo flexível e criador. É essa a tendência revelada pelos estudos de A. Hoekstra (1965) e de J. B. Hainsworth (1968), estes últimos com o significativo título “The Flexibility of the Homeric Formula”.

Delineada esta breve perspectiva do que continua a ser uma das principais e mais enriquecedoras orientações da pesquisa sobre os Poemas Homéricos, procuraremos agora analisar de perto os conceitos básicos em que assenta, para depois tentarmos a exemplificação, tanto quanto é possível fazê-la através de textos traduzidos.

O mais importante é o de “fórmula”, que Milman Parry definiu como “uma expressão que é regularmente empregada, nas mesmas condições métricas, para exprimir uma certa idéia essencial”. Muitos anos mais tarde, J. B. Hainsworth viria a encontrar uma forma mais sintética e clara: “Fórmula é um grupo de palavras que se repete”.

A fórmula mais simples é a constituída por um nome com o seu epíteto. A essa voltaremos adiante. O esquema mais complexo pode compreender vários versos, ou apenas meio verso: exatamente desde o começo até à cesura ou desta até ao final, o que acentua a sua estreita ligação com a métrica.

Suponhamos em primeiro lugar que

o aedo quer descrever uma cena ou fenómeno daqueles que ocorrem com frequência na natureza e na vida humana. Assim, por exemplo, o amanhecer. Ele tem um verso inteiro já pronto:

Eis que surge a filha da manhã, a Aurora
[rora dos dedos róseos.
(*Iliada* I.477).

Mas, se apenas dispusesse desta fórmula, em breve a narrativa se tornaria monótona. Ele sabe mais, que pode aplicar quando quiser, como esta:

Derramava-se pela terra toda a Aurora
[vestida da cor do açafão.
(*Iliada* VIII.1.)

(Note-se que, em ambos os versos, a deusa da Aurora é qualificada com epítetos diferentes, mas um e outro sugestivo das cores que acompanham esse fenómeno natural. Ao mesmo tempo que a divindade é caracterizada como marcadamente antropomórfica, pois tem “dedos róseos” e veste uma túnica de açafão).

O fenómeno inverso deste, ou seja, o anoitecer, também pode descrever-se por meio de mais do que uma fórmula que ocupa um verso inteiro. Bem próximo do primeiro exemplo que demos há pouco encontra-se este, a marcar a passagem a outro dia:

Então o Sol mergulhou e desapareceu
[nas trevas
(*Iliada* I.475).

Uma variante que, por sinal, é exclusiva da *Odisseia* e se repete com frequência é:

O Sol mergulhou e todas as ruas ficaram na sombra.

Festins religiosos e banquetes realizam-se muitas vezes. Uma fórmula extensa para descrever estas ocasiões era naturalmente uma grande ajuda que a memória lhe dava, enquanto mentalmente arquitetava em seu espírito a sequência da narrativa. Feitos os preparativos para se as-

sarem ao fogo as carnes dos animais, podia-se dizer, por exemplo:

Assim que terminavam o trabalho e
[âprontavam o festim, banqueteavam-
[se, e ao seu ânimo nada faltou no fes-
[tim equitativo.
Depois que se saciavam de bebida e de
[comida,
(*Iliada* I.467-469).

Nos palácios senhoriais, o desconhecido que vinha de longe e suplicava acolhimento era recebido com honras e tornava-se hóspede do dono da casa, criando assim um vínculo de ordem moral que teve desde sempre um papel preponderante na ética grega. Os pormenores dessa recepção temos na *Odisseia*, quando, por exemplo, Telêmaco chega, acompanhado do filho de Nestor, ao palácio de Menelau, em Esparta:

Uma aia trouxe a água, em belo go-
[mil de ouro,
sobre bacia de prata, para lavarem as
[mãos.
Junto dele colocou uma mesa polida.
A venerável dispenseira trouxe pão pa-
[ra os servir,
pôs na mesa manjares inúmeros,
[regalando-os com o que havia.
(*Odisseia* IV.52-56)

