

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC/SP

Evandro Fantoni Rodrigues Alves

**DE HOMERO E RUTH ROCHA**

*Um estudo do processo de adaptação das personagens da Odisseia para  
jovens leitores*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2018

Evandro Fantoni Rodrigues Alves

**DE HOMERO E RUTH ROCHA**

***Um estudo do processo de adaptação das personagens da Odisseia para  
jovens leitores.***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Professora Doutora Diana Navas.

São Paulo

2018

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

*Por todo apoio, dedico esse trabalho ao meu pai*

*Vagner Rodrigues Alves*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de 88887.148356/2017-00. Financiamento 001

## AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que estiveram ao meu lado ao longo de todo o processo de elaboração e escrita da presente dissertação, desde a sua ideia inicial, até a sua apresentação final, conforme segue agora. Sou grato a todas essas pessoas individualmente, mas a algumas devo especial gratidão.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus.

Agradeço à minha mãe, Inês Haydée Fantoni, por todo o apoio que me deu em todas as etapas do presente trabalho, desde a elaboração do pré-projeto até sua defesa, e em especial pelo trabalho – na qualidade de professora de língua portuguesa – de revisão ortográfica e gramatical da dissertação.

Ao meu pai, Vagner Rodrigues Alves, por todo o apoio – em todos os sentidos – que me deu desde o primeiro momento em que decidi fazer a inscrição para a prova de mestrado até a sua conclusão, passando por todo o longo percurso da pesquisa

À minha orientadora, professora doutora Diana Navas, que desde antes de minha matrícula no curso recebeu meu trabalho de braços abertos e me apoiou de todas as formas que estavam ao seu alcance em todo o processo de elaboração do presente trabalho, desde a escolha do tema até sua redação final.

A todos os membros do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, em especial às professoras doutoras Annita Malufe, Beth Brait, Diana Navas, Elizabeth Cardoso, Leila Darin, Maria Aparecida Junqueira e Maria José Palo, cujas disciplinas tive a honra de cursar, e as quais, através do conhecimento compartilhado, contribuíram para que pudesse chegar a esse momento.

Às professoras Beth Brait e Camila Diogo de Souza, por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa, e compartilharem comigo um pouco de sua experiência e conhecimento.

A Camila Diogo de Souza e Gabriel da Silva Araújo, pela ajuda prestada no processo de escolha dos vasos e demais elementos iconográficos trazidos no

presente trabalho, bem como pelo enorme auxílio nas questões bibliográficas e idiomáticas do grego antigo.

Aos colegas, alunos, e toda a equipe da EMEF Padre Antonio Vieira, em especial a Eduarda Artuzo de Carvalho, Karollayne Ferreira da Silva Lima, Rafael Vieira de Lima, Samara Ohana Lisboa e Sophia Silva de Oliveira.

A Alice Almeida Cavalcanti, por todo o apoio e auxílio, especialmente no processo de digitação das tabelas presentes no presente trabalho, originalmente elaboradas à mão.

ALVES, Evandro Fantoni Rodrigues. *De Homero a Ruth Rocha: Um estudo do processo de adaptação das personagens da Odisseia para jovens leitores*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. SP, Brasil, 2018, 138p.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo o estudo do processo de adaptação literária do poema épico atribuído a Homero, *Odisseia*, na adaptação de Ruth Rocha, a partir da perspectiva da construção das personagens – Odisseu, Circe, e Atena. Partiu-se da hipótese de que o processo de construção e individualização das personagens é um dos elementos que confere qualidade estética à obra, e que se tais características foram preservadas nas adaptações, é possível manter a qualidade estética do poema épico, não importando a linguagem para a qual tenha sido adaptado. Para a verificação dessa hipótese empregou-se o método qualitativo, bibliográfico e hipotético-dedutivo de pesquisa, através da leitura das obras componentes do *corpus*, bem como das obras teóricas selecionadas que versam sobre os assuntos necessários à análise da obra, a saber: os conceitos de adaptação, de construção de personagens, e das discussões acerca da manutenção da qualidade estética na antiguidade e contemporaneidade. O referencial teórico utilizado para as análises baseou-se nos conceitos de adaptação literária de Jauss, apresentados por Diógenes Buenos Aires; nas reflexões de Beth Brait, Fernando Segolin, Massaud Moisés e Anatol Rosenfeld, acerca da personagem; e nos valores estéticos da antiguidade conforme são trazidos na *Poética clássica* por Aristóteles e revisitados por Segismundo Spina.

**Palavras-Chaves:** Homero; *Odisseia*; Ruth Rocha; Adaptação Juvenil; Personagem.

ALVES, Evandro Fantoni Rodrigues. *From Homer to Ruth Rocha: A study of the process of Odysseus's characters adaptation for young readers*. Master's Dissertation. Post-Graduate Program of Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. SP, Brazil, 2018, 138p.

## ABSTRACT

The present study aims to study the process of literary adaptation of the epic poem attributed to Homer, *Odyssey*, in the adaptation of Ruth Rocha, from the perspective of the construction of the characters - Odysseus, Circe, and Athena. It was hypothesized that the process of construction and individualization of the characters is one of the elements that confers aesthetic quality to the work, and that if such characteristics were preserved in the adaptations, it is possible to maintain the aesthetic quality of the epic poem, regardless of the language for which it has been adapted. For the verification of this hypothesis, the qualitative, bibliographic and hypothetical-deductive method of research was used, through the reading of the corpus that composes this work, as well as the selected theoretical works that deal with the subjects necessary for the analysis, namely: concepts of adaptation, construction of characters, and discussions about the maintenance of aesthetic quality in antiquity and contemporaneity. The theoretical reference used for the analyzes was based on the concepts of literary adaptation of Jauss, presented by Diógenes Buenos Aires; in the reflections of Beth Brait, Fernando Segolin, Massaud Moisés and Anatol Rosenfeld, about the character; and the aesthetic values of antiquity as they are brought into classical poetics by Aristoteles and revisited by Segismundo Spina.

**Keywords:** Homero; *Odyssey*; Ruth Rocha; Adaptation for young readers; characters.

Que pelas Musas eu comece e por Apolo e Zeus.  
Pelas Musas e pelo flechicerteiro Apolo  
homens aedos sobre a terra há e citaristas  
e por Zeus reis. Feliz quem as Musas  
amam: doce lhes flui da boca a voz.  
Salve, filhas de Zeus, e honrai minha canção  
Depois eu vos lembrarei também em outra canção.

(HINO HOMÉRICO XXV. Às Musas de Apolo)

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
1.1. Adaptação: breves conceitos .....	16
1.1.1. Por que ler e adaptar a <i>Odisseia</i> .....	21
1.2. Homero e a questão homérica .....	27
1.2.1. <i>Odisseia</i> .....	35
1.3. <i>Ruth Rocha conta a Odisseia</i> .....	43
Capítulo II – Construção e reconstrução de personagens. ....	58
2.1. Conceituando personagens .....	58
2.1.1. Metodologia de análise das personagens .....	72
2.2.1. Vasos gregos.....	74
2.2.2. Ilustrações de Eduardo Rocha.....	76
2.3. As personagens na <i>Poética clássica</i> .....	80
2.3.2. As personagens na <i>Odisseia</i> .....	89
Capítulo III – A construção das personagens.....	93
3.1. Circe.....	93
3.2. Atena.....	106
3.3. Odisseu .....	115
Considerações finais .....	131
Referências .....	138
1. Livros e Artigos.....	138
2. Sites e páginas da internet. ....	141
3. Base de dados.....	141
Anexo I – Catálogo de vasos.....	142
Anexo II – Índice de Figuras.....	144

## Introdução

A obra *Odisseia* (*Οδυσσεια*), de autoria atribuída a Homero, é considerada até os dias de hoje uma das mais importantes da literatura mundial. Assim sendo, como se é de esperar, passou por diversas traduções e adaptações ao longo dos anos que nos separam da época de sua compilação que, segundo Nunes (2015), se dá por volta do século VIII a.C., embora não tenha chegado até nós, sendo do século IX d.C. a mais antiga versão da *Odisseia* que alcançou os nossos dias.

Tendo em mente a importância da obra de Homero para a literatura universal, e as inúmeras versões dessa obra que foram feitas ao longo do tempo, é necessário que nos perguntemos que tipo de adaptação está sendo feita e com que qualidade estética, uma vez que o processo de transposição de uma obra clássica para um público contemporâneo, especialmente o juvenil, não deve permitir a perda de qualidade da obra a ser adaptada, que no caso específico da *Odisseia*, carrega um inestimável valor estético e cultural.

Partindo dessas reflexões, a questão fundamental que norteia a presente investigação é: Qual a qualidade estética da adaptação feita em *Ruth Rocha conta a Odisseia*, considerando-se a construção das personagens? Essa adaptação mantém as qualidades estéticas do texto homérico, preservando a sua literariedade e, ao mesmo tempo, cumprindo a função de estimular os jovens à leitura da obra homérica?

Dentre as diferentes adaptações feitas da *Odisseia* no Brasil, foi escolhida a de Ruth Rocha, com ilustrações de Eduardo Rocha, intitulada *Ruth Rocha conta a Odisseia* (2011), para que se possa observar a qualidade estética do texto, bem como o trabalho com a linguagem que a autora empreende ao trazer para o jovem leitor contemporâneo uma obra que é considerada de fundamental importância na Literatura universal.

Acreditamos que o cuidado da autora brasileira em manter os aspectos essenciais de cada personagem escolhida – Circe, Atena e Odisseu – ao longo do processo de adaptação é um dos elementos mais importantes no sentido de manter a qualidade estética da obra, a qual pode ser feita respeitando as suas

características fundamentais, mesmo que a estrutura do texto e a linguagem sofram alterações. Assim, a hipótese principal que norteia a pesquisa consiste na ideia de que um dos elementos que mais contribuem para que a *Odisseia* atinja a amplitude que possui nos dias de hoje, mesmo passados tantos séculos de sua composição/compilação, é o processo de construção e individualização das personagens, que chega a expandir-se da própria obra, atingindo outros suportes – tais como filmes e quadrinhos, por exemplo – e temporalidades, ao ser lida quase que ininterruptamente até a contemporaneidade.

Com o objetivo de compreender como é realizada essa adaptação, estudaremos detalhadamente o processo de construção das personagens por Homero, e a adaptação/reconstrução desses mesmos personagens por Ruth Rocha<sup>1</sup>, focando nas características individuais de alguns dos mais significativos dentro da *Odisseia*, posto que cada um deles possui um conjunto de características que os individualizam de forma profunda.

Para alcançar essa compreensão, a presente pesquisa estabelece como seus principais objetivos: 1. A investigação do diálogo que se evidencia entre as obras original<sup>2</sup> e adaptada; 2. O estudo dos elementos que tornam universais as suas personagens, viabilizando a sua adaptação em qualquer período, local e idioma.

A *Odisseia* é uma obra literária composta – ou compilada – há pelo menos dois mil e quinhentos anos, e passados tantos séculos, ainda é lida e adaptada em diversas oportunidades e para diferentes públicos. Assim sendo, podemos justificar o presente trabalho pela relevância em se pesquisar alguns dos elementos que podem ser responsáveis por essa imortalidade da obra, que fazem com que se torne parte da literatura universal, e não apenas grega.

---

<sup>1</sup> Ruth Rocha não nos informa em sua obra, e nem em sua página na internet, qual edição ou tradução da *Odisseia* ela utilizou como base para a adaptação, limitando-se a informar em sua página apenas que o trabalho de pesquisa durou cerca de três anos. Na impossibilidade de utilizarmos a mesma tradução que a autora, selecionamos a de Carlos Alberto Nunes, devido ao trabalho de pesquisa e apresentação que é feito no prefácio das suas versões da *Iliada* e da *Odisseia*, que fornece uma série de dados e informações passíveis de enriquecer a pesquisa e a interpretação dos dados.

<sup>2</sup> Ao longo do presente trabalho, quando utilizarmos a palavra “original” em relação à *Odisseia*, deve-se compreender que estaremos falando da tradução de Carlos Alberto Nunes.

Considerando todos esses aspectos, e visando uma melhor e mais clara compreensão dos diferentes aspectos que compõem o presente trabalho, dividimos a pesquisa em três capítulos compostos por diferentes subtemas.

O primeiro capítulo versará sobre as questões da adaptação literária e da poesia homérica em si, subdividindo-se em temas que exploram e expandem o assunto, partindo da ideia do conceito de adaptação literária, apoiando-se nas reflexões da estética da recepção de Jaus que, por seu turno, servem de suporte para as formulações teóricas de Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2014) acerca do processo de adaptação. Ainda no que concerne à ideia de adaptação, trataremos do conceito de jovens leitores, proposto por Corso (2011), e que relativiza a ideia de literatura infanto-juvenil, propondo que as adaptações não deveriam ter como foco apenas os leitores jovens em termos cronológicos, mas também leitores jovens no sentido de inexperientes na leitura de textos literários tido como clássicos.

Tendo discutido os conceitos de adaptação, ainda no primeiro capítulo apresentamos a *Odisseia* conforme traduzida<sup>3</sup> por Carlos Alberto Nunes, bem como a chamada Questão Homérica, debate ainda em curso acerca da existência ou não de um poeta chamado Homero, bem como sobre a autoria única ou múltipla das epopeias a ele atribuídas.

No segundo capítulo, intentando um estudo mais específico da questão das personagens, partimos, inicialmente, da própria conceituação de personagens, defendendo-os como representantes de características e aspectos humanos, que nos tocam por afinidades, sejam positivas ou negativas. Para referenciar teoricamente os conceitos de personagens utilizados, recorreremos aos trabalhos de Beth Brait (2017), Fernando Segolin (1978), Antonio Cândido (2000), Anatol Rosenfeld (2000) e Massaud Moisés (1952).

---

<sup>3</sup> Dois foram os motivos pelos quais o autor do presente trabalho escolheu utilizar como referencial uma tradução da *Odisseia*, e não a sua versão em grego. A primeira delas consiste no fato de que não sabemos a qual texto Ruth Rocha recorreu, e assumimos que, dada a complexidade do idioma grego clássico, existe uma maior possibilidade de que a adaptadora tenha se utilizado de uma tradução, ou mais de uma. O segundo motivo consiste no fato de que o próprio autor do trabalho, ainda que tenha conhecimentos básicos do idioma, não é suficientemente fluente em grego clássico para que possa utilizar como referencial a epopeia em seu idioma original.

Ainda neste capítulo, trazemos a discussão acerca dos pilares do formalismo clássico, e mais especificamente a questão de como as personagens são apresentadas por Aristóteles, Horácio e Longino em sua *Poética clássica*, e rediscutidos e sistematizados por Segismundo Spina (1967). Essa especial atenção aos pilares do formalismo clássico é necessária pelo fato de que muitas das características da *Odisseia* são inspiradas ou inspiradoras dos elementos constituintes dos referidos pilares.

Após essa conceituação, apresentamos as personagens conforme são construídas na *Odisseia*, e utilizamos como critério de seleção personagens altamente representativos da poesia homérica na cultura ocidental e que entendemos como responsáveis pela unidade de ação, conforme nos apresenta Spina (1967), ou seja, foram escolhidas personagens que fazem a história se movimentar.

Diante da impossibilidade de estudar todas as personagens responsáveis pela unidade de ação na obra, adotamos como um segundo critério o pilar do maravilhoso, igualmente trazido por Spina (1967), subdividido em humano, mágico e divino, o que nos remete às três personagens escolhidas, que representam tais aspectos: Odisseu, Circe e Atena, respectivamente.

Escolhidas essas personagens, partimos para o terceiro capítulo, no qual realizamos a análise de cada uma delas, em função de suas características individuais e individualizantes, bem como de sua representatividade na cultura ocidental, assumindo aspectos de memória coletiva universal, nos apoiando nos referenciais teóricos dos capítulos anteriores.

Por fim, apresentados todos esses pontos, e tendo realizado a análise detalhada do processo de construção das personagens na poesia épica atribuída a Homero, bem como do processo de reconstrução dessas personagens na adaptação para jovens leitores realizado por Ruth Rocha, apresentaremos as nossas conclusões a respeito da preservação da qualidade estética da obra homérica no texto da autora brasileira, através do cuidado em manter em sua transposição as características marcantes e individualizantes das personagens.

Tendo estabelecido o percurso planejado para o presente trabalho, podemos agora, começar a segui-lo.

## **Capítulo I – Adaptação literária e poesia homérica.**

### **1.1. Adaptação: breves conceitos**

A prática da leitura consiste em uma experiência única e individual, que traz para o leitor as mais diversas emoções e reações frente ao texto. Algumas obras possuem tamanha qualidade estética que são capazes de despertar essas emoções e reações não apenas aos contemporâneos de sua publicação, mas também nos mais diferenciados leitores, não importando a distância temporal e/ou geográfica que separam o leitor do local original de criação da obra. A essas composições podemos chamar de clássicos, tendo como critério sua inegável qualidade, bem como a manutenção de sua relevância literária frente ao distanciamento espacial e à passagem do tempo.