Se continuarmos a folhear o poema, e atingirmos o momento em que o desconhecido Ullises é, por sua vez, acolhido por Alcínoo, rei dos Feaces, lemos exatamente a mesma coisa:

Uma aia trouxe a água, em belo gomil
[de ouro,
sobre bacia de prata, para lavarem as
[mãos.
Junto dele colocou uma mesa polida.
A venerável dispenseira trouxe pão pa-
[ra o servir,
pôs na mesa manjares inúmeros,
[regalando-o com o que havia.
(*Odisseia* VII.172-176)

Apenas o destinatário das iguarias passou para o singular... A explicação corrente dada até há poucos decênios, por

estes viciados da escrita que todos ainda somos, era que o poeta do Canto IV copiara o do Canto VII e, conseqüentemente, dava-se como interpolação tardia o exemplo que citamos primeiro. Mas os trechos destinavam-se não à leitura, mas à recitação, — e primitivamente, até, ao canto acompanhado à lira. Os ouvintes deste segundo trecho da *Odisseia* já tinham bem longe, na sua retentiva, o do Canto IV, quando o escutavam, — e isto, supondo que os poemas eram ditos na íntegra, por aedos que se revezavam, como aconteceu durante séculos em Atenas, no festival das Panatenéias, segundo o testemunho de um discípulo ou imitador de Platão, que, à falta de melhor, chamamos o Pseudo-Platão, no diálogo *Hiparco* (228 b-c);

“o mais sensato dos filhos de Pisístrato, que executou muitas e belas acções ditadas pela sabedoria, entre elas a de ter sido o primeiro que trouxe para esta terra as epopéias de Homero, e obrigou os rapsodos a recitá-los todos na Panatenéias, um após outro, tal como ainda hoje se faz”...

Passemos agora a um tipo de exemplo muito corrente, a fórmula destinada a anunciar o discurso directo. Antes de o fazermos, lembremos que o discurso directo é tão importante nos Poemas Homéricos, onde ocupa aproximadamente dois terços do total, que Schadewaldt pôde dizer que é ele que conduz a acção e já se pensou que o seu emprego seria uma das grandes novidades destas epopéias, em relação às que as antecederam.

Os exemplos são inúmeros, mas vamos tirá-los quase todos do Canto I da *Iliada*, onde eles se multiplicam no longo trecho da assembleia dos chefes aqueus. Ao apresentá-los, assinalaremos a cesura, como se se tratasse do original (embora, evidentemente, não seja verso a simples tradução literal que vamos dar). Feitas estas reservas, vejamos dois exemplos cujo primeiro hemistíquio é rigorosamente igual:

Em resposta declarou-lhe// o podero-
[so Agamémnon
(*Ilíada* I. 130 = I.285)

Em resposta declarou-lhe// Aquiles de
[pés velozes
(*Ilíada* I. 84 = I.215)

Mas esse primeiro hemistíquio também
pode variar. E assim temos:

Em seguida respondeu-lhe// o divino
[Aquiles ágil de pés
(*Ilíada* I.121)

Em seguida respondeu-lhe// Agamém-
[non, príncipe dos homens
(*Ilíada* I.172)

Nas amostras referidas, o segundo
hemistíquio é constituído pelo sujeito da
acção — um nome acompanhado de um
ou mais epítetos. O primeiro nada indica
quanto ao seu estado de espírito. Diremos
que é emocionalmente neutro. Mas o poe-
ta tem à sua disposição muitas outras fór-
mulas que lhe permitem exprimir conota-
ções afetivas. Vejamos algumas:

Olhando-o de sobrolho franzido,
declarou-lhe//

Aquiles de pés velozes
(*Ilíada* I.148)

Suspirando fundo, declarou-lhe//

Aquiles de pés velozes
(*Ilíada* I.364)

Muito irritado, declarou-lhe//

Zeus que amontoa as nuvens
(*Ilíada* I.517)

Em seguida respondeu-lhe//

Tétis, vertendo lágrimas
(*Ilíada* I.413)

Assim falou, e sorriu-se//

Hera, a deusa de alvos braços
(*Ilíada* I.593)