Por mais universal e atemporal que seja uma obra, ela necessariamente foi escrita em um determinado período e em determinado idioma, e tais fatores, embora possam parecer óbvios e quase insignificantes, devem ser levados em consideração no sentido de que o não domínio de determinado idioma ou de determinada linguagem pode resultar na impossibilidade de acessar a obra dita clássica. Tal contratempo, contudo, pode no âmbito literário ser superado por meio de dois procedimentos de fundamental importância na História da Literatura: os recursos da tradução e da adaptação.

Cada um desses recursos – a tradução e a adaptação – possui características específicas e cumpre diferentes funções dentro da literatura. Procurar estabelecer uma comparação entre ambos seria algo infrutífero e inútil para o presente trabalho, mesmo porque o texto base que utilizamos como comparativo para a adaptação de Ruth Rocha é uma tradução, e não o texto em grego. Sendo assim, nesta investigação, não nos debruçaremos sobre as questões relativas ao processo de tradução, ou nas teorias relativas a ela, por não ser este o objeto e foco de nosso estudo, mas sim sobre as questões relativas à adaptação, a qual nos interessa de forma mais profunda, sobretudo quando direcionada ao público infanto-juvenil.

De acordo com a ideia que dela faz o senso comum, a adaptação tem como propósito central a transformação da obra original em termos estruturais

para facilitar o acesso à sua leitura por diferentes públicos que, de outra maneira, poderiam encontrar dificuldades no contato com a obra original, mesmo depois de ter passado por traduções. Tal ideia – ainda que contenha até certo ponto o objetivo de uma adaptação – pode ser considerada uma simplificação do conceito. Assim sendo, o primeiro passo a ser tomado é apresentar os conceitos relativos à adaptação com os quais trabalharemos.

Em primeiro lugar, se a adaptação literária visa ampliar o acesso do público infanto-juvenil às obras clássicas da literatura, é presumível que ela deve respeitar a obra original, mantendo sua qualidade estética, ainda que transforme a estrutura do texto com o objetivo de facilitar a leitura para um número mais amplo de leitores. Para uma definição inicial do conceito de adaptação, recorreremos às palavras de Oliveira e Souza.

[...] Começamos por tentar definir adaptação. Machado (2002) a apresenta como um texto facilitado, um precursor para o posterior contato com o texto original de narrativas primordiais, aquelas que constituem o patrimônio coletivo da humanidade. Além dos textos gregos, a autora defende a leitura, ainda na infância, da Bíblia, de narrativas de viagens, dos contos de fadas orientais, clássicos infantis, Monteiro Lobato, entre outros. Assim, a adaptação para crianças teria como escopo precípuo a formação de leitores.

Nessa linha, Amorin (2005) a caracteriza como um processo de reformulação em que a obra original seria simplificada para se tornar mais acessível a um determinado público. Mas amplia, definindo-a também como “atualização de textos de um passado remoto para textos contemporâneos” (2005, p.78). (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p.78)

A citação acima nos apresenta o ponto de vista de Oliveira e Souza, apoiados em mais dois teóricos, acerca das adaptações e do fato de que, quando elaboradas, possuem a importante característica de terem como foco o leitor. Ou seja, para que se justifique uma adaptação, é necessário que ela seja feita pensando nos leitores, sem que a qualidade estética da obra seja perdida ou diminuída no processo.

Essas concepções nos levam ao teórico alemão Hans Robert Jaus, que propõe uma relação dialética entre a obra e o leitor, indicando que é ao leitor, em última instância, a quem a obra literária se destina, e que a obra em si não configura um monumento atemporal, mas sim uma espécie de partitura, que

liberta suas palavras da materialidade para conferir nova e atual existência a cada leitura (CARVALHO, 2014).

Partindo do pensamento de Jaus, Diógenes Buenos Aires de Carvalho vai sugerir que, no caso de adaptações, a questão da recepção, conforme proposta pelo teórico alemão, torna-se ainda mais importante em termos de destinatário e do papel do leitor em relação dialética com a obra.

A adaptação pode ser vista como uma das formas de leitura de uma obra, pois tal processo é uma maneira de “conferir-lhe existência atual”, como propõe Jauss. As inúmeras adaptações, realizadas em momentos históricos distintos, concretizam o postulado de que a literatura não se apresenta como uma única proposta para as diferentes perguntas surgidas em cada época, porque tanto o leitor como suas inquietações se modificam. O olhar direcionado para obra busca compreender o presente ou mesmo o passado, mas a sua história não é igual a dos leitores pretéritos, logo as questões formuladas ao texto serão outras. Cabe ao adaptador, sujeito histórico do seu tempo, compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las.

A partir dessa concepção de obra literária, o teórico alemão estabelece como pressuposto que a relação entre a literatura e o leitor é de natureza dialógica, o que significa perceber a **historicidade** do texto literário tendo como referência os movimentos desse, na história da literatura, a partir da confluência entre os aspectos históricos e estéticos. Isto é, “a capacidade da obra de desprender-se do seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade”, conforme Regina Zilberman (1989, p.100). (CARVALHO, 2014, p. 25-26. Grifos do autor)

Partindo da ideia simplista anteriormente apresentada, e ampliando o que o senso comum entende como adaptação, a partir dos pensamentos de diferentes investigadores, podemos observar que a questão passa por um debate muito mais profundo do que o mero acesso de uma obra a um número maior de leitores. Ela envolve questões de universalidade de valores e inquietações presentes em um determinado período – em que a obra adaptada foi produzida – em relação a outras temporalidades, demonstrando a historicidade das obras literárias, e tomando a adaptação como um mecanismo capaz de trazer para a linguagem contemporânea os clássicos universais.

Tendo em mente estas considerações, podemos inferir que diversos são os fatores que levam uma obra a sofrer adaptações, tanto para outras

linguagens, como dentro da própria Literatura, assim como também várias são as transformações que podem ser feitas em uma mesma obra em seu processo de adaptação. Apenas para citar um exemplo, tomemos a *Odisseia*, de autoria atribuída a Homero, que se trata de um poema épico datado aproximadamente do século VIII a. C.<sup>4</sup>, e que desde esse período vem sofrendo diversos tipos de adaptações – sem contar as inúmeras traduções – para todos os tipos de linguagem.

Temos adaptações da *Odisseia* em prosa (Stella Maris Bortoni - 1995); dividida em episódios dentro de coletâneas sobre mitologia grega (A.S. Franchini e Carmen Seganfredo - 2003); com recortes específicos de certos eventos (Ana Maria Machado - 2008); para o cinema em diversas versões (Mario Camerini - 1954; Andrei Konchalovsky - 1997; Fedor Bondarchuk - 2016); em quadrinhos (Christophe Lemoine - 2016), e com a narrativa completa, voltada para o público infanto-juvenil, como é o caso de Ruth Rocha (2001).

Quando falamos em adaptações dentro da própria linguagem literária, a ideia que primeiro nos alcança é a de que se destinam ao chamado público infanto-juvenil, o que não deixa de ser uma verdade na maior parte das vezes. Porém, as adaptações, conforme estudo de Gizelle Kaminski Corso (2011), têm sido lidas não apenas pelo seu público nominal (crianças e jovens, na maioria dos casos), mas por todo um grupo de novos leitores – e mesmo leitores experientes – que recorrem à leitura de adaptações pelos mais diferentes motivos, dentre os quais Corso destaca: a falta de tempo de ler a obra original; tendo uma vez lido o texto base para a adaptação, o desejo de “relembrar” eventos, sem que haja a necessidade de reler toda a obra novamente; a dificuldade de ler determinados títulos, mesmo quando existem traduções de boa qualidade; e a curiosidade em saber o enredo de determinado texto antes de se dedicar a ele integralmente, para saber de antemão se a obra será agradável ao leitor.

---

<sup>4</sup> Aqui é importante ressaltar que, embora seja aceita de forma geral a data do século VIII a.C. como sendo a de compilação da *Odisseia*, não existe um consenso entre os especialistas, uma vez que – como veremos mais adiante – não existem evidências históricas e arqueológicas que possam sustentar essa afirmação de forma definitiva. O manuscrito da *Odisseia* mais antigo que se tem notícias data do período medieval.

Partindo desse pressuposto, Corso propõe o conceito de “Literatura para jovens leitores”, que pode tanto incluir leitores jovens em termos etários – enquadrando-se aqui o público infanto-juvenil – como jovens leitores no sentido de serem novos na prática da leitura de obras literárias, tendo nela menos fluência que um leitor mais experiente, não importando, neste caso, a idade, mas as experiências de leitura. Nas palavras de Corso:

[...] Acredito que a classificação das adaptações como “literatura para jovens leitores” poderia futuramente ser adotada por editoras, professores, bibliotecários, pedagogos, enfim, por todo o tipo de mediadores de leitura, pensando-se numa proposta maior de inclusão de leitores. Para mim, pensar nas adaptações como uma leitura que alimenta um público maior de leitores não significa perder o foco, mas ampliá-lo. Seria como reconhecer que as adaptações literárias são leitura para jovens leitores [não necessariamente extremamente inteligentes] de todas as idades. Para leitores que, embora tenham propósitos pessoais, ou pouco tácitos, para justificar o mergulho numa adaptação, individualizam e multiplicam a leitura ao mesmo tempo. (CORSO, 2011, p. 46)

Conforme é possível observar, no trecho reproduzido, para além do foco no público infanto-juvenil, as adaptações têm funcionado muitas vezes como um tipo de porta de entrada para a literatura, em especial para os clássicos que sofrem adaptações, para leitores de todas as idades que são novos na experiência literária; daí a proposição de Corso da terminologia de “jovens leitores” para designar o público-alvo das adaptações de uma forma mais ampliada e abrangente.

É importante destacar que o fato de ter a adaptação assumido novas funções e públicos diferentes daqueles a quem se destinavam inicialmente, os adaptadores acabam por ter reforçada a necessidade de se levar em conta as questões estéticas e de manutenção da qualidade literária das obras adaptadas.

A qualidade estética é o elemento que consideramos preponderante, uma vez que entendemos que, caso uma obra sofra uma adaptação que não leve em conta seus traços estéticos, tornando-a de baixa qualidade, ela não deveria ser adaptada, pois transposições ruins estariam prestando um desserviço à literatura em geral, e à obra mal adaptada em especial. Apoiando esse ponto de vista,

podemos recorrer às palavras de Meirilayne Ribeiro de Oliveira e Jamesson Buarque de Souza, seguindo as argumentações de Mario Feijó Borges Monteiro.

Em outro trabalho bastante referenciado, Monteiro (2002) retoma o conceito de paráfrase, e defende que a adaptação age como uma tradução de um período cultural anterior para o atual. Também destaca que ela tenta ampliar os leitores de uma obra. Assim, serviria a uma conveniência literária e mercadológica ao manter a obra em circulação, mesmo em face da morte de seu autor e dos leitores contemporâneos. Para atingir esse objetivo, o autor enfatiza que a adaptação deve manter o enredo e o efeito sobre o leitor. (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p. 78)

A ideia de manutenção do enredo e do efeito sobre o leitor no processo de adaptação literária está plenamente de acordo com os conceitos apresentados por Diógenes Buenos Aires acerca das inquietações e questões que se apresentam em diferentes épocas, permitindo que uma mesma obra seja lida em diferentes tempos, ou seja, o que tornaria uma obra imortal – e justificaria as suas adaptações – não são suas especificidades contemporâneas, mas sim os elementos compartilhados pela coletividade humana, independentemente de qualquer temporalidade.

Tendo em mente essas questões da universalidade de certos elementos, objetivamos estudar, partindo do ponto de vista das personagens, quais os valores presentes na *Odisseia* – tomando a tradução de Carlos Alberto Nunes como referencial – que podem ser considerados universais e pertencentes à memória coletiva da humanidade, e de que maneira a adaptadora os transpõe em sua obra *Ruth Rocha conta a Odisseia*.

O primeiro passo a ser dado nesse sentido é o de compreender a *Odisseia* em si, e quais seriam as razões que justificariam a sua leitura e adaptação para jovens leitores.

### **1.1.1. Por que ler e adaptar a *Odisseia***

Tendo apresentado os conceitos de adaptação com os quais trabalharemos, cabe agora questionarmos as razões pelas quais seria justificada a leitura e a adaptação da *Odisseia* para os jovens leitores.

Em sua *Teoria do Romance* (2000), Lukács defende que a epopeia estaria morta devido ao desaparecimento do contexto histórico-social que lhe deu vida, tendo sido substituída pelo romance, que assume na contemporaneidade o papel que a epopeia teria tido na Grécia clássica.

As palavras de Carlos Alberto Nunes (2015), no que se refere à *Odisseia*, podem ser utilizadas como um argumento de oposição ao de Lukács, e como argumento favorável à leitura e adaptação da obra homérica para os leitores da contemporaneidade. De acordo com esse pesquisador, ainda que a estrutura da *Odisseia* seja em poema épico, os temas que apresenta, bem como a construção de suas personagens e a relação entre elas, como todas suas qualidades e defeitos, possuem uma característica quase romanesca, apresentando temas que ainda são relevantes à contemporaneidade. Nas palavras de Nunes:

[...] É puro romance, de enredo bem arquitetado. Invadido o palácio de Odisseu pelos fidalgos da redondeza, que lhe requestavam a esposa e lhe devoravam os haveres, enquanto Penélope não se decidisse a contrair segundas núpcias – o que nos é relatado desde o primeiro canto -, acompanhamos o herói com interesse crescente em todas as fases da execução de seu plano para vencer pela astúcia o inimigo numericamente superior, e, assim, voltar a entrar na posse de seus bens e a unir-se à esposa, de quem se separara havia vinte anos. (NUNES, 2015, p.8)

Ana Mafalda Leite (*apud* Oliveira e Souza, 2011) defenderia que a epopeia não morreu, mas sofreu transformações ao longo da História, reconfigurando-se através das categorias temáticas que lhe são afins.

Partindo dessa ideia, Oliveira e Souza (2011) apresentam o argumento de que o crescente investimento de editoras em traduções e adaptações de obras do gênero épico podem atuar como um indicativo do fato de que os elementos e as condições que permitiram o surgimento desse gênero em período clássico, em maior ou menor medida, ainda se encontram presentes em nossa sociedade. Poliane Vieira Nogueira Valadão nos traz constatações que sustentam essa ideia, defendendo ainda o argumento de que a própria universalidade e atemporalidade da obra podem configurar uma justificativa para sua leitura e consequente adaptação.

[...] Trata-se de clássicos da literatura universal que sobreviveram a séculos de novas produções e continuam sendo lidos. Tais obras, além de ter motivado diversas traduções e adaptações, influenciaram boa parte da Literatura moderna e contemporânea. É não somente isso, visto que a *Ilíada* e a *Odisseia* são frequentes em demais meios, como quadrinhos, cinema, música e artes visuais. Vale destacar que o recursivo interesse pelas obras homéricas ao longo dos séculos implica também no universo de leitores, pelo viés da recepção, que entram em contato com o texto e dele e por ele são tão afetados, que passam a contribuir com o mesmo, produzindo, dessa leitura e interpretação, outro texto que é o mesmo, adaptado, recriado, para que as novas gerações não sejam excluídas desse patrimônio jamais restritamente grego, mas humano. (VALADÃO, s. d., p.2)

Procurando ainda outras possíveis razões que justificariam a leitura, e especialmente a adaptação da *Odisseia* para jovens leitores, podemos encontrar apoio nos temas universais que têm no poema representação textual, estabelecendo uma ligação entre o texto e o leitor contemporâneo. Retomando os conceitos de adaptação apresentados por Carvalho (2014), é possível que algumas das perguntas e inquietações de nossa contemporaneidade possam revelar paralelos com as perguntas e inquietações dos leitores do período clássico, fazendo com que os temas abordados nas epopeias como um todo, e na *Odisseia* em especial, possam fornecer respostas a essas inquietações.

É novamente Nunes quem nos apresenta uma possibilidade, ao trazer a discussão acerca do tema da obra, apresentando-a como uma narrativa de profundo teor e conteúdo psicológicos:

Vemos, assim, que o tema da *Odisseia* é principalmente psicológico, ou interior, com o ponto culminante na cena do reconhecimento entre Odisseu e Penélope, de que nos são conhecidas duas variantes. Desesperada, quase, pelo tempo decorrido – vinte anos já haviam passado desde que o marido seguira para a campanha de Tróia -, desorientada pelas sucessivas decepções que lhe advinham das notícias falsamente lisonjeiras que conseguia obter, não correu Penélope de pronto ao encontro do guerreiro, quando este se deu a conhecer, em seu próprio palácio, após o morticínio dos pretendentes. Tinham sido muito profundos os abalos por que passara. Para sua alma, a um tempo descrente e confiante, fazia-se necessária prova mais convincente, que não a simples manifestação de força de que dera provas o mendigo, já no manejo do arco de Eúrito, que só poderia ser encurvado por Odisseu, já na luta contra o bando de parasitas que no palácio se entregavam a toda sorte de excessos.

Assim, nunca perde de vista o poeta seu tema principal, por mais numerosas e maiores que sejam as digressões a que se permite em sua narrativa, desde o instante em que Odisseu reage contra o fascínio quase irresistível de Calipso, que lhe prometera a imortalidade, com a condição de que ele se esquecesse da esposa e do lar, até a cena final do reconhecimento, após a revelação de particularidades da feitura do leito, que só seu próprio dono estaria em condições de saber e que acabaram por dissipar definitivamente as desconfianças de Penélope. (NUNES, 2015, p.10-11)

Observando os dois excertos, podemos ter indicativos da própria universalidade e atemporalidade da obra, às quais Valadão se refere ao afirmar que as obras homéricas são patrimônios humanos, e não exclusivamente gregos, exatamente pela presença, na *Odisseia*, de elementos universais e da memória coletiva da humanidade, justificando, portanto, sua leitura.

Tais indicativos se concentram justamente na questão do enredo e da temática da *Odisseia*, que poderiam agradar e tocar leitores de absolutamente qualquer época. Se considerarmos, por exemplo, a citação de Nunes a respeito do enredo e removermos as referências diretas ao poema – como a referência aos cantos, e o nome das personagens – poderíamos situar a narrativa em qualquer período da História humana, e em diversas tradições literárias, desde uma epopeia clássica a uma novela de cavalaria e até em romances, sejam eles do século XIX, ou mesmo contemporâneos, levando-se em conta a questão da temática profundamente psicológica.

Ainda acerca, também é possível identificar questões não estritamente gregas, mas essencialmente humanas, da realidade cotidiana das pessoas, dos jovens independentemente do tempo e do espaço, dos seres focados em sentimentos que ainda hoje causam inquietações e se fazem presentes nas obras literárias contemporâneas.

Temas como o medo, a esperança do retorno de uma pessoa e do que ela significa, ou seja, do retorno a uma ordem, à segurança, à estabilidade; a saudade, o desespero, a dúvida, a necessidade de variedade de provas antes de se confiar na palavra de uma pessoa, bem como as promessas e o fascínio causado por elas, e a resistência que a elas se manifesta, devido a uma contrapartida muito alta ou que cause grande sofrimento, são temas comuns aos nossos dias, e se não soubéssemos estar falando especificamente de uma

epopeia, poderíamos configurá-los como temas principais de um romance contemporâneo ou mesmo uma coletânea de poesia.

Ainda no que diz respeito ao tema principal da *Odisseia*, Nunes faz alusão à questão da memória, do esquecimento, quando menciona a proposta de imortalidade oferecida por Calipso em troca do esquecimento por parte de Odisseu de sua esposa, casa e família. Essa ideia de memória e de sua manutenção, evitando esquecer-se dos seus reais objetivos, também pode ser interpretada como uma inquietação em comum entre o leitor contemporâneo e o leitor grego clássico, resgatamos as palavras de Ítalo Calvino acerca da questão da memória na *Odisseia*.

Ulisses não deve esquecer o caminho que tem de percorrer, a forma de seu destino: em resumo, não pode esquecer a *Odisseia*.

[...]

O que Ulisses salva do lótus, das drogas de Circe, do canto das sereias, não é apenas o passado e o futuro. A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se. (CALVINO, 2007, p.18-19)

Talvez justamente essa temática da memória, aliada aos elementos psicológicos anteriormente apresentados, seja o cerne da *Odisseia*, e o que a torna imortal ao longo dos séculos que nos separam do período de sua suposta compilação, uma vez que os sentimentos humanos – ainda que possam variar de acordo com as diferenças culturais – continuam sendo permanentemente humanos, sem submeter-se a questões temporais ou geográficas.

A ideia de imortalidade, presente em diferentes momentos da narrativa homérica, está direta e profundamente ligada à memória, posto que a eternidade só pode ser alcançada pelos homens – naturalmente mortais – através de suas realizações que atravessam o tempo e das quais ninguém se esquece com o passar dos anos e séculos. Ou seja, é única e exclusivamente através da memória que um ser humano pode atravessar eras e se tornar imortal.

Ao trazer o debate referente às questões da memória e da imortalidade, indiretamente a *Odisseia* levanta a questão da morte, uma vez que, ao se pensar na vida eterna, automaticamente também se estará pensando em seu oposto, o fim da vida – e como queremos evitar esse momento. E é justamente ao colocar essa questão em foco, que podemos encontrar uma nova razão pela qual a *Odisseia* permanece até os dias de hoje como uma obra atual: a mortalidade de Odisseu.

Ao pensarmos nos heróis gregos – como Perseu, Hércules<sup>5</sup> e Aquiles, por exemplo – sempre nos remetemos à ideia de semideuses, ou seja, tais personagens mitológicas seriam frutos da união de deuses e mortais, possuindo assim um status próximo da divindade. Esse fenômeno não ocorre com Odisseu, uma vez que é filho de dois mortais – ambos aparecem textualmente na *Odisseia* – e não possui nenhum atributo divino, contando apenas com sua astúcia e inteligência extremamente acuradas para sobreviver.

Essa mortalidade de Odisseu e sua luta pela sobrevivência frente a incontáveis desafios sobrenaturais em nome do retorno para sua casa é um dos elementos finais pelos quais entendemos que se justifica a leitura e adaptação da *Odisseia* nos dias de hoje. Trata-se de um tema que toca a memória coletiva em diferentes profundidades e que nos aproxima do herói de forma única, por ser ele não o filho de um deus com atributos sobrenaturais, mas sim um homem mortal que se vale de seus talentos e habilidades para sobreviver, exatamente como todos os mortais ao longo da História, com menor ou maior grau de aventuras em suas vidas.

Para concluir nossas argumentações a respeito das razões para se ler e adaptar a *Odisseia*, podemos ainda apresentar algumas palavras de Ítalo Calvino (2007, p.16), que nos propõe que acima de tudo “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos” (CALVINO, 2007, p.16).

Tendo apresentadas as razões pelas quais a *Odisseia* merece ser lida e adaptada, podemos nos debruçar em seu estudo de forma mais direta, bem

---

<sup>5</sup> Hércules é a nomenclatura correta em grego para o famoso herói conhecido como Hércules, que seria a sua denominação romana, conforme nos diz Vagner Porto (2016, comunicação oral no curso *Faces gregas do império romano*). No presente trabalho, procuraremos sempre dar a preferência ao uso das expressões gregas em detrimento das romanas.

como de sua adaptação realizada por Ruth Rocha. O primeiro passo para esse aprofundamento sobre a obra é compreender o contexto de sua compilação, bem como entender quem foi – ou teria sido – Homero, o homem a quem se atribui a sua autoria.

## 1.2. Homero e a questão homérica

Dentre tantas obras da literatura grega que podemos considerar clássicas, como a poesia de Hesíodo, e as peças de Sófocles e Eurípedes, destacam-se os dois poemas épicos atribuídos a Homero: a *Ilíada*, e a *Odisseia*, que são revisitadas como obras de referência até mesmo por autores gregos, como por exemplo Aristóteles, em sua *Arte poética*.

Ao se trabalhar com um poeta de tão grande envergadura como Homero, que chega ao ponto de ser considerado “clássico” até mesmo na Antiguidade Grega<sup>6</sup> por filósofos e pensadores como Horácio, Heródoto, Aristóteles e Eratóstenes, é importante fazer algumas reflexões acerca de sua importância e representatividade para a literatura ocidental, bem como da polêmica que existe em torno de seu nome e sua existência humana real.

Homero é considerado o pai da literatura ocidental e um dos mais grandiosos poetas que já caminharam sobre a terra, dada a monumentalidade das obras a ele atribuídas, dentre as quais destacam-se as epopeias a *Ilíada*, e

---

<sup>6</sup> O presente capítulo, ao tratar de diferentes elementos relacionados à Grécia antiga, se valerá de datações histórico-arqueológicas que dividem o que chamamos de “Antiguidade grega” em diferentes períodos. Para uma melhor compreensão das referências apresentadas, julgamos pertinente trazer um pequeno quadro cronológico desses períodos da Grécia antiga, tomando como referencial a datação dos períodos relativos à Grécia continental apresentados por Camila Diogo de Souza (2018):

1. Heládico Antigo – 3000 a 2100 a.C.
2. Heládico Médio – 2100 a 1550 a.C.
3. Heládico Recente – Período micênico
  - 3.1. Heládico Recente I – 1550 a 1500 a.C.
  - 3.2. Heládico Recente II – 1500 a 1400 a.C.
  - 3.3. Heládico Recente III – 1400 a 1200/1100 a.C.
4. Submicênico – 1200/1100 a 1050 a.C.
5. Protogeométrico – 1050 a 900 a.C.
6. Geométrico Antigo – 900 a 850 a.C.
7. Geométrico Médio – 850 a 775 a.C.
8. Geométrico Recente – 775 a 700 a.C.
9. Arcaico – 700 a 480 a.C.
10. Clássico – 480 a 323 a.C.
11. Helenístico – 323 a.C. a 31 d.C.

a *Odisseia*, bem como o conjunto de hinos aos deuses, chamados de *Hinos homéricos*.

As primeiras referências que temos a respeito de Homero datam do século VII a. C., e são encontradas mais como menções do que como descrições mais profundas. Tais referências são encontradas em Calino de Éfeso, mais de cem anos depois do período em que o poeta teria de fato vivido. Da mesma maneira, a primeira citação dos poemas homéricos data do mesmo período, e teria sido realizada por Simônides de Amorgos. Podemos encontrar tais referências nas obras de Vittorio de Falco e Aluizio Coimbra (*Os elegíacos gregos de Calino a Crates*, 1941), e Daisi Malhadas e Maria Helena Moura Neves (*Antologia de poetas gregos de Homero a Píndaro*, 1976), e que foram também os tradutores das obras de Calino e Simônides a partir do grego.

De acordo com o historiador grego Heródoto, em sua obra *A vida de Homero*, o poeta teria nascido no século IX a. C., mais especificamente em torno de 850 a. C., na região da Iônia<sup>7</sup>, na costa ocidental da Anatólia, atual Turquia, mas que na antiguidade pertencia ao grupo de cidades que poderiam ser consideradas gregas – ainda que o termo grego não existisse no período – devido ao compartilhamento cultural do que hoje chamamos de cidades gregas.

As cidades atuais que são consideradas como mais prováveis de ser o berço de Homero são Esmirna e Quios. Ainda de acordo com Heródoto, Homero teria sido um poeta errante, que vagava de cidade em cidade declamando seus hinos e epopeias, antes de sua compilação, posto que a tradição oral era mais importante que a escrita na Grécia da Idade do Ferro, quando teria vivido o poeta. Também é dito pelo historiador grego que Homero teria sido cego, e que morreria já no século VIII a. C., provavelmente na ilha de Ios, nas Cíclades.

O fato é que, quando os gregos começaram a referir-se a Homero, já o faziam como se falassem de alguém que vivera em anos, e mesmo em séculos anteriores, e a falta de informações detalhadas e confiáveis contemporâneas do

---

<sup>7</sup> A maior parte dos textos encontrados traduz 'Ιωνία por Jônia, com as respectivos adjetivos pátrios traduzidos por jônio(a) ou jônico(a). O presente trabalho, contudo, adota a tradução "Iônia", a fim de respeitar, conforme as palavras de Maria Aparecida de Oliveira Silva (2016, em comunicação oral no curso de Extensão *Faces gregas do império romano*), a tradição clássica, que atribui o nome "Iônia" à região que Io – princesa de Argos, uma das amantes de Zeus, e ancestral do herói Hércules – passou em sua fuga da deusa Hera, esposa do rei dos deuses.

poeta que a ele se referissem de forma mais aprofundada, ao lado de narrativas míticas sobre o poeta – segundo as quais ele seria filho da ninfa Creteia – acabaram por gerar a série de controvérsias que hoje conhecemos pelo nome de Questão Homérica, ou seja, debates e discussões tanto sobre a autoria dos poemas atribuídos a um homem chamado Homero, como sobre sua própria existência.

Além das informações acima apresentadas, encontramos discussões acerca das obras homéricas já em período helenístico (entre os séculos IV e II a. C., aproximadamente), quando se começou a questionar – a partir dos gramáticos alexandrinos Zenão e Helânico – a autoria dos poemas, alegando que gramaticalmente a compilação da *Ilíada* e da *Odisseia* estaria separada por séculos. Ao grupo de estudiosos que defende a diferente autoria dos dois poemas é dado o nome de corizontes.

Contemporâneo de Zenão e Helânico, Aristarco defende a autoria das duas epopeias por Homero, mas argumenta que aos poemas originais, conforme compostos pelo poeta, teriam sido acrescentados outros poemas épicos, tais como os episódios do duelo entre Menelau e Páris na *Ilíada*, e a assim chamada *Telemaquia* – as viagens de Telêmaco – na *Odisseia*.

Segundo Murray (1945), o geógrafo Estrabão do primeiro século antes de Cristo faz uma referência a um clã ou guilda na cidade de Quios, chamado “Homérida”, que significaria literalmente “filhos de Homero”. Contudo, o próprio Murray também nos informa que Píndaro, no século VI a. C., e Platão, no século V a. C., já faziam referências a tal grupo, mas no sentido de seguidores da tradição poética de Homero, sem os referenciar como um clã da forma como o entendemos.

Já no século I de nossa era, durante o período imperial romano, encontramos na obra *Verdadeira história*, do satírico Luciano de Samósata, a apresentação do poeta como um babilônio, que assumiu o nome de Homero quando foi tomado como refém pelos gregos, uma vez que “refém” seria o significado da palavra “homero” (Ὅμηρος) em grego.

Datando ainda do período imperial de Roma, Herbert Parke (1967) nos traz a informação de que o imperador Adriano fora pessoalmente ao Oráculo de

Delfos, e perguntou quem de fato foi Homero – indicando aí já dúvidas sobre sua identidade na própria antiguidade clássica. A resposta da pítia<sup>8</sup> teria sido de que Homero nascera em Ítaca, sendo ele filho de Jocasta<sup>9</sup> e Telêmaco, portanto neto do próprio Odisseu. Ainda no período de Adriano, Murray (1945) nos informa sobre fragmentos de um texto que trata de um duelo de poesias ocorrido em Cálcis entre Homero e Hesíodo, outro grande poeta grego, famoso pela composição dos poemas *Os trabalhos e os dias*, e *Teogonia*.

Nesse período, estabelecem-se basicamente três teorias: a de que Homero havia composto ambos os poemas; a de que ele teria sido autor apenas da *Ilíada*, tendo a *Odisseia* sido composta por diversos poemas separados, compilados em algum momento; e a de que Homero havia composto ambas as epopeias, porém elas teriam sofrido acréscimos posteriores em seu conteúdo, como os episódios já citados.

Dando um salto para o século XVIII de nossa era, é desenvolvida, nas obras de François D'Aubignac (1715)<sup>10</sup> e Giambattista Vico (1744)<sup>11</sup>, a radical teoria de que o poeta sequer teria existido, tendo “Homero” sido um nome apenas alegórico. Também apresentam uma segunda possibilidade, a de que Homero teria sido apenas um compilador de diversos poemas épicos que circulavam no período arcaico pelo mundo grego através dos aedos<sup>12</sup> e talvez saindo da boca do próprio povo. Essa segunda teoria acabou por ser mais aceita, talvez pela influência da filosofia iluminista da época, que buscava, entre outros pensamentos, apresentar a cultura como emanção natural de um povo.

As ideias de Vico e D'Aubignac culminariam com o que Zanon (2008) denomina de corrente evolucionista, a qual defende que o texto que possuímos das obras atribuídas a Homero seriam a consequência de uma fluidez oral e textual, cristalizada sobre Pisístrato, durante o período grego clássico, e fixada apenas no início do período helenístico (GRAZIOSI, 2002).

---

<sup>8</sup> Sacerdotisa do Templo de Apolo, em Delfos, e responsável por transmitir aos homens os oráculos e profecias.

<sup>9</sup> Mitológica rainha tebana que, tendo o marido assassinado, casou-se inadvertidamente com o próprio filho, Édipo. Teve sua história imortalizada na peça teatral de Sófocles, *Édipo Rei*.