Assim falou, e sorriu-se//

o divino Aquiles, ágil de pés
(*Ilíada* XXIII.555)

Em muitos destes exemplos ouvimos
hemistíquios que se repetem. O processo
permite obter, de facto, um número mui-
to elevado de combinações. Um tipo de
fórmula que pode dar nada menos de 462
versos diferentes é esta (exemplo de Mil-
man Parry):

Em resposta
olhando-o de
sobrolho franzido
Muito irritado } declarou-lhe { Zeus que amontoa as nuvens
Heitor de casco faiscante
o louro Menelau

Não quer isto dizer que os Poemas
Homéricos sejam meras — ainda que
hábeis — combinações de fórmulas. Neste
ponto, como em todos os demais, as es-
tísticas estão feitas e demonstram que
cerca de um décimo dos versos não tem
elemento formulaico seguro nenhum.

Falámos já várias vezes de epítetos,
como a fórmula na sua expressão mais
simples. É agora a ocasião de explicitar-
mos melhor esse aspecto.

Utilizando de novo a nomenclatura
de Milman Parry, dividiremos esses epíte-
tos em genéricos e distintivos ou especiais.
Quer de uma, quer de outra espécie, a va-
riedade é grande. Será suficiente dizer que
os primeiros somam sessenta e um, e que
os segundos aparecem a qualidade nada
menos de 40 figuras, que são sempre pes-
soas divinas ou heróis principais. Podem,
além disso, acumular-se dizendo, por
exemplo, “o divino Aquiles, ágil de pés”,
ou “divino Ulisses que muito sofreu”. O
adjetivo “divino” é um simples epíteto de
excelência, sem implicações religiosas,
que tem a vantagem de preencher uma
sílabo longa e outra breve (que pode
tornar-se longa por posição, se a seguir
vier uma palavra começada por consoan-
te), o que explica a frequência do seu em-
prego. Nada menos de trinta e duas figu-
ras podem ostentá-lo.

Tocámos assim num ponto essencial:
a estreita ligação entre os epítetos e a mé-
trica. Milman Parry foi ao ponto de afir-
mar que só ela determinava a sua escolha.
Permitimo-nos discordar, pelos motivos
que apontaremos em seguida. Ulisses tem,
já na *Ilíada*, três epítetos distintivos, “o
dos mil artificios” (*polymetis*), “o dos mil
expedientes” (*polymechanos*) e “o que
muito suportou” (*polytlas*). Mas é sobre-
tudo na *Odisseia* que eles avultam, pois
demonstram alternadamente, conforme
as circunstâncias, a sua extraordinária ca-

pacidade para resolver situações difíceis e a sua resistência moral às mais duras provas. Ora, os epítetos em causa aparecem no lugar e momento apropriados. Assim, quando o herói adormece, na terra dos Feaces, onde arribara a custo após uma tempestade que o fizera naufragar, o poeta diz:

Assim adormeceu nesse lugar o divino
[Ulisses,
[que muito sofreu, vencido pelo
[sono e pela fadiga.

(*Odisseia* VI. 1-2)

E, ao longo da narrativa em Esquéria, o epíteto vai sendo repetido inúmeras vezes, quando o herói é acolhido por Nausícaa, a jovem princesa, e finalmente satisfaz a sede e a fome, quando é recebido pelo rei na qualidade de hóspede, e como tal tratado. Chega, porém, o momento em que, terminadas as libações, a sós com o régio par, a soberana dos Feaces quer saber como é que Ulisses obteve a roupa que enverga, e que ela bem sabe ter sido tecida por si mesma e pelas aias, em sua própria casa. É a famosa pergunta de Arete, momento crucial da cena, que só raros comentadores têm sabido interpretar. Ulisses dá-lhe uma longa e bem elaborada explicação, que coloca bem Nausícaa, ao abrigo de qualquer censura. A frase que introduz o discurso directo, escolheu o outro epíteto para caracterizar o falante:

Em resposta declarou-lhe Ulisses dos
[mil artificios.