<sup>10</sup> *Conjectures académiques sur l'Iliade*

<sup>11</sup> *Discoverta del vero Omero*.

<sup>12</sup> Artistas da Grécia Antiga que cantavam as epopeias, acompanhados de instrumentos musicais.

Nessa mesma linha de pensamento, encontramos Snodgrass (2000), que se vale da arqueologia para apontar continuidades culturais entre os períodos micênico (quando teriam se dado os eventos descritos na *Ilíada* e na *Odisseia*, e arcaico, quando teriam sido compiladas os poemas). Em defesa dessa tese, o pensador aponta continuidade em certas técnicas de decorações de vasos; a ocupação ininterrupta de certos assentamentos micênicos, ainda que fora dos contextos palacianos; algumas práticas funerárias de inumação em túmulos, mesmo que os tradicionais *tholoi* – grandes estruturas funerárias micênicas – tenham sido abandonados; e a manutenção do idioma, mesmo que tenham – em sua forma escrita – abandonado o sistema Linear B, utilizado em período micênico, e adotado o sistema alfabético.

Partindo dessa lógica, Snodgrass (2000) defende que a poesia homérica seria uma espécie de combinação de elementos e práticas a ela incorporadas ao longo dos séculos pelos diferentes lugares por onde a tradição oral viajou. Esse seria, inclusive, um dos elementos que garantiriam a universalidade da poesia homérica na memória coletiva, o fato de não ser ela referenciada por um local específico ou associada a uma determinada temporalidade, mas sim agregar elementos culturais diversos e essencialmente humanos.

Não podemos recorrer às fontes escritas para confirmar ou refutar as teorias de Snodgrass, uma vez que as versões mais completas que possuímos da *Ilíada* e da *Odisseia* vêm de códices medievais datados entre os anos 900 e 1550 de nossa era, e mesmo os fragmentos mais antigos dos quais dispomos datam do período romano, aproximadamente de 150 a.C., não havendo fontes escritas confiáveis sobre esse tema anteriores a essa data.

Podemos, contudo, recorrer às fontes materiais, ou arqueológicas, para debater o tema, e muitas delas parecem indicar que estaria correta a teoria evolucionista, uma vez que objetos encontrados em escavações arqueológicas indicam que diferentes elementos dos épicos de Homero são anacrônicos entre si, se fixarmos um único período de compilação, mas seriam plenamente aceitáveis o caso de uma obra composta ao longo dos anos e em algum momento cristalizada em uma unidade poética.

Como exemplos desses achados arqueológicos, Zanon (2008) nos traz informações de que as unidades de medida em bois utilizadas na *Odisseia* não correspondem às unidades de medida registradas em tabletes de argila administrativos encontrados em sítios arqueológicos micênicos, mas a unidades de medida do período arcaico.

Por outro lado, também em sítios arqueológicos micênicos, foram encontrados itens que correspondem a descrições presentes na *Ilíada*, como por exemplo escudos de torre, elmos em presa de javali, e espadas com rebites de prata (ZANON, 2008), além dos tradicionais escudos em 8, retratados por Homero e exclusivos do período micênico (SOUZA, 2018)<sup>13</sup>.

Tomamos o período micênico como referencial para os eventos da *Ilíada* e da *Odisseia* a partir das conclusões do arqueólogo alemão Manfred Korfmann, responsável pela campanha de escavação arqueológica em Troia entre os anos de 1988 e 1992, que estabeleceu as datas entre 1200 e 1180 a.C. como mais prováveis para a ocorrência dos eventos descritos nas duas epopeias, concordando com as afirmações do pensador grego Eratóstenes (ZANON, 2008).

Uma segunda corrente de pensamento é a que Zanon (2008) define como *oral dictation*, defensora da ideia de que o texto que temos hoje é um registro confiável da tradição oral recitada por um aedo a um escriba em algum momento do século VIII a.C., e que esse aedo pode ter sido Homero (PARRY, 1971; JANKO, 1992).

Em favor dessa linha de pensamento, encontramos as argumentações de Nagy (1979), que afirma que os poemas homéricos não teriam sido cantados por inteiro e da mesma maneira durante os longos anos de tradição oral, mas que poderiam ter sido compilados por uma única pessoa, cuja denominação *Homeros* teria o significado de “aquele que junta [as canções]”. A coesão e unidade textuais e narrativas seriam ainda um outro elemento em favor da teoria da existência física e autoria da *Ilíada* e da *Odisseia*.

---

<sup>13</sup> Camila Diogo de Souza, em comunicação oral.

Também a favor da ideia de *oral dictation* está Finley (1982), que em *Mundo de Ulisses*, defende que a identidade individual dos heróis da *Ilíada* e da *Odisseia* não sobreviveria a anos de tradição oral, e que a sociedade descrita nos dois poemas remonta mais a elementos do período arcaico do que do micênico.

Ao concluir seu capítulo sobre a poesia homérica, Zanon (2008) apresenta os principais argumentos de cada uma das correntes por ela apresentadas.

Por um lado, a teoria evolucionária explicaria a popularidade das cenas homéricas na pintura vasculiar do século VI a.C., as diferenças entre os nossos textos e algumas citações atribuídas a Homero em autores clássicos, as várias versões textuais disponíveis aos editores alexandrinos e os aticismos (formas linguísticas tardias) presentes no texto homérico. Por outro lado, os argumentos da “oral dictation” baseiam-se em quatro pontos: a unidade das narrativas, a unidade do tempo, a unidade da caracterização e o uso de artifícios como “flashbacks” e antecipações, compondo uma unidade coesa que impressionava até mesmo Aristóteles. (ZANON, 2008, p.161)

Uma terceira teoria é apresentada por Carlos Alberto Nunes (2015), e como ele mesmo afirma, ela pode parecer paradoxal, pois defende a unidade da *Ilíada* e a pluralidade da *Odisseia*. Partindo desse princípio, identifica duas versões da *Odisseia* dentro do poema homérico, bem como a *Telemaquia*, sendo que as duas primeiras narrariam as aventuras de Odisseu em seu retorno para casa, e seriam divididas por apresentarem, dentro do poema, divergências acerca do percurso feito por Odisseu para chegar a Ítaca.

Segundo Nunes (2015), a primeira narrativa estabeleceria o seguinte trajeto para o retorno do herói: Trinácia, Feácia, Tesprotia e Ítaca; enquanto na segunda narrativa, Odisseu teria percorrido o seguinte caminho para voltar a Ítaca: Trinácia, Ogígia, Feácia, Ítaca.

A terceira narrativa contaria as viagens de Telêmaco em busca de notícias do pai. Carlos Alberto Nunes nos apresenta dois trechos que deveriam fazer parte da *Telemaquia* originalmente, e que foram separadas na compilação final. Na tradução do próprio autor:

Que és de bom sangue, meu caro, se vê pelo modo que falas.

Outros presentes vou dar-te em lugar dos primeiros, que o posso.

De quantas coisas preciosas em casa se encontram guardadas, quero ofertar-te a mais bela e de mais extremada valia.

Dou-te uma taça de fino trabalho e de linhas bem feitas,

toda de prata, com bordas, porém, de ouro puro batidas,

obra de Hefesto, presente de Fédimo, ousado guerreiro,

rei dos Sidônios, no tempo em que estive em sua casa hospedado,

quando da viagem de volta. Essa, agora, desejo ofertar-te

-----  
[...] Mas, se pela Hélade queres passar de retorno e por Argos, para que eu próprio te siga, farei preparar os cavalos.

Pelas cidades dos homens iremos; ninguém – é certeza –

há de deixar-nos partir sem nos dar um bonito presente,

ou seja trípode, ou seja caldeira construída de bronze,

ou taça de ouro maciço, ou parelha de mulas robustas.

[*ODISSEIA*, IV, 611-9; XV, 80-5]. (NUNES, 2015, p.15)

Atualmente, a discussão sobre a existência ou não de Homero, bem como da autoria das obras a ele atribuídas, permanece sem um consenso entre os grupos, que apresentam seus argumentos uns aos outros sem que haja de fato um convencimento de uma parte ou de outra. O único consenso existente é de que a *Ilíada* e a *Odisseia* são ambos poemas fruto de uma tradição oral, posteriormente fixada em um texto único, que teria chegado até nós através dos códices medievais.

Ao tomarmos partido na discussão acerca da questão, respeitosamente discordamos de Finley e de Nunes, colocando-nos ao lado dos defensores da ideia evolutiva e de Snodgrass, ao considerar a *Odisseia* como uma compilação dos mais diversos elementos agregados à tradição oral pelos locais por onde ela passou.

A ideia de uma compilação que abarque diferentes elementos culturais e de diferentes temporalidades está perfeitamente de acordo com a nossa interpretação das características das personagens homéricas, que sem imortalizaram pela sua universalidade enquanto pertencentes à uma memória coletiva humana, e não necessariamente grega, ou específica de um período da História grega, pois as experiências dos gregos antigos – mesmo as experiências literárias – lhes são únicas e específicas. Os elementos trazidos nas personagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, como a coragem, a lealdade, a saudade de casa, a astúcia, e a liberdade são, entretanto, atemporalmente humanos.

Tendo apresentado em linhas gerais a Questão Homérica e seus principais debates e discussões, cabe agora apresentar a obra que será foco de estudo.

### **1.2.1. *Odisseia***

No que concerne à *Odisseia*, o primeiro passo que nos cabe é colocar o poema épico em seu contexto. A obra atribuída a Homero é classificada como uma epopeia, cujas características nos são apresentadas por Oliveira e Souza.

Para tratar da epopeia, consideraremos, principalmente, a enumeração das características da epopeia feita por Hansen (2008). Em suma, este autor retoma o conceito de gênero épico como poema narrativo e bélico de fundação de um mundo, uma nação. A epopeia é um discurso imperial de vencedores, que iniciam o jogo das ações em desvantagem. Anterior à História, não era alvo de questionamentos e seu enredo constituía a verdade. A sua estrutura métrica é regular – versos em hexâmetro datílico – marcada por paralelismos que, antes da escrita, cumpriam função mnemônica. Tinha como finalidade provocar a admiração pelas realizações dos heróis e, assim, ensinar as virtudes morais e cívicas, daí que os personagens eram homens superiores. Representa uma “ação una (ou uma?), inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia” (HANSEN, 2008, p.26). Sua extensão era limitada pela possibilidade de memorização da fábula central e das ações intermediárias, de forma a manter a unidade e a coerência do todo, para ser declamada nas festas religiosas. Para tanto, existiam os rapsodos, homens que tinham a função social de guardar na memória a história e a cultura do povo e transmiti-la às gerações. (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p. 80-81)

A *Odisseia* conta com cerca de doze mil versos, divididos em vinte e quatro cantos, cada um deles indicado por uma das vinte e quatro letras do

alfabeto grego. Além disso, em versões a partir dos séculos III e II a. C., período Helenístico da História grega, encontramos resumos de cada canto em seu início, como um tipo de abertura para o canto. De acordo com Carlos Alberto Nunes (2015), em seu prefácio da *Odisseia*, apoiado em Victor Berard, foram também os editores helenísticos que fizeram a divisão em 24 cantos, quando originalmente, o poema teria sido dividido em três episódios, assim nomeados: *A viagem de Telêmaco*, *Os relatos na casa de Alcínoo*, e *A Vingança de Odisseu*.

Ao lado da *Ilíada*, a *Odisseia* é considerada o poema fundador da cultura helênica, e um dos mais importantes patrimônios literários da humanidade. Desde a própria antiguidade clássica, essas duas epopeias têm influenciado a literatura em grande medida. Ao redor das narrativas dos dois poemas atribuídos a Homero, formou-se uma tradição poética conhecida como Escola Iônica de Poesia Épica, que, seguindo as tradições homéricas, foi responsável por uma série de poemas – que em sua maioria chegaram a nós de forma fragmentada, ou apenas em resumos e referências – ao redor da Guerra de Troia, e que por isso formam, junto com os poemas principais, o que se convencionou chamar de *Poemas Cíclicos*, por estarem relacionados ao Ciclo da Guerra de Tróia.

A *Odisseia*, ao contrário da ideia que dela faz o senso comum, traz não apenas a narrativa das aventuras do herói Odisseu – transliterado para Ulisses nas versões latinas do poema, sendo que o herói é mais conhecido justamente por esse nome – em sua viagem de retorno para Ítaca, onde era rei, após dez longos anos na Guerra em Troia, da qual os aqueus<sup>14</sup> saíram vencedores, mas também três<sup>15</sup> outras narrativas.

Esses três outros poemas dentro da narrativa principal da *Odisseia* versam: 1. Sobre as viagens de Telêmaco em busca do pai, partindo de Ítaca,

---

<sup>14</sup> Ainda que o imaginário ocidental tenha como referência a ideia de gregos lutando contra troianos na Guerra de Tróia, gerando inclusive a expressão popular “presente de grego” em referência ao cavalo de Troia, estratégia arquitetada por Odisseu para ultrapassar as lendárias muralhas troianas – que se acreditava terem sido construídas por ciclopes sob comando direto de Posídon – e vencer a guerra, o mais correto, seria referir-se aos opositores dos troianos na afamada guerra como “aqueus”, por virem da região da Acaia, localizada no Peloponeso, na Grécia ocidental. A utilização do termo “gregos” gera um problema de anacronismo, posto que também os troianos possuíam cultura helênica, ou seja, também poderiam ser considerados “gregos”, ainda que o próprio termo seja discutível em termos de antiguidade.

<sup>15</sup> A divisão das diferentes narrativas dentro da epopeia original, conforme apresentadas no presente capítulo são feitas por nós, tomando como critério e referência as diferentes narrativas por nós percebidas ao lermos a obra integral.

e passando pelos reinos de Nestor em Pilos, e de Menelau em Esparta, onde obteve informações sobre o destino de Odisseu. 2. Acerca dos estratagemas encontrados por Penélope, e pelo próprio Telêmaco ao retornar de sua viagem – que alguns estudiosos nomeiam como *Telemaquia*, o qual seria um poema independente posteriormente adicionado ao corpo da *Odisseia* quando de sua compilação – para adiar a escolha da rainha por um dos pretendentes ao trono que há muito ocupavam os salões do palácio de Odisseu, dado por eles como morto. 3. Sobre a vingança de Odisseu e Telêmaco contra abusos cometidos por esses mesmos pretendentes, quando o herói consegue finalmente retornar para casa.

De fato, a narrativa dos dez anos que Odisseu demorou para chegar em sua casa em Ítaca é a parte mais conhecida e principal do poema. Narra a travessia do herói que, a partir da costa troiana, e passando por inúmeros desafios, conseguiu retornar ao seu reino e família, tendo perdido todos os seus barcos e companheiros no caminho.

Seguindo a rota apresentada no poema, a partir da costa troiana, Odisseu teria aportado na Ciconia, onde seus homens se prontificaram a invadir e saquear as cidades, tendo sido derrotados e obrigados a retornar aos seus navios e partir em fuga. Uma violenta tempestade os teria enviado à terra dos comedores de lótus (lotófagos), flor mística que faz com as pessoas percam a noção de tempo e de seus objetivos, fazendo com que desejem permanecer para sempre desfrutando a flor, sem com mais nada se preocupar. Foi preciso que Odisseu se recusasse a comer a flor para perceber o que estava acontecendo, impedindo assim que seus homens continuassem a desfrutá-la, a fim de que recuperassem suas consciências e voltassem aos barcos.

Saindo da terra dos lotófagos, Odisseu e seus homens vão dar nas terras dos ciclopes, e acabam presos na caverna de Polifemo, que passa a devorar os homens de Odisseu. Preso com seus companheiros na caverna, Odisseu elabora um plano para que possam cegar o monstro e, na manhã seguinte, escapar, escondendo-se sob o pelo de suas ovelhas. Em razão do que fez com Polifemo, Odisseu atrai o ódio do pai do Ciclope, Posídon, deus dos mares.

Da terra dos ciclopes, Odisseu vai chegar à Eólia, onde o rei lhe dá um saco que continha todos os ventos que o poderiam impedir de voltar para casa, mas, durante a viagem, seus homens, por não saberem do que se tratava, e imaginando serem presentes e riquezas que o seu rei não queria dividir com eles, abriram o saco e fizeram com que as embarcações fossem jogadas nas terras dos lestrigões, gigantes canibais que atacaram Odisseu e seus homens. Estes escaparam por pouco, indo, em seguida, aportar na ilha de Circe, que os transforma em porcos.

Apenas com a ajuda de Hermes, enviado por Atena, Odisseu consegue convencer a bruxa a desfazer o feitiço e deixar que parta com seus homens, não sem antes passarem cerca de um ano na ilha de Circe, filha de Hécate, deusa grega da magia.

Ao deixarem a ilha, Circe avisa Odisseu e seus homens de que apenas o adivinho Tirésias poderia lhe indicar o caminho para casa, fazendo com que Odisseu vá até a entrada do Hades e converse com o adivinho morto, bem como com outros heróis mortos na Guerra de Tróia, e com sua mãe, morta pela dor de ter o filho ausente.

Voltando à ilha de Circe, o herói é enviado pelo caminho indicado, e avisado pela bruxa dos perigos dos monstros marinhos Cila e Caribdes, bem como do canto das sereias. O canto é ouvido por Odisseu, o qual é amarrado pelos seus homens no mastro principal de seu barco, enquanto eles próprios tinham cera no ouvido. Passando pelas sereias, Odisseu e seus homens enfrentam também os monstros marinhos sobre os quais fora alertado, causando a morte de seis de seus marinheiros, levando-os a aportar no local onde o deus Hélios mantinha seu gado, que não deveria jamais ser abatido, sob pena de despertar a fúria do deus.

As condições climáticas impediram a partida imediata, e assim que acabaram as provisões oferecidas por Circe, os homens de Odisseu começaram a desejar o gado de Hélios, que acabou sendo sacrificado em um banquete do qual apenas Odisseu não se serviu, fazendo com que fosse o único sobrevivente da tempestade que Hélios e Posídon fizeram cair sobre as

embarcações como castigo, tão logo deixaram a ilha, chegando quase morto nas terras onde vivia a ninfa Calipso.

Na ilha de Calipso, Odisseu se detém por sete anos, e só é capaz de se libertar através da interferência de Hermes, que ordena à ninfa que deixe o herói partir, pois seria essa a vontade de Zeus, a quem Atena fora recorrer em auxílio do prisioneiro-amante da ninfa.

Deixando Calipso, Odisseu parte em uma jangada rumo à Ítaca, mas a fúria de Posídon cai sobre ele, destruindo a jangada, e o jogando novamente quase morto na costa da Feácia, onde, com ajuda de Atena, sua proclamada protetora, é encontrado pela princesa Nausícaa. Odisseu é, então, recebido pelo rei Alcínoo, que, ao descobrir sua identidade em um banquete, pede para ouvir sua história, e cobrindo-lhe de presentes, envia-o novamente para Ítaca. Como um ato final da fúria do deus dos mares, após deixarem Odisseu seguro em sua terra natal, o barco feácio que o levava é transformado – com toda a sua tripulação – em um enorme rochedo. A Figura 1 traz um mapa elaborado por nós com base no mapa de Trajano Vieira, e que apresenta uma possível rota percorrida por Odisseu desde Troia até Ítaca.

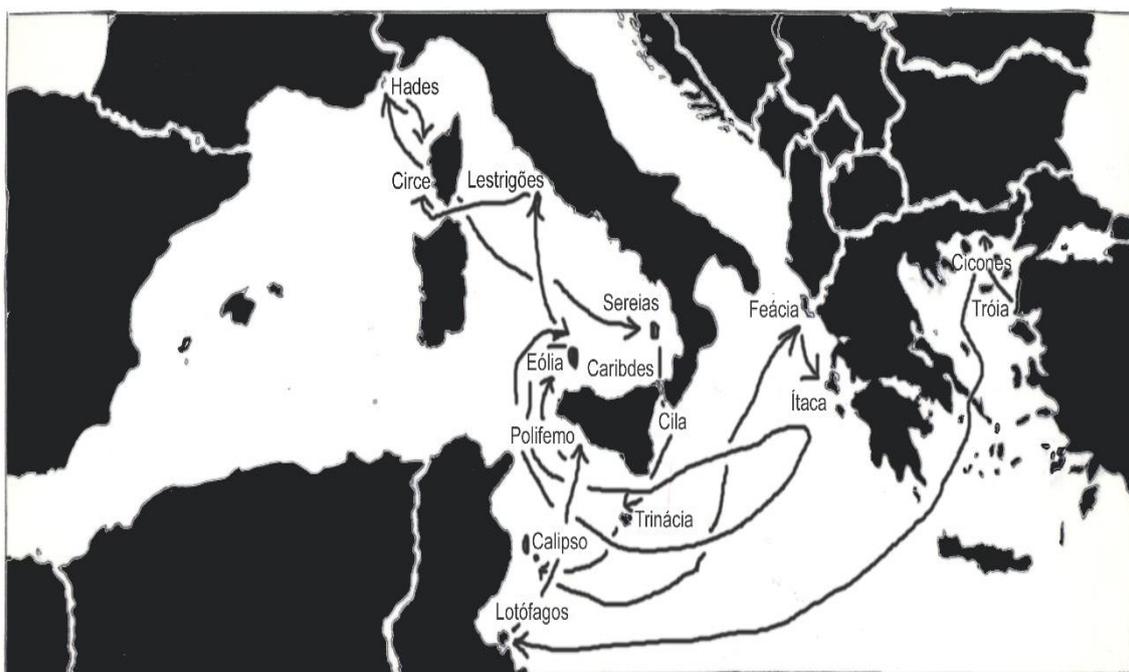


Figura 1. Mapa da viagem de Odisseu. Desenho: Karollayne F. S. Lima. Fonte: Trajano Vieira (2014)

A narrativa da viagem de Telêmaco inicia-se nos primeiros cantos da obra, e descreve como o filho de Odisseu, acompanhado da própria deusa Atena, disfarçada como um sábio de nome Mentos, vai em busca de notícias de seu pai com outros heróis que ao seu lado lutaram nas planícies troianas.

Saindo de Ítaca, Telêmaco parte primeiro para Pilos, onde é recebido com hospitalidade pelo rei Nestor, homem sábio e muito respeitado, que em sua juventude teria sido um dos argonautas<sup>16</sup>, e lutado ao lado de Hércules – em grego Héracles<sup>17</sup>. Também fora em seu reino, em um banquete, que se teria decidido a união dos aqueus para resgatar a sequestrada Helena, esposa do rei Menelau de Esparta.

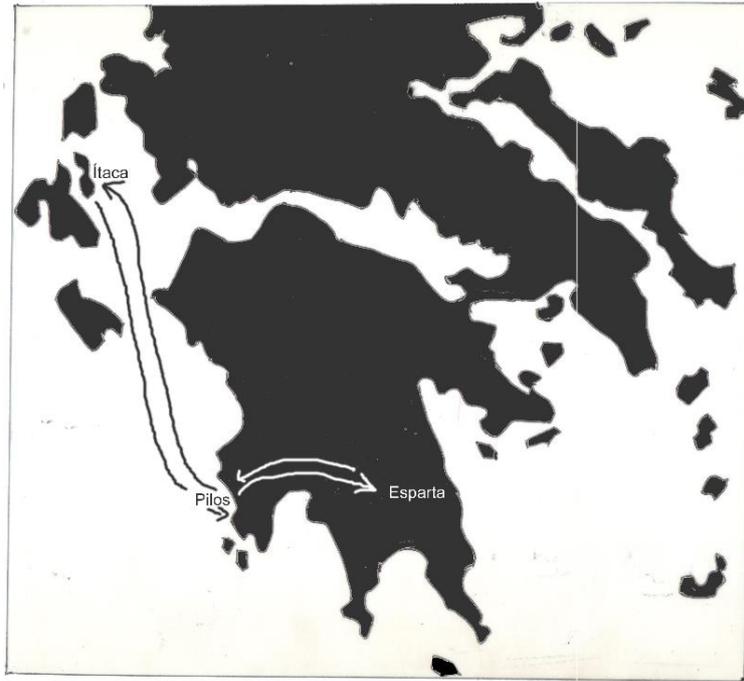
Sem obter as respostas que desejava, Telêmaco partiu para Esparta, agora acompanhado também do filho de Nestor, onde foi recebido por Menelau e Helena que, reconciliados, contaram de sua viagem de volta ao Peloponeso, passando pelo Egito e pela gruta do deus marinho Proteu. Este foi aprisionado pelo rei espartano e seus homens durante seu descanso vespertino, a fim de saber porque os deuses não permitiam que voltassem para Esparta com ventos favoráveis, bem como para obter informações a respeito dos demais comandantes aqueus e seus retornos.

Foi dessa maneira que Menelau ficou sabendo que Odisseu estava aprisionado na ilha de Calipso. Portando essa informação, Telêmaco retorna à Ítaca, de onde escapa – ainda com o auxílio de Atena, que faz descer sobre o mar densa neblina – de uma tentativa dos pretendentes à mão de sua mãe de o assassinar assim que aportasse. A Figura 2 apresenta um possível trajeto para a viagem de Telêmaco.

---

<sup>16</sup> A narrativa mitológica de Jasão e os Argonautas conta como o herói e seus cinquenta companheiros, dentre os quais destacam-se ilustres heróis, tais como Cástor e Pólideuces, Nestor de Pilos, e o próprio Héracles, partiram no navio Argo em busca do Velo Dourado.

<sup>17</sup> No presente trabalho, se procurará adotar sempre a nomenclatura grega do nome das personagens – históricas ou ficcionais.



**Figura 2. Mapa das viagens de Telêmaco. Desenho: Eduarda Artuzo de Carvalho.**

A terceira subnarrativa da *Odisseia* versa sobre os estratagemas utilizados por Penélope para adiar ao máximo a escolha de um novo marido para ocupar o lugar deixado por Odisseu, dado como morto pelos pretendentes que ocupavam os salões do palácio de Ítaca, bem como do sofrimento da rainha pela ausência de seu marido, de quem ainda aguardava esperançosa o retorno.

O principal dos recursos utilizados por Penélope consiste em alegar que, antes de casar-se novamente, precisava tecer uma mortalha para seu sogro Laertes que, já idoso, não contava mais com o filho Odisseu para lhe garantir os ritos funerários. A rainha, contudo – astuta como o marido – tece durante o dia a referida mortalha e, durante a noite, desfaz o trabalho, enganando assim os pretendentes durante anos, até que uma serva trai sua confiança e revela a eles o estratagema.

Outro recurso utilizado por Penélope encontra-se em parte já avançada da obra, quando, sob orientação de Atena, propõe o chamado desafio do arco, segundo o qual se casaria com o primeiro pretendente que conseguisse armar o arco de Odisseu e lançar uma flecha através de doze machados cruzados,

sabendo que provavelmente ninguém além do próprio herói seria capaz de tal façanha, como viria a se confirmar na narrativa.

A última subnarrativa da obra consiste no processo de vingança de Odisseu, que, sob a magia de Atena, entra disfarçado como mendigo em Ítaca e vai ter com o porqueiro Eumeu, onde é reconhecido por Telêmaco, que acabara de voltar de Esparta. Juntos planejam o assassinato dos pretendentes.

Antes de levar adiante o plano, Odisseu vai, ainda disfarçado, a seu palácio, onde sofre humilhações dos pretendentes e, fingindo ser um viajante de Creta, dá à Penélope informações sobre Odisseu, de que ele logo estaria em casa. Nessa visita ao palácio também é reconhecido por Euricleia, sua antiga ama, através de uma cicatriz que tem em seu joelho.

Durante o desafio do arco, candidata-se e, como esperado, é o único a conseguir realizar a façanha, causando o espanto dos pretendentes e da própria Penélope. É nesse momento que sua identidade é revelada por Atena, que incita o herói para executar sua vingança, ao lado de Telêmaco, Eumeu e um pastor, Filoteu. Inspirados pela deusa, os quatro guerreiros matam todos os pretendentes, bem como os servos do palácio que a eles se associaram.

Odisseu ainda tem que provar sua identidade à Penélope, que desconfia do retorno do marido, e lhe pede que retire a cama do casal de seu quarto, fazendo com que Odisseu diga ser tal feito impossível, uma vez que a cama fora esculpida sobre o tronco de uma oliveira e, portanto, impossível de ser removida do quarto.

Também ao pai, Laertes, Odisseu tem que provar ser ele mesmo, descrevendo para o pai o pomar que havia sido dado a ele há muitos anos.

A *Odisseia* é concluída com os familiares dos pretendentes desejando atacar e matar Odisseu para vingar-se, mas sendo impedidos por um raio lançado por Zeus e por Atena que, interferindo uma última vez, faz cessar as agressões.

### 1.3. *Ruth Rocha conta a Odisseia*

Avaliamos acima os diversos elementos que compõem a *Odisseia*, e a importância – pela sua universalidade – de ser lida nos dias de hoje. Porém, pela perda do contexto histórico-social em que a obra foi composta, bem como pela distância temporal e geográfica, o acesso direto à obra pode estar comprometido, gerando a necessidade de abertura de outros recursos de acesso à leitura, conforme afirmam Oliveira e Souza.

[...] a obra está pronta, contudo, totalmente desvinculada de seu contexto original. Daí que o pacto entre autor e leitor é rompido e ambos não partilham mais os conhecimentos pressupostos na obra. Assim, a adaptação do texto grego serve a uma necessidade do leitor de conhecer uma narrativa que constitui seu *modus vivendi*, mas da qual ele não tem consciência, ou representa um momento fundador no processo histórico da sociedade e da literatura – separados aqui apenas por uma conveniência didática. Para essa nova relação entre leitor e obra surge a mediação do adaptador. (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p.79)

Quando nos referimos à *Odisseia*, as adaptações sem língua portuguesa são significativas. De acordo com o levantamento realizado por Carvalho (2014), foram encontradas dezesseis diferentes adaptações do poema homérico, sendo que algumas são adaptações feitas diretamente por autores brasileiros, e outras traduzidas para o português a partir de adaptações realizadas em outros idiomas.

As primeiras adaptações, Carvalho, chegam a datar da década de 1880 e seguem pelo menos até o ano de 2004, que é a data recorte escolhida pelo estudioso, e passam por autores/adaptadores como Monteiro Lobato (*Em busca de Ulisses* – 1984), Ana Maria Machado (*Odisseu e a Vingança do deus do mar* – 2008), e Ruth Rocha (*Ruth Rocha conta a Odisseia* – 2000).

Diante da impossibilidade de estudar o processo de adaptação das personagens em cada uma das adaptações encontradas, por questões de espaço e propósito do presente trabalho, selecionamos o texto de Ruth Rocha. Intentamos evidenciar se os elementos de universalidade das personagens selecionadas no poema homérico se mantêm – e de que forma – no texto adaptado escolhido, do qual falaremos com maior profundidade mais adiante, depois de dizermos algumas palavras acerca de sua autora.

Nascida em São Paulo, em março de 1931, Ruth Machado Lousada Rocha é uma das grandes referências nacionais quando o assunto é literatura infanto-juvenil, tendo mais de cento e trinta títulos publicados, de acordo com a enciclopédia Itaú Cultural, dentre os quais se destacam, especialmente, *Marcelo, marmelo, martelo*, que conta com mais de setenta edições.

De acordo com a página da autora na Academia Paulista de Letras, bem como de seu site pessoal, formou-se em Ciências Políticas e Sociais na USP no ano de 1953, tendo sido aluna de Sérgio Buarque de Holanda. Em 1956, concluiu a Pós-Graduação em orientação educacional na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Entre os anos de 1957 e 1972, atuou como orientadora educacional do Colégio Rio Branco, época em que também começou a escrever para a revista *Claudia*, e logo em seguida para a revista *Recreio*, da qual viria a se tornar colaboradora frequente, tendo sido *Romeu e Julieta* o primeiro conto seu nela publicado.

A partir de 1973, trabalhou como editora e, posteriormente, como coordenadora da Editora Abril no departamento infanto-juvenil. Em 1974, especializou-se em editoração nos Estados Unidos pela Western Publishing Co.

Em 1976, publicou seu primeiro livro, *Palavras, muitas palavras*, que tinha como objetivo principal auxiliar no processo de alfabetização, procurando apresentá-lo de forma divertida.

Seu *best-seller*, que até o presente conta com mais de vinte milhões de exemplares vendidos em diversos países e mais de setenta edições, *Marcelo, marmelo, martelo*, saíra também no ano de 1976. Acumulam-se, a partir daí, mais de cento e trinta publicações, de acordo com a página da autora na Academia Paulista de Letras.

Em 1988, ao lado de Otávio Roth, lançou na sede da ONU, em Nova York, a versão para a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* para o público infanto-juvenil. Em 1990, assina, a convite da ONU, a declaração sobre ecologia para crianças, *Azul e Lindo – Planeta Terra, Nossa Casa*.

Dentre muitos prêmios, Ruth Rocha conta com oito Jabuti de Literatura, além de uma Comenda da Ordem do Mérito Cultural, recebida pelo então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. É membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta. No ano de 2008, foi eleita membro da Academia Paulista de Letras, ocupando a cadeira de número 38.