(*Odisseia* VII. 240)

A mesma fórmula será ainda repetida quando o herói justifica Nausícaa, aos olhos do pai, por a princesa se ter limitado a dar-lhe vestuário e mantimentos, sem o encaminhar até ao palácio (*Odisseia* 7.302). Em ambos os casos, Ulisses foi suficientemente hábil na resposta para satisfazer o interlocutor, sem revelar a sua identidade.

Quando, porém, a partir do Canto IX, o herói vê chegada a altura de declarar o seu nome e de contar as suas estra-

nhas aventuras, o verso introdutório dessa longa narrativa, exatamente no momento em que ela passa de extradiagética — heterodiegética a intradiegética — homodiegética, é este:

Em resposta declarou-lhe Ulisses dos
[mil artificios

(*Odisseia* IX. 1)

No decorrer da história, é assim que o tratará Circe:

Divino filho de Laertes, Ulisses dos mil
[artificios

(*Odisseia* X. 401)

Circe, a feiticeira cuja magia perigosa o herói da astúcia conseguira dominar.

Mas, para além da sua adequação ao contexto, e conseqüente contributo para a melhor caracterização da figura, e do momento, os epítetos também preservam tradições ou factos históricos, que a arqueologia e a linguística combinadas têm conseguido desvendar. Outros conservam ainda oculto o seu mistério, como em breve veremos.

Quando se lê, por exemplo, o sintagma “Heitor de casco faiscante”, ou “Aqueus de belas grevas” ou “os Aqueus de brônzeas túnicas”, é fácil aceitar que todos estes epítetos distintivos não são desprovidos de significado. Mais ainda, como notou Page, eles vêm dos tempos micênicos juntamente com as figuras que caracterizam. Os três casos apontados dizem respeito a peças da armadura. Pelo que se refere aos Aqueus, o uso de tais peças tem sido revelado aos poucos pelas escavações. Grevas para protegerem as pernas dos guerreiros têm sido encontradas em várias partes da Grécia. Quanto às “brônzeas túnicas”, elas foram durante muito tempo um enigma para os comentadores, não obstante a elevada frequência do seu emprego — nada menos de sessenta e seis vezes. Uma primeira tentativa de solução foi proposta em 1950, quando distinta arqueóloga inglesa, H.L. Lorimer, publicou um livro que fez época, *Homer and the Monuments*. Supunha ela que o chamado “Vaso dos guerreiros”;

obra micênica do séc. X a.C., proporcionava a explicação, uma vez que aí estão desenhados guerreiros com túnicas curtas, às quais estão aplicadas placas de bronze. Porém, em anos muito recentes, apareceu numa localidade da Grécia, Dendra, uma armadura toda de bronze, formada por uma espécie de largos aros metálicos que se ligam uns aos outros, e datável de 1425 a 1400 a.C. É a um modelo desses certamente que aludia o famoso composto dos aedos homéricos.

Também os Troianos têm o seu epíteto distintivo. Eles são os “Troianos domadores de cavalos”. Se, como pensa a maioria dos especialistas, a Tróia homérica se situa na colina de Hissarlik, na actual Turquia, no local onde Schliemann principiou a escavar, no último quartel do século passado, e se, de entre as nove cidades sobrepostas no local, são, como pensou Blegen, quando levou termo os trabalhos, a VI e a VIIa. que melhor condizem com a Tróia da *Ilíada*, uma vez que têm restos de cerâmica contemporâneos dos de Micenas, capital de Agamémnon, possuem fortes muralhas e viviam na opulência, então compreendemos porque é que os Troianos eram “domadores de cavalos”. É que os habitantes da Tróia VI, quando vieram instalar-se naquele cobçado e estratégico sítio, trouxeram consigo essa novidade, que então revolucionou o sistema de transportes: a domesticação do cavalo. O próprio Heitor também recebe esse epíteto, e é com ele que fecha o poema.

Muitos dos epítetos divinos são antiquíssimos, e, se alguns têm um sentido que aponta claramente para os atributos primitivos do deus cujo nome exornam (por exemplo, “Zeus que amontoa as nuvens” revela bem que o deus supremo começava por ser o deus do tempo atmosférico, esse tempo atmosférico de que o homem primevo dependia inteiramente), outros permanecem obscuros e encerram ainda um mistério. Assim, Atena é chamada *glaukopsis*, composto que parece significar, etimologicamente, “de olhos de co-

ruja”. Ora a coruja é, como todos sabem, a ave simbólica da deusa. Estaria por trás deste epíteto uma reminiscência de uma fase teriomórfica da religião grega — fase essa não documentada, pois os deuses helênicos são logo de início antropomórficos? Ou será o primeiro elemento uma simples notação de cor (“Atena dos olhos brilhantes”), como sugere a descrição da primeira visão da deusa no Canto I do poema (“Os seus olhos tinham um brilho terrível” (I.200)? Os estudos sobre o assunto têm-se multiplicado nestes últimos anos, sem que a questão possa dar-se por solucionada. Mas ela não é caso único. Outros deuses podem ocultar ou não vestígios de teriomorfismo nos seus epítetos, embora, note-se desde já, eles não sejam distintivos como o da patrona da sabedoria. Se Poséidon, por exemplo, é *Kyanochaita*, o composto pode aludir aos “cabelos de anil” que ficariam bem no deus do mar; pode relacionar-se com o termo de *Ku - wa - no*, revelado pelas tabuinhas micênicas; e como os termos de cor na língua grega são vagos como em nenhuma outra, pode querer dizer apenas “de cabelos escuros”. “De crinas escuras” é aplicado a um cavalo em *Ilíada*, XX. 224. E o cavalo era um animal simbólico deste deus, por isso também apelidado de *hippios*. Pelo que também aqui alguns estudiosos põem a hipótese de possíveis vestígios de teriomorfismo.

Outro dos poucos casos congêneres existentes é o da deusa Hera. Ela é chamada de *boopis*, que etimologicamente quer dizer “de olhos de vaca”. A tentação de ligar tal atributo à representação animal da deusa Hathor do Egipto é grande. Mas, se alguma vez ele teve esse sentido, tal já não se verificava, certamente, com os aedos homéricos. Outras figuras femininas, seja uma aia de Helena em *Ilíada* III. 144, seja a ninfa marinha Halia em XVIII. 40 do mesmo poema, podem ter esse qualificativo. O que mostra que, para eles, já só significava “de olhos grandes” ou “de olhos doces”.

Mas não são apenas os epítetos de al-

gumas divindades que suscitam controvérsia. Também há, por exemplo, um dos qualificativos do mar — *oinopa ponton* — geralmente traduzido por “pélago cor de vinho”. Já dissemos que a terminologia das cores é muito oscilante em grego. Que o mar seja glauco, conforme vimos há pouco, ou “pardacento”, como tantas vezes se diz na *Odisseia*, parece natural. Mas “cor de vinho” tem desafiado a imaginação dos comentadores. Explicam alguns que poderá entender-se da tonalidade das águas observada ao nascer ou ao pôr do sol (conforme o observador estiver na costa oriental ou ocidental grega). Mas é preciso lembrar que só o alto mar é designado por *pontos*, o mar junto à costa é *hals*, e que num verso como *Ilíada* I.350 se opõe “a praia do mar cinzento” (*halos polies*) ao “pélago cor de vinho”. Melhor seria o paralelo, pensamos nós, com o “mar cor de violeta” (*ioeidea ponton*) de *Ilíada* XI.298 e *Odisseia* V.56. Este último qualificativo aplica-se a águas profundas, escuras. Seria, portanto, uma notação vaga da cor, a juntar a tantas outras. Existe, porém outra tentativa de explicação que merece ser mencionada. No sintagma *oinopa ponton* estaria implícita uma metáfora alusiva a espuma do vinho. O mar seria “espumoso”, como espumoso é o vinho deitado de alto nas taças. Teríamos, por conseguinte, uma notação, não de cor, mas de forma. Uma situação paralela àquela que leva o aedo do Canto VI da *Odisseia* a descrever assim Ulisses, depois do banho e da metamorfose embelezadora operada por Atena:

Então Ateneia, filha de Zeus, fê-lo pa-
[recer
mais alto e mais forte e fez pender da
[sua fronte
cabelos encaracolados, como as flores
[do jacinto.