A própria autora/adaptadora se apresenta, em pequeno texto autobiográfico presente ao final de suas versões da *Ilíada* e da *Odisseia*, revelando-se como contadora de histórias:

Hoje sou eu que conto histórias. Para todas as crianças: as que gostam de contos clássicos e, também aquelas, como minha filha, que gostava de histórias do cinzeiro, da mesa, da lua. Foi a partir de uma pergunta feita por ela que eu escrevi *Romeu e Julieta*, meu primeiro conto publicado na revista *Recreio*. E, de 40 anos para cá, não parei mais. Deixei que a profissão de escritora me escolhesse, e fui inventando essa profissão. (ROCHA, 2011, p.111)

Ao se afirmar, em um único parágrafo, tanto contadora de histórias como escritora, a autora reforça a ideia de que uma posição não anula a outra, mas são complementares, ou seja, Ruth Rocha não estaria deixando de contar histórias, mas apenas adotando uma nova linguagem para fazê-lo. Também assim pensam Oliveira e Souza, que interpretam a postura da autora/adaptadora frente às epopeias homéricas como a de um rapsodo, assumindo a própria Ruth Rocha um papel que teriam os aedos, na Grécia Clássica, de multiplicar as poesias homéricas – e outras – para os diferentes públicos.

[...] Ruth Rocha pode ser vista como uma configuração atual do rapsodo. Ela assume a função de guardião e transmissora de uma narrativa que constitui um dos pilares da memória ocidental. Contudo, o faz no código atual – a escrita. Mas, ao imprimir um tom formal na linguagem ela institui uma distância do receptor, pautada similarmente a que existia entre o rapsodo e seu ouvinte. (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p.81)

Partindo do pressuposto de que a autora atua como uma configuração atual dos rapsodos e aedos, e entendendo que a qualidade de uma obra deve ser mantida na adaptação, para que não se invalide o próprio processo adaptativo, devemos observar os recursos que Ruth Rocha utilizou para transpor

a obra *Odisseia*, estabelecendo alguns parâmetros comparativos, determinando, em primeiro lugar, o motivo pelo qual foi escolhida sua versão específica para o presente trabalho, uma vez que, como vimos acima, ao menos quinze outras estariam disponíveis.

O motivo da escolha da adaptação de Ruth Rocha em detrimento das outras consiste no fato de ser ela a que encontramos com o maior número de informações e proximidade em relação ao poema épico, ou seja, teria sido escolhida a adaptação que teria maior “fidelidade”<sup>18</sup> ao texto homérico, trazendo com maior riqueza de detalhes os diferentes eventos e episódios da epopeia.

Esse cuidado em procurar uma adaptação com maior aproximação com a tradução de Nunes – que tomamos como referência comparativa entre a poesia homérica e o texto adaptado para jovens leitores – está relacionada ao nosso objetivo de procurar os elementos universais na epopeia e como foram transpostos por Ruth Rocha, uma vez que, para que se faça uma comparação justa, é necessário que se disponha do maior número possível de elementos comparativos. Ainda que o espaço do presente trabalho impeça um aprofundamento detalhado de todos eles, acreditamos que a sua presença na adaptação contribui para a análise, que melhor pode ser feita quanto menos elementos do texto original forem suprimidos.

Tendo apresentado a autora, e os motivos que nos levaram à escolha de seu texto, podemos nos debruçar sobre a adaptação em si – intitulada *Ruth Rocha conta a Odisseia* – para melhor conhecê-la e, assim, melhor analisar suas personagens.

Ruth Rocha nos apresenta a adaptação da *Odisseia* em ao menos duas versões: a primeira delas datada do ano 2000, e editada pela Companhia das Letrinhas; e a segunda datada de 2011, pela editora Moderna. Antes de estudar

---

<sup>18</sup> Escolhemos grafar o termo “fidelidade” entre aspas no presente trabalho – mesmo sendo ele recorrentemente utilizado em relação à adaptações – devido ao próprio contexto de compilação da obra homérica que, como vimos acima, não possui informações definitivas ou consenso em muitos pontos, além do fato de ter se originado de uma tradição oral. Assim sendo, como poderíamos falar em “fidelidade” à obra em termos absolutos, uma vez que nem mesmo podemos afirmar conhecer de fato a obra original? Tendo isso em mente, no presente trabalho utilizamos a expressão fidelidade apenas no sentido de conter maiores detalhes em relação à tradução por nós utilizada, e não em sentido absoluto em relação a uma desconhecida poesia original da Grécia arcaica.

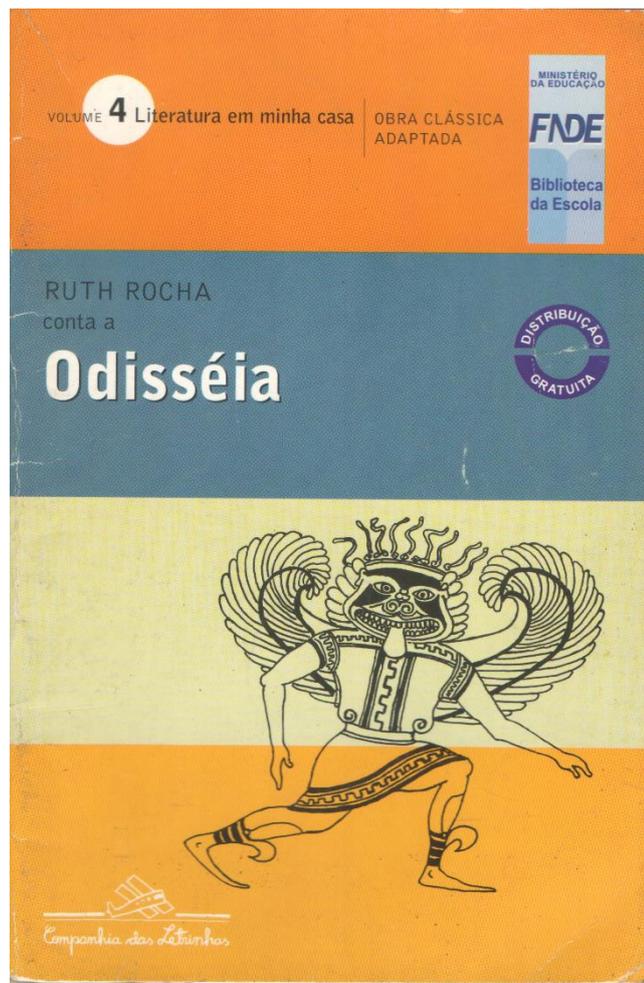
o conteúdo de cada uma delas, vale a pena fazer uma breve apresentação das duas edições.

A primeira delas, trazida pela Companhia das Letrinhas no ano 2000, conta com noventa e seis páginas e apresenta ilustrações de Eduardo Rocha. Possui na capa o título, bem como quatro faixas de cores diferentes e a imagem de uma górgona, desenhada seguindo as representações gregas do ser mitológico. A edição apresenta Introdução, divisão em três partes, e vinte e quatro capítulos, respeitando os vinte e quatro cantos da epopeia original, além de um glossário ilustrado, que objetiva contextualizar o leitor para elementos da cultura grega. Também conta com alguns parágrafos a respeito de Homero, trazendo a base da questão homérica, e informações da autora e do ilustrador. Na última página, existe um mapa simplificado da Grécia, indicando as localidades de Troia, Atenas, Esparta, Creta, Pilo, Monte Olimpo e Ítaca. Há ilustrações, em preto e branco, no início de cada parte e capítulo, sempre procurando respeitar, até onde é possível, o padrão gráfico grego. Essa edição fez parte da coleção *Literatura em minha casa*, representando o volume quatro na categoria “Obra clássica adaptada”. Foi distribuída gratuitamente para as escolas públicas pelo FNDE<sup>19</sup> do Ministério da Educação através do Programa Biblioteca da Escola (PNBE). A Figura 3 <sup>20</sup>apresenta a capa dessa edição.

---

<sup>19</sup> Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação.

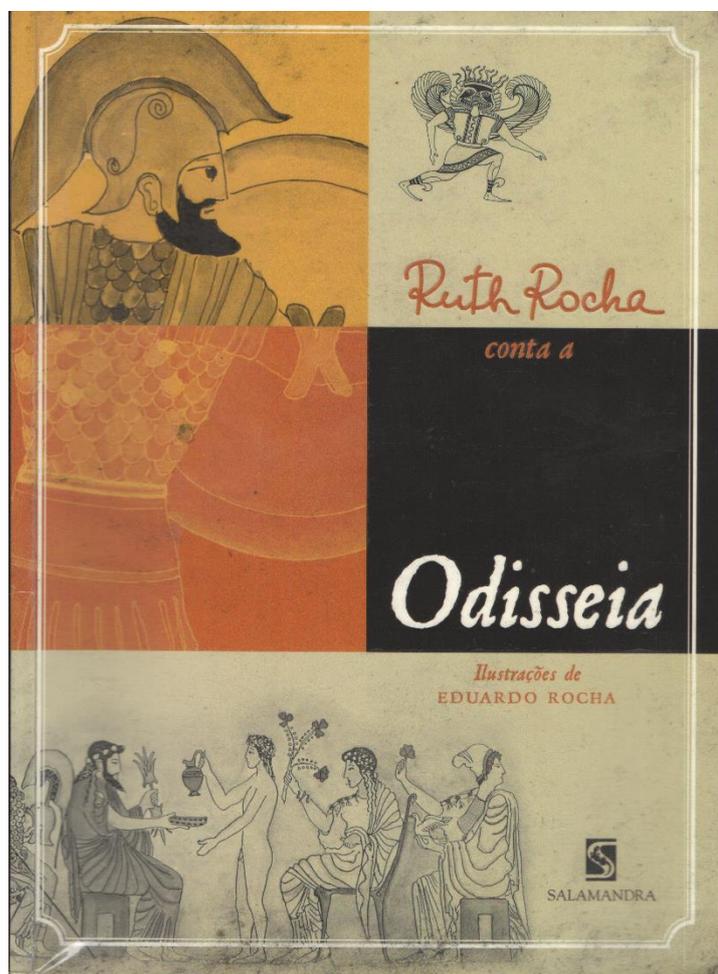
<sup>20</sup> Na presente dissertação de mestrado são utilizadas diferentes imagens e fotografias, algumas das quais contendo informações explícitas a respeito dos direitos autorais e de que as mesmas não devem ser utilizadas para publicação. Por se tratar de uma investigação acadêmica, contudo, a utilização dessas imagens não configura uma violação dos direitos autorais – sejam dos vasos, sejam das ilustrações de Eduardo Rocha, uma vez que o objetivo de seu uso é estritamente acadêmico, sem nenhum tipo de publicação.



**Figura 3: Capa da edição de 2000 de *Ruth Rocha conta a Odisseia*. Fonte: Capa de Eduardo Rocha**

A edição de 2011, pela Editora Moderna, contém 112 páginas e apresenta algumas diferenças fundamentais em relação à de 2000. O tamanho da folha em que o livro é apresentado é maior, e a capa é bastante diferente, trazendo o nome da obra em destaque, com desenhos ao fundo representando – também em estilo grego – as figuras de uma górgona, em pequeno tamanho, bem como de Odisseu, maior que os outros, e de uma assembleia dos deuses. A estrutura da versão de 2000 é mantida quase em sua integralidade, apresentando a introdução, os parágrafos acerca de Homero, Ruth Rocha e Eduardo Rocha, bem como a divisão em três partes e vinte e quatro capítulos. O mapa da última página encontra-se representado colorido na primeira, servindo também como plano de fundo para o Sumário – elemento curiosamente ausente da edição de 2000. A grande diferença consiste no fato de não haver um glossário

propriamente dito ao final da adaptação, mas sim uma série de quadros explicativos no próprio corpo do texto, nas páginas onde aparecem as palavras que constavam no glossário. Outra diferença fundamental consiste no fato de as ilustrações que abrem cada parte e capítulo serem, na edição de 2011, coloridas. As ilustrações dos quadros explicativos – que são as mesmas antes apresentadas no glossário – permanecem apresentadas em preto e branco, porém, muitas vezes, com o tracejado em vermelho, representando talvez a técnica grega de figuras vermelhas apresentadas na cerâmica. A Figura 4 apresenta a capa dessa outra edição.



**Figura 4: Capa da edição de 2011 de *Ruth Rocha conta a Odisseia*. Fonte: Capa de Eduardo Rocha**

Em termos textuais, a adaptação, conforme visto acima, respeita a divisão em partes e cantos, embora sejam nomeados como capítulos. Cada uma das

partes corresponde a uma das divisões tradicionais da *Odisseia* que anteriormente mencionamos: As viagens de Telêmaco; Os relatos da casa de Alcínoo, e A Vingança de Odisseu, embora apresentando-os com outros nomes, e indicando os capítulos correspondentes a cada parte. Também existe uma Introdução, na qual a adaptadora faz um breve relato dos acontecimentos anteriores à *Odisseia*, descrevendo a Guerra de Troia, bem como seu desfecho, e a situação da Hélade<sup>21</sup> quando se inicia a *Odisseia*. Assim sendo, temos o Sumário da adaptação:

#### Sumário

Introdução, 9.

Onde se conta o que aconteceu antes que a *Odisseia* começasse

Parte I, 17

Na qual se contam as aflições da esposa de Ulisses, Penélope, e de Telêmaco, seu filho, já que Ulisses, dez anos depois do termino da guerra de Troia, ainda não tinha chegado à Ítaca.

Capítulos 1-8

Parte II, 45

Na qual Ulisses conta suas aventuras nos mares desde que saiu de Troia até chegar à terra dos feácios.

Capítulos 9-12

Parte III, 69

Onde se conta a volta de Ulisses para Ítaca, seu reencontro com Penélope e seu reconhecimento.

Capítulos 13-24. (ROCHA, 2011, p.7)

Podemos ver que, ainda que a nomenclatura das três partes tenha sido radicalmente alterada para um tipo de pequeno parágrafo explicativo a respeito do que seria tratado em cada uma delas, a essência dos acontecimentos que devem ser trazidos em cada parte foi mantida, salvo a exceção da última que, embora contenha de fato o reencontro de Odisseu com Penélope, não traz em seu texto de apresentação o fato principal desses cantos da *Odisseia*, que é

---

<sup>21</sup> Nomenclatura que os Antigos gregos utilizavam para se referir ao seu país, e mais especificamente às regiões que possuíam a mesma cultura que hoje denominamos grega. Da palavra Hélade deriva o adjetivo pátrio helênico, como os antigos gregos chamavam a si mesmos. Tanto o nome Grécia como o adjetivo pátrio grego são atribuições romanas.

justamente a vingança de Odisseu, como demonstra o próprio nome dado à terceira parte do poema em sua divisão tradicional. É possível fazer a comparação entre as nomenclaturas das partes através da Tabela 1.

Parte	Homero	Ruth Rocha
<b>Parte I. Cantos I a VIII</b>	As Viagens de Telêmaco	Na qual se contam as aflições da esposa de Ulisses, Penélope, e de Telêmaco, seu filho, já que Ulisses, dez anos depois do término da guerra de Troia, ainda não tinha chegado à Ítaca
<b>Parte II. Cantos IX a XII</b>	Relatos da Casa de Alcínoo	Na qual Ulisses conta suas aventuras nos mares desde que saiu de Troia até chegar à terra dos feácios
<b>Parte III. Cantos XIII a XXIV</b>	A Vingança de Odisseu	Onde se conta a volta de Ulisses para Ítaca, seu reencontro com Penélope e seu reconhecimento

**Tabela 1: Comparativo entre as partes da *Odisseia*, conforme apresentadas por Nunes e por Ruth Rocha.**

É notável também o fato de que Ruth Rocha utilize a nomenclatura Ulisses em vez de Odisseu, uma vez que mantém todos os outros nomes das personagens em sua versão grega original. Ainda que não nos diga textualmente o motivo da escolha, podemos inferir que ela ocorre em razão de o nome latino Ulisses ser mais conhecido no imaginário ocidental do que o nome helênico Odisseu. A autora informa que Ulisses é um nome romano, que em grego era chamado Odisseu e, por isso o nome do poema ser a *Odisseia*. Além disso, ainda coloca uma nota explicativa acerca dos nomes romanos atribuídos a diversos elementos da cultura grega, de quem sofreram grande influência.

Tendo sido realizadas algumas observações preliminares, podemos agora partir para uma análise estrutural mais aprofundada do texto adaptado de Ruth Rocha, estabelecendo um quadro comparativo com a estrutura do poema épico conforme atribuído a Homero.

Para proceder com essa análise, escolhemos quatro estruturas que podem funcionar como indicativos do cuidado da autora na manutenção da qualidade estética da obra em seu processo de adaptação: Forma; Gênero;

Narrador e Temporalidade. A Tabela 2 apresenta um comparativo entre as duas versões do poema a partir dessas quatro estruturas.