(*Odisseia* VI. 229-231)

Neste passo, os comentadores levaram o seu escrúpulo ao ponto de indagar,

e descobrir, que na Europa havia, para além dos conhecidos jacintos amarelados ou arroxeados, ou ainda brancos, espécies amarelas dessa flor, o que possibilitaria a equivalência a “cabelos louros”. Mas precisamente de Ulisses se afirma (com uma exceção) — ao contrário do que sucede com os outros heróis aqueus — que possuem cabelos escuros... Por isso parece mais provável a opinião dos que pensam que a notação diz respeito à forma — a característica forma encaracolada daquela flor.

Mas voltemos à fórmula *oinopa ponton*, que não está ainda esgotada. É que o adjetivo também se aplica aos bois, como sucede em *Ilíada* XIII.703, e até já apareceu para designar um desses animais numa tabuinha micénica de Pilos, do séc. XIII a.C. Aqui, naturalmente, voltou a exercitar-se a inventiva dos críticos. Será o composto referente ao amarelo-avermelhado de certos bovinos? Ou antes, sugestivo da espuma que aparece sobre o pelo, quando eles acabam de executar trabalho extenuante nos campos? Novamente a hesitação entre a cor e a forma, agora transposta para uma área semântica diversa.

Outras dificuldades existem ainda, de que vamos dar alguns exemplos. São de natureza muito diferente. Trata-se da aplicação de epítetos, pelo menos, aparentemente, em contexto errado. O adjetivo *amymon* — usa-se para distinguir uma pessoa sem mácula, como Calcas, o “irrepreensível adivinho” (*mantis amymon*) do exército dos Aqueus (*Ilíada*, I. 92), ou melhor ainda “o irrepreensível médico” (*amymon ieter*) (*Ilíada* IV. 194, XI. 835). Mas, nesse caso, como explicar que no Canto I da *Odisseia*, precisamente quando, reunidos os deuses em concílio, Zeus vai censurar o procedimento de Egisto, que acabava de morrer às mãos de Orestes, em castigo de ter cortejado a mulher de Agamémnon e assassinado o rei de Micenas no seu regresso de Tróia, não obstante as advertências dos deuses para que o não fizesse. É assim que começa o discu-

tido trecho, que Jaeger havia de chamar “a mais antiga teodiceia grega”;

..... Os restantes deuses
estavam reunidos no palácio de Zeus
[Olimpico.

Para eles começou a falar o pai dos ho-
[mens e dos deuses.

É que lhe vinha ao espírito a lembrança
[do irrepreensível Egisto,
a quem matara o glorioso Orestes, fi-
[lho de Agamémnon.

(*Odisseia* I.26-30)

O “irrepreensível Egisto” deste passo tem sido tomado como um exemplo de rigidez e desadaptação de epítetos. Em artigo publicado em 1973, A. A. Parry procurou demonstrar que o sentido de perfeição implícito em *amymon* se aplicava primariamente ao aspecto físico. Seria pois, apenas a beleza de Egisto que estava em causa. Mas, sendo assim, porque seriam também qualificados desse modo Calcas e Macáon, em contextos em que toda a ênfase ia para a sua superioridade no exercício imparcial e glorioso da arte que lhes era própria?

O outro qualificativo de que vamos tratar não é de justificação mais fácil. Referimo-nos à fórmula *cheiri pacheiei* (“com a sua mão robusta”), que muito apropriadamente aparece referida a Ulisses, quando o herói naufrago desperta na terra dos Feaces, e se cobre com um ramo de árvore para ir ao encontro das vozes femininas que ouviu, na esperança de que alguém o socorra:

Depois de assim falar, saiu do mato o
[divino Ulisses,
e com a mão robusta cortou na espessa
[floresta
um ramo com folhagem, para encobrir
[a sua virilidade.