<b>Estrutura</b>	<b>Homero</b>	<b>Ruth Rocha</b>
<b>Forma</b>	Divisão alexandrina em 24 cantos, três diferentes partes. Há contagem de versos, reiniciando-se em cada canto, totalizando cerca de 12 mil versos	Divisão em três partes, correspondentes com as originais, e 24 capítulos, correspondentes aos 24 cantos do poema
<b>Gênero</b>	Epopéia / poema épico, composto em hexâmetro, e traduzido em versos de 16 sílabas por Carlos Alberto Nunes	Narrativa em prosa, respeitando a narrativa do poema
<b>Narrador</b>	Ora onisciente, ora personagem. Maior parte do tempo em 1ª pessoa, e dotada de profunda oralidade	Onisciente e em terceira pessoa, procurando manter a oralidade
<b>Temporalidade</b>	Elíptica, com passagens do presente para o passado e novamente para o presente	Elíptica, com passagens do presente para o passado e novamente para o presente

**Tabela 2: Comparativo entre as estruturas da *Odisséia*, conforme apresentadas por Nunes e Ruth Rocha.**

Considerando a forma, podemos afirmar que a compilação tradicional da *Odisséia* conta com cerca de doze mil versos, em uma divisão alexandrina em três diferentes partes (As viagens de Telêmaco; Narrativas da casa de Alcínoo, e A vingança de Odisseu) e em vinte e quatro cantos, cada um deles representando uma das letras do alfabeto grego. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a divisão em cantos é mantida, porém renomeada em números de um a vinte e quatro, em vez de manter a estrutura alfabética grega original. Na adaptação de Ruth Rocha, encontramos a mesma divisão estrutural em três partes, porém os vinte e quatro cantos são renomeados em vinte e quatro capítulos, numerados de um a vinte e quatro, conforme as traduções.

Em termos de gênero, a *Odisséia* é uma epopeia, ou um poema épico, composto em versos hexâmetros, e traduzidos por Nunes em versos de dezesseis sílabas. Ruth Rocha converte o gênero de epopeia para narrativa em

prosa, porém, conforme as palavras de Oliveira e Silva (2011), procura manter o teor épico da narrativa, sem suprimir dela nenhuma passagem ou evento.

No que concerne ao narrador, na *Odisseia*, este é representado ora como narrador onisciente, ora como narrador personagem sendo que este último caso é o mais recorrente, uma vez que a maior parte da narrativa se dá em primeira pessoa, e é dotada de profunda oralidade. Ruth Rocha, por seu turno, apresenta sua adaptação com um narrador onisciente e em terceira pessoa ao longo de todo o texto, embora procure manter a oralidade presente no poema original.

Acerca da temporalidade, apresentada por Massaud Moisés em seu *Guia prático de análise literária* (1952) como o mais importante elemento dentro da construção de uma narrativa, apresentando duas possibilidades de ser encontrado: na forma de tempo cronológico, e na forma de tempo psicológico, observamos que não há praticamente diferenças entre o poema épico original e a adaptação de Ruth Rocha, posto que em ambos o tempo cronológico é apresentado de forma elíptica, trazendo fatos do presente intercalados com trechos – por vezes bastante longos, como os relatos de Odisseu à corte de Alcínoo – de narrações de eventos passados.

Há ainda, na *Odisseia*, a presença de diversos elementos próprios à cultura helênica, e que poderiam escapar aos olhos e compreensão de um leitor que não estivesse com ela familiarizado.

A preocupação com as questões culturais gregas e a possível necessidade de contextualização certamente passou pelo projeto de Ruth Rocha, que teve o cuidado de apresentar diversos desses elementos, se não no próprio corpo do texto, em quadros explicativos e ilustrações. Um exemplo disso encontra-se na página trinta e nove da adaptação, em que há o seguinte quadro explicativo acerca do costume de sentar-se sobre as cinzas.

**Sentar-se sobre as cinzas.** *Este era um ato de humildade. Significava que o viajante desconhecido submetia-se à vontade do dono da casa.* (ROCHA, 2011, p.39, grifos da autora)

Acompanhando o pequeno texto explicativo, há uma ilustração do próprio Odisseu envolto em um manto ou túnica, sentado sobre as cinzas no palácio de Alcínoo, conforme é possível observar na Figura 5.



**Figura 5: Odisseu sentado sobre as cinzas na casa de Alcínoo. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.39)**

Outras importantes tradições helênicas representadas na *Odisseia* e que também são trazidas por Ruth Rocha com respectivos quadros explicativos são os jogos, os oráculos, os epítetos de deuses e heróis, o uso de mortalhas, a personalidade humanizada dos deuses, entre diversos outros. Encontramos na Tabela 3 um quadro com algumas das tradições gregas presentes no poema homérico e a forma como Ruth Rocha as apresenta.

Tradição	Presença em Homero	Presença em Ruth Rocha	Quadro explicativo em Ruth Rocha
<b>Epítetos</b>	X	X	Epíteto é uma palavra ou frase que define uma pessoa. É muito característico de Homero atribuir vários epítetos aos deuses
<b>Sentar-se sobre as cinzas</b>	X	X	Este era um ato de humildade. Significava que o viajante desconhecido submetia-se à vontade do dono da casa

<b>Jogos</b>	X	X	Os gregos apreciavam muito os jogos esportivos e davam especial valor a quem se saia bem neles
<b>Hospitalidade</b>	X	X	A hospitalidade era muito importante entre os gregos. Eles acreditavam que, honrando um hóspede, estariam honrando os próprios deuses
<b>Oráculos</b>	X	X	Resposta dos deuses às perguntas feitas pelos mortais. Essa resposta era traduzida pelos sacerdotes e pelas pitonisas ou pítias
<b>Uso de Mortalhas</b>	X	X	Manto com que se envolvia o morto para ser enterrado
<b>Avisos e Presságios</b>	X	X	Os gregos acreditavam muito em avisos dos deuses. Interpretavam diversos fatos como presságios
<b>Crença e submissão ao destino</b>	X	X	Filho da Noite. Estendia seus domínios sobre os homens e os deuses. Nem Zeus podia contrariar o Destino, sob pena de romper a ordem do Universo.

**Tabela 3: Algumas tradições gregas presentes na *Odisseia* e como são explicadas por Ruth Rocha.**

A tradição da hospitalidade pode ser considerada como uma das mais importantes da cultura helênica, e aparece por diversas vezes na *Odisseia*, e sobre ela cabe-nos dizer mais algumas palavras. Assim Ruth Rocha informa-nos dos referidos presentes de hospitalidade, bem como da tradição da hospitalidade em si:

***Presente de hospitalidade.*** *A hospitalidade era muito importante entre os gregos. Eles acreditavam que, honrando um hóspede, estariam honrando os próprios deuses.* (ROCHA, 2011, p.49, grifos da autora)

Essa tradição grega, em especial, é apresentada diversas vezes na *Odisseia*, e remonta ao mito de Filemon e Baucis, de acordo com o qual, certa vez, Zeus e Hermes, disfarçando-se como mendigos, desceram do Monte Olimpo e foram até uma cidade, batendo de porta em porta, pedindo abrigo. Foram rechaçados em cada uma delas, sendo apenas recebidos por um casal de idosos – Filemon e sua esposa Baucis, que dão nome ao mito – muito pobres,

mas que dividiram tudo o que tinham com os mendigos, sem saber-lhes a identidade. Por esse ato de hospitalidade, Zeus concedeu ao casal longuíssima vida, além de transformá-los em sacerdotes, substituindo a pobre casa de ambos por um magnífico templo com teto de ouro, ao passo que com um temporal terrível varreu da existência todos aqueles que lhe haviam negado a hospitalidade.

Podemos citar como exemplo dessa tradição uma passagem da *Odisseia* em que o rei Alcínoo dos feácios recebe Odisseu, ainda ignorando-lhe a identidade, em seu palácio, oferecendo-lhe comida e bebida à vontade.

Mal tais palavras ouviu, a de Alcínoo sagrada potência  
toma a Odisseu pela mão, o prudente e solerte guerreiro,  
fê-lo sair da lareira e num trono esplendente assentar-se  
donde mandou que seu filho saísse, o viril Laodamante,  
que se encontrava a seu lado, e entre todos os mais distinguiu.  
Água lustral lhe ministra uma serva em gomil primoroso  
de ouro, deixando-a cair sobre as mãos em bacia de prata,  
pondo-lhe, em frente, depois uma mesa de aspecto polido.  
A despenseira zelosa aparece, que pão lhe reparte,  
como, também, provisões abundantes lhe dá prazerosa.  
Come à vontade, e assim bebe, o divino e sofrido guerreiro.  
(ODISSEIA, Canto VII, 167-177)

Ruth Rocha traz-nos o mesmo trecho em sua adaptação em prosa, na mesma página que apresenta a tradição de sentar-se sobre as cinzas, vista acima, e explica textualmente a questão da hospitalidade, fazendo referência – embora sem citar nomes ou detalhes do mito – ao mito de Filemon e Baucis, conforme podemos observar a seguir.

O rei Alcíno tomou o hóspede pela mão e fez que ele se sentasse em uma das poltronas, o que era um gesto de muita consideração.

As escravas lavaram suas mãos e lhe ofereceram bebidas e comidas.

[...] Alcino, como todos os gregos naquela época, sempre que via um estrangeiro, ficava imaginando se ele não seria um dos deuses, e por isso o tratava muito bem. (ROCHA, 2011, p.39)

Por fim, partindo de uma observação de diversos fatores, tais como: as preocupações da adaptadora em manter em sua versão da *Odisséia* todos os eventos apresentados no poema original; a busca em não alterar o tema e o clima do texto, mesmo tendo convertido sua estrutura formal de poema para prosa em terceira pessoa; o respeito à temporalidade e à cultura grega presentes na *Odisséia*; preocupação em trazer informações que contextualizem o jovem leitor no tocante aos elementos culturais e tradições helênicos, não deixando de apresentá-los na adaptação, é que consideramos a adaptação de Ruth Rocha, de elevada qualidade estética, tanto como texto independente, como em relação à epopeia homérica.

A partir do próximo capítulo passaremos a nos dedicar à questão específica das personagens homéricas como individualizadas e características, e como a manutenção de suas características devem ser levadas em conta em um processo de adaptação do poema homérico como um dos mais importantes elementos para que a qualidade estética e universalidade da obra não sejam perdidas.

O primeiro passo, nesse sentido, é apresentar os conceitos de personagens com os quais trabalharemos para a análise posterior de suas características.

## Capítulo II – Construção e reconstrução de personagens.

### 2.1. Conceituando personagens

O primeiro procedimento a ser realizado no que diz respeito ao estudo do processo de construção de personagens por Homero, e de reconstrução das mesmas personagens por Ruth Rocha em seu processo de adaptação é especificar como o presente estudo compreende a personagem, e como interpretamos os conceitos a ele referentes nas obras. Para tanto, recorreremos às considerações teóricas de Beth Brait (2017), Fernando Segolin (1978), Anatol Rosenfeld (2000), Antonio Cândido (2000) e Massaud Moisés (1952).

O primeiro elemento que podemos trazer a respeito do conceito encontra-se na obra *A personagem*, de Beth Brait, que nos traz, logo nas primeiras páginas, a informação de que, antes de mais nada, a personagem existe e pertence à linguagem, não possuindo existência física e material fora do texto. Assim nos afirma Brait:

[...] Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2017, p.19)

Essa citação nos apresenta diversos elementos importantes para pensar a personagem de forma teórica. Além da questão já apresentada acima, da não existência das personagens fora do contexto da linguagem, a autora nos revela duas ideias bastante interessantes e preciosas para o presente estudo: a ideia de que as personagens são necessariamente construídas por um autor – no caso específico desta investigação também poderíamos considerar a construção coletiva ao longo do tempo, conforme visto no capítulo anterior, e a reconstrução por parte da adaptadora – e a concepção de que a personagem pode, dentro de seu contexto ficcional, representar “uma realidade exterior ao texto”.

Ambas ideias dialogam com a questão da adaptação da *Odisseia* para jovens leitores em pelo menos dois sentidos complementares, e são importantes para a interpretação que fazemos do processo de criação e recriação das personagens.

A primeira ideia, ligada ao processo de criação das personagens, pode nos servir como forte argumento para a crença de que esse elemento narrativo possui importante função no estabelecimento da qualidade estética da obra. Partindo da premissa de que as personagens são criadas pelo autor de uma determinada obra, e que podem, a partir dessa obra, criar – ou não – independência e estabelecer pontes entre a ficção e a realidade, podemos afirmar que necessariamente há a dedicação desse autor em criar personagens que são marcantes e memoráveis, uma vez que, em última análise, serão tais elementos narrativos que produzirão a ação na obra e despertarão emoções – sejam elas positivas ou negativas – nos leitores.

Consideramos as personagens como elementos textuais pensados por um autor; que devem fazer desenrolar as ações dentro da narrativa ficcional; e são capazes de despertar as mais variadas emoções nos leitores; podendo ainda ecoar elementos externos ao texto,

Assim sendo, acreditamos que as personagens são elementos fundamentais em uma obra para se garantir sua qualidade estética, haja vista que, mesmo que a descrição de um cenário, por mais detalhada e apurada que seja, raramente despertará no leitor a mesma intensidade de emoções que poderiam um episódio de traição entre duas personagens, ou a reviravolta de um protagonista que se converte em vilão no desenrolar da narrativa.

Fernando Segolin (1978), em sua obra *Personagem e anti-personagem*, também argumenta nesse sentido, e afirma que o próprio Aristóteles, em sua concepção de poesia, dizia que ela seria composta por “homens em ação” Anatol Rosenfeld (2000) parece concordar com essa premissa, ao escrever que a personagem seria a responsável pela ação em uma obra, dando vida à ficção, conforme podemos ver nas palavras do próprio autor, que se vale inclusive de um exemplo retirado da própria poesia homérica, mais especificamente da *Ilíada*.

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera”, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. [...] Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. (ROSENFELD, 2000, p.27-28)

Para exemplificar essa afirmação, concordando com Rosenfeld, podemos buscar um segundo exemplo na poesia homérica, desta vez retirado da própria *Odisseia*, no episódio da visita de Telêmaco e Pisístrato a Menelau, rei de Esparta. Nesse episódio, há uma breve descrição da cidade de Esparta, com todas as riquezas acumuladas por Menelau, a ponto de ter ele seu palácio comparado por Telêmaco e Pisístrato ao do próprio Zeus. Ao ouvir tal comparação, o rei espartano afirma sua riqueza, mas diz que feliz se desfaria da maior parte dela se pudesse trazer de volta dos mortos tantos companheiros perdidos, indicando, na própria personagem, uma prevalência das ações de homens (personagens) a de objetos inanimados ou riquezas (que podem ser descritos, mas não movimentariam a narrativa). Assim afirma Menelau no episódio mencionado.

Meus caros filhos, com Zeus emular nenhum homem consegue,  
que imperecíveis são suas riquezas e belo palácio.

Quanto aos mortais, pode algum em riqueza medir-se comigo,  
ou que o não faça; custou-me sofrer muita dor, errabundo,  
quanto nas naus para aqui transportei, decorridos oito anos,  
tendo vagado por Chipre e Fenícia, assim como no Egito.

[...]

Mas enquanto eu por aquelas paragens reunia riquezas,  
certo indivíduo, às escuras, privou-me do mano dileto,  
por modo súbito, graças ao dolo da esposa funesta.

Esse o motivo de não alegrar-me com tanta opulência.

[...]

Oh! Quem me dera viver com um terço dos bens do palácio,  
contanto que vivos fossem os homens que outrora caíram

de Argos distantes, nutriz de corcéis, na planície de Troia.  
Pois, em verdade, por todos expendo lamentos amargos,  
muito amiúde sentado nas salas do nosso palácio,  
ora alívio com lágrimas o coração, ora cesso  
de derramá-las, que logo me farto do gélido choro.  
(*ODISSEIA*, IV, 78-84, 90-93, 97-103)

Esse episódio é bastante revelador do que anteriormente afirmamos, uma vez que as descrições das riquezas espartanas são bastante detalhadas e nos levam a imaginar as conquistas do grande rei Menelau. Porém, no momento em que o rei começa a descrever a morte dos companheiros da Guerra de Tróia, e episódios do retorno de seus líderes para casa – como o assassinato de seu irmão Agamemnon pela esposa Clitemnestra, ou as dificuldades que impedem Odisseu de retornar à Ítaca, afirmando que nem é sabido com certeza se ele está vivo ou morto – bem como quando é introduzida a personagem Helena – comparada com Ártemis, indicando que sua lendária beleza ainda estava presente, sendo ela o grande pivô da referida guerra, e que também começa a fazer relatos sobre ela – o interesse pelas riquezas palacianas se perde quase que instantaneamente diante da narração das ações das personagens.