(*Odisseia* VI. 127-129)

Aqui está perfeitamente certo. O homem que abatera árvores na ilha de Calip-

so, para com a sua madeira construir a jangada em que se fez ao mar, era necessariamente possuidor de uma “mão robusta”.

Mas o mesmo não se poderá afirmar do passo do princípio do Canto XXI, em que idêntica fórmula aparece aplicada a Penélope, quando ela abre a sala das armas, para retirar de lá o famoso arco de Ulisses, com o qual vai experimentar a perícia dos pretendentes:

Subiu a alta escadaria do seu palácio,
e com a mão robusta pegou na chave
[recurva,
bem executada em bronze, com o pu-
[nho em marfim.

(*Odisséia*, XXI. 6-7)

De novo uma fórmula rígida em contexto errado, uma vez que para uma mão feminina não é elogio chamar-lhe robusta? Também aqui trabalhou a imaginação dos críticos. É que, disse-se em tempos, *pacheie* pode igualmente significar “compacta”, e assim ser adequada a descrever uma mão jovem, cuja pele não está enrugada, é lisa. Há alguns anos apenas, em 1980, outro especialista apresentou nova hipótese: o epíteto seria destinado a reforçar a firmeza com que Penélope abre as portas, dando assim lugar a uma volta decisiva na acção. É certo que com a prova do arco, que vai começar, mudará o rumo da sequência narrativa. Se esta espécie de hipálage deve admitir-se, parece-nos, porém, mais controverso.

Em ambos os casos, e em mais um ou outro que omitimos, julgamos mais plausível a aceitação pura e simples da evidência de que uma fórmula foi aplicada com mais automatismo do que reflexão. Isto, se não quisermos recorrer ao expediente fácil de considerarmos os passos em questão obra de autor mais tardio (o que não poucos entendem quanto aos quatro primeiros cantos da *Odisseia*) ou à tradicional bonomia horaciana do *quando que bonus dormitat Homerus ...*

De qualquer modo, não são estes os exemplos que nos interessa considerar, mas os outros, aqueles que constituem a grande maioria, em que os epítetos desempenham, para além da sua função métrica, sempre presente, a de caracterizar uma figura ou um objeto, revelando não raro, para além do seu valor pictórico (relembremos a “Aurora de dedos róseos”, “a Aurora vestida de cor de açafrão”), um fundo histórico de valor inapreciável (“os Troianos domadores de cavalos”, “os Aqueus de brônzeas túnicas”), ou uma percepção nebulosa dos primórdios do mundo fascinante dos deuses gregos.

Usando uma linguagem artística composta de elemento de várias procedências — nada menos de quatro dialectos nela se distinguem — servindo-se de um rico acervo de fórmulas, nas quais podiam introduzir variações (e o estudo das

modificações dos protótipos formulares é, como já vimos; uma das tendências mais promissoras dos atuais continuadores da escola de Milman Parry), os aedos homéricos recolhiam uma tradição de muitos séculos, que partira da época micénica e atravessara séculos obscuros, preservando na memória dos homens a lembrança de feitos heróicos do passado, transfigurados pela imaginação criadora. Poder reconhecer, a cada momento, o espaço que sobra à inventiva do poeta para modelar novas situações com este material cheio de segredos e de convenções é um dos prazeres mais gratificantes da leitura das velhas epopéias gregas. E sobretudo se, juntando as duas correntes exegéticas principais da actualidade, procuramos surpreender as fronteiras entre premeditação e memorização, em cujo âmbito floresceu a arte homérica.

PEREIRA, M.H. da R. — Formulas and epithets in Homer. *Alfa*, São Paulo, 28:1-9, 1984.

ABSTRACT: This article outlines a brief perspective of one of the main and most interesting research approaches to Homer Poems — their basis on an oral improvisation technique as related to metrics. It tries then to analyse in detail the main concepts on which this approach is based, and presents an exemplification by means of translated texts, which, in spite of imposing some limitations to the work, makes it possible for the common reader to follow the analysis.

KEY-WORDS: Formulas; epithets; Homeric language; oral improvisation technique; formula prototypes and variations.