A segunda ideia que podemos extrair da citação de Brait é de que – sendo “útil e necessário” – é possível procurar estabelecer relações entre a ficção e a realidade, uma vez que as personagens podem ser representativas de elementos exteriores ao texto.

Esse conceito vai ao encontro do próprio conceito de epopeia, conforme apresentado no capítulo anterior, que teria como a principal função o caráter identitário ou de poema-fundador de um determinado povo ou cultura.

Dentro desse conceito, podemos interpretar a *Ilíada* e a *Odisseia* como poemas-fundadores da cultura helênica, e seus personagens como representativos de valores e aspectos ou pertencentes aos helênicos, ou, ao menos, desejáveis a eles. Assim sendo, é possível – e útil no caso do presente estudo – fazer a ligação entre ficção e realidade, e interpretar certas personagens como a representação de valores helênicos, como, por exemplo:

Odisseu representando a astúcia; Telêmaco, a fidelidade paterna; Aquiles, o espírito guerreiro e indomável, etc.

Algo importante a ser considerado no caso específico das epopeias homéricas é que os valores encontrados em suas personagens extrapolam o contexto helênico, e podem ser considerados universais, por se mostrarem, em maior ou menor medida, em toda sociedade ocidental, o que contribuiria para a permanência da obra, mesmo tendo desaparecido o seu contexto de produção/compilação.

Tendo isso em mente, podemos trazer novamente as reflexões de Rosenfeld (2000), que afirma terem as personagens um forte elemento de identificação e experiência compartilhada, como se leitor e personagem vivessem juntos a narrativa. Essa afirmação se torna especialmente importante no presente trabalho pela característica elementar da epopeia de representar valores, e não necessariamente pessoas de forma literal, os quais poderiam contribuir para a imortalidade da obra, sendo parte de seu caráter estético

Pensando nessa questão da centralidade das personagens para a manutenção da qualidade estética da obra, podemos recorrer uma vez mais a Rosenfeld, que afirma que as personagens concentram em sua construção todos os valores estéticos e literários. Também Antonio Candido, em seu texto intitulado *A personagem do romance*, faz algumas reflexões a respeito das personagens, sua importância estética, e sua relação com a realidade que podem nos ser úteis.

Candido defende que todas as personagens são necessariamente inventadas, porém encontram alguma origem na realidade, seja em pessoais reais – as quais não representam integralmente, mas das quais podem nascer – seja no contexto de produção da obra – como acreditamos ser o caso das epopeias creditadas a Homero – e que justamente por serem mais lógicas, porque ficcionais, nos permitem uma sensação de complexidade e uma identificação máxima com elas. Partindo dessa linha de pensamento, propõe ainda que a relação entre enredo e personagem é indissolúvel, e que entre os elementos que compõe um romance de qualidade.

[...] avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2000, p.54)

Candido escreve – como o próprio título de seu texto o revela – pensando nos romances, mas as afirmações que apresentamos acima poderiam também ser aplicadas ao contexto da *Odisseia*, o que poderia indicar um dos motivos pelos quais a obra homérica permanece na cultura ocidental mesmo depois de séculos de sua composição e compilação. Ou seja, o foco dado na narrativa e nas características das personagens, e não nas descrição de pormenores, dá força e existência mais profundos às personagens, que passam a possuir uma existência até mais real do que a própria vida (CANDIDO, 2000), porque detentoras de valores universais como suas características individualizantes.

Para exemplificar tal afirmação, Candido (2000) traz-nos o exemplo de Capitu, questionando o que de fato sabemos sobre a personagem além de seus olhos de ressaca e de cigana oblíqua e dissimulada. Ele afirma que é justamente essa caracterização individual que lhe dá força e existência, mais do que uma descrição pormenorizada seria capaz de fazer.

Podemos aplicar essa mesma linha de pensamento à *Odisseia*, em especial às personagens que escolhemos. Ao ler a tradução de Carlos Alberto Nunes, bem como a adaptação de Ruth Rocha, encontramos pouquíssimos elementos propriamente descritivos das personagens, mas sim a apresentação – muitas vezes em forma de epítetos – de suas mais marcantes características, como, por exemplo, nas diversas vezes em que o nome de Odisseu é acompanhado da designação de “multiastucioso”, e Atena, frequentemente designada “de glaucos olhos”, em referência ao tom verde acinzentado de sua pupila.

Ainda dentro dessa lógica, é possível verificar que muitas vezes as personagens extrapolam o texto, tornando-se quase dele independentes, e até do próprio autor, permanecendo como parte integrante do patrimônio cultural universal, mesmo por aqueles que não leram a obra que deu origem à referida personagem. Para reproduzir um exemplo apresentado por Brait, e demonstrar o alcance que uma personagem pode atingir no imaginário humano ao extrapolar

o aspecto textual, parecendo até mesmo ganhar vida, tomemos a personagem Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle, que ganhou um escritório real no mesmo endereço do fictício, com um museu a ele dedicado, conforme o exemplo apresentado pela própria autora.

É provável que os leitores mais críticos, aqueles que têm contato menos ingênuo com a obra de ficção, achem curioso e até engraçado que muitos leitores do escritor Arthur Conan Doyle (1859/Escócia – 1930/Inglaterra) reservem um espaço de sua viagem turística à visita a Baker Street, número 221B, na esperança de ali encontrar os aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes. Esses amantes da ficção policial, que leram e releeram cada uma das aventuras do herói, acreditam realmente na existência de uma pessoa chamada Sherlock Holmes, um ser humano muito especial, o detetive que viveu todas as apaixonantes peripécias relatadas por um “outro ser humano”, o caro Dr. Watson. Acontece que o número 221B não existia na época em que as histórias de Sherlock Holmes foram publicadas e, até o final dos anos 1980, a não existência causava, de certa forma, uma decepção no leitor-viajante: mas não tão forte a ponto de apagar a ilusão da existência de Holmes, para os fiéis leitores, tudo não passava de mais um truque genial do brilhante detetive. Desde 1990, talvez pela força da procura e da importância cultural da personagem, no 221B Baker St, Marylebone, London NW1 6XE, UK, está o Sherlock Holmes Museum, criado pela Sherlock Holmes Society of England. Na casa em estilo do século XIX, na porta do museu, há uma placa dizendo que Holmes viveu lá. E o visitante ganha até um cartão para utilizar os serviços do detetive. (BRAIT, 2017, p.15-16)

Partindo desse exemplo, e guardadas as devidas proporções, podemos tomar diversos elementos presentes nas obras creditadas a Homero que extrapolam o texto que lhes deu origem, ganhando dele certa independência, na medida em que se tornaram pertencentes à cultura ocidental como um todo, muitas vezes apresentando-se como jargões e ditos populares, como é o caso das expressões “presente de grego”, que indica um presente ruim ou desagradável de alguma forma – ou de várias – e faz referência justamente ao cavalo de Troia, presente dado pelos aqueus (mas que na imensa maioria das traduções têm sua designação pátria traduzida como “gregos”) ao povo troiano, contendo em seu interior uma série de guerreiros que acabariam por trazer a destruição da cidade. Outro exemplo é a também comum expressão “calcanhar de Aquiles”, utilizada para designar uma fraqueza ou ponto fraco de qualquer natureza, em referência ao herói da *Ilíada*, que tem em seu calcanhar o único ponto vulnerável, por ter sido essa a única parte de seu corpo não banhado pela

sua mãe Tétis no rio Estige. Vale lembrar ainda que a própria expressão adjetiva “homérico” é um jargão que indica não apenas as obras de autoria atribuída à Homero, mas também qualquer coisa de grandes e épicas proporções, da mesma forma como “*Odisseia*” enquanto adjetivo para algo demasiadamente extraordinário, repleto de desafios, problemas e aventuras.

Ainda no contexto da definição teórica de personagens, e em conciliação com Brait, na introdução de sua obra acima citada, Segolin nos apresenta outros elementos a respeito da conceituação desses seres ficcionais, conforme é possível ler a seguir.

Curioso e fascinante sócia dos seres humanos, em seu “status” de criatura em relação a um criador onipotente, em sua fisionomia físico-moral, em sua inserção num universo que frequentemente mantém relações de semelhança com o nosso, em sua luta por dominar um mundo que jamais lhe pertencerá por inteiro, essa pretendida imagem especular do homem sempre o atraiu, impondo-lhe uma contemplação narcísica, que, se o levou a ressaltar-lhe as semelhanças, o obrigou, por outro lado, a quase ignorar-lhe as diferenças. (SEGOLIN, 1978, p.11)

A partir da leitura do trecho acima reproduzido, podemos verificar, em primeiro lugar, uma confluência entre as opiniões de Brait e Segolin, no sentido de ambos defenderem a possibilidade de semelhanças entre os mundos ficcionais habitados pelas personagens e o nosso mundo real. Também é possível observar que Segolin nos traz novamente o conceito de personagens relacionado à ideia de identificação.

Ao afirmar que as personagens são seres ficcionais que guardam semelhanças com os humanos reais, e que essa aproximação tende a levar nós, leitores, a um processo de exaltação das semelhanças e de preterição das diferenças, podemos interpretar que Segolin nos apresenta a razão da constante atração que sentimos pelas personagens: identificamo-nos com elas devido às suas semelhanças e defeitos em relação a nós mesmos, tendendo mesmo a procurar nelas aproximações com nossas próprias personalidades, ao mesmo tempo em que – de forma inconsciente talvez – prestamos menos atenção, ou mesmo ignoramos, as diferenças que as personagens apresentam em relação a nós próprios.

Essa noção de identificação entre o leitor e as personagens nos oferece ainda um novo argumento em nossa leitura de que justamente as personagens constituem um elemento fundamental no processo de composição de uma obra literária, sendo responsáveis por grande parte da qualidade estética de um texto.

Esse argumento se baseia na ideia de que, havendo um processo de identificação do leitor com as personagens, é uma reação natural que a atenção do leitor se volte com maior profundidade justamente para esse elemento da narrativa, em detrimento de outros presentes, posto que, de alguma forma, o leitor enxerga nas personagens elementos de suas próprias personalidades – ou mesmo elementos que desprezam em si mesmos ou em outros, mas que enxergam representados nas personagens.

Esse processo de identificação acaba fazendo das personagens – para utilizar os termos de Segolin – uma espécie de sócias dos seres humanos, que os leitores tenderão a enxergar mais como a um igual – outro ser humano – do que como um ser ficcional, criado na linguagem e existente unicamente nela. Essa ideia pode ser confirmada pelo exemplo acima citado de fãs de Sherlock Holmes, que acreditam e identificam o detetive como um ser humano feito de carne e osso, e não de palavras.

Tendo em mente as concepções apresentadas até o momento, em especial as reflexões de Brait e Segolin, é pertinente retomar algumas definições teóricas acerca de como são classificados esses elementos narrativos, as personagens. Para tanto, recorreremos primeiramente às palavras de Massaud-Moisés:

[...] Tomando em conta apenas as informações mais pertinentes, comecemos por lembrar a classificação das personagens. É sabido que podem ser ordenadas em dois grupos, conforme suas características básicas: *personagens redondas* e *personagens planas*. Estas seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura, mas não de profundidade: um só defeito ou uma só qualidade. Quanto às personagens redondas, ostentariam a dimensão que falta às outras, e, por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou/e defeitos. As personagens planas geram os *tipos* e *caricaturas*, enquanto as outras envolvem os *caracteres*. Pensando nas fôrmas em prosa, teríamos que as primeiras comparecem as mais das vezes nos contos, nas novelas e nos romances lineares, ao passo que as redondas predominam nos romances psicológicos e introspectivos. (MOISÉS, 1952, p.110-111)

É importante ressaltar que, embora o autor refira-se, na citação acima, aos textos em prosa, não seria incorreto aplicar tais classificações às personagens da *Odisseia*, que é uma epopeia. Ou seja, ainda que possua uma estrutura de poema, é composta por uma narrativa, ou mais precisamente, um conjunto de narrativas, no caso específico da obra homérica.

A adaptação da *Odisseia* por Ruth Rocha foi construída em prosa, portanto, perfeitamente de acordo com o instrumento teórico apresentado por Moisés, sem que sejam necessárias mais aprofundadas considerações.

Um segundo fator a ser considerado nesse momento versa sobre a classificação em si das personagens homéricas. Sendo a *Odisseia* uma epopeia, cujas características principais pudemos observar no capítulo anterior, e sendo suas personagens muitas vezes representativas dos arquétipos e valores universais, conforme pudemos observar acima, é de se esperar que, mesmo possuindo características individualizantes bastante profundas, as personagens homéricas sejam do tipo plano, ou seja, possuam determinados conjuntos de valores e características que não se alteram ao longo do texto, apesar de serem apresentadas nas mais diversas situações ao longo da narrativa.

Efetivamente, a única personagem que parece possuir uma característica de personagem redonda é Éolo, que muda seu comportamento em relação a Odisseu nos dois momentos em que se encontra com o herói. Essa mudança, entretanto, está mais ligada ao respeito e temor aos deuses, do que a uma efetiva mudança de comportamento ou personalidade, conforme podemos ver nas palavras do próprio Éolo.

Como voltaste, Odisseu? Qual averso demônio te trouxe?

Não te reenviamos provido de jeito quem enfim, reencontrasses  
a terra pátria, o teu lar e, assim, tudo que te é mais querido?

[...]

Fora, depressa, desta ilha! O mais vil dos mortais és decerto,  
pois não me é lícito aqui receber nem enviar para a pátria  
um indivíduo que os deuses beatos desta arte hostilizam.

Vai-te! Tua volta demonstra a que ponto és por eles odiado.  
(*ODISSEIA*, X, 64-66; 72-75)

Essa mesma passagem pode ser encontrada também na adaptação de Ruth Rocha, descrita de forma mais simples e em prosa, porém trazendo a mesma ideia da poesia homérica em relação à mudança súbita de comportamento do rei Éolo, demonstrando o cuidado da autora na recriação das personagens em seu processo de adaptação.

Quando resolveram partir, Éolo deu a Ulisses um enorme odre de couro onde estavam guardados todos os ventos perigosos. Ulisses amarrou o odre muito bem marrado no porão do seu navio, que partiu com os melhores ventos ventando a favor.

[...]

Então, enquanto Ulisses dormia, seus companheiros começaram a imaginar o que haveria dentro do odre [...] Abriram o odre e libertaram todos os ventos mais violentos e perigosos. [...] Eles foram arrastados novamente de volta à ilha Eólia.

Ulisses dirigiu-se ao palácio em busca de ajuda, mas Éolo e seus filhos expulsaram os homens da ilha.

- Zarpa já desta ilha – gritou Éolo – Não darei ajuda a homens que são detestados pelos deuses. (ROCHA, 2011, p.53-54)

Além da proposição de Massaud-Moisés de classificação das personagens em planas ou redondas, é possível trazer também a definição de personagens-função, conforme apresentada por Segolin apoiado em Propp.

Tendo estudado a morfologia dos contos de magia folclóricos russos, Vladimir Propp teria encontrado trinta e uma funções para as personagens, que permitiram ao teórico identificar e definir sete tipos de personagens, que atuariam de acordo com essas funções em diferentes esferas de ação, fazendo com que a narrativa se movesse. Esses personagens-função seriam, portanto, apresentados com características imutáveis e específicas, e dos quais se esperariam determinados conjuntos de ações, de acordo com a função que a personagem assumiria dentro da narrativa. A tabela 4 nos traz sete personagens proppianas, bem como suas respectivas esferas de ações.

Função/papel da personagem	Esfera de ação
1	Agressor ou Malfeitor
	O malfeito ou privação
	O combate e outras formas de luta contra o herói
2	Doador ou Provedor
	A preparação da transmissão do objeto mágico
3	Auxiliar
	A colocação do objeto mágico à disposição do herói (ou seja: a transmissão do objeto mágico)
	O deslocamento do herói no espaço
	A reparação do malfeito ou privação
	O socorro durante a perseguição
4	Pessoa procurada e seu Pai
	A realização das tarefas difíceis
	A transfiguração do herói
	A exigência de realização de tarefas difíceis
	A imposição de uma marca ou sinal de identificação
5	Mandante ou Remetente
	A descoberta do falso herói
	O reconhecimento do verdadeiro herói
6	Herói
	A punição do segundo agressor (ou falso herói)
	O casamento
7	Falso herói
	O envio do herói (momento de transição)
	A partida para procurar
7	Falso herói
	A reação às exigências do doador
	O casamento
7	Falso herói
	A reação negativa às exigências do doador
	As pretensões mentirosas

**Tabela 4: Personagens-Função, e suas esferas de ação, conforme Propp. Tabela elaborada por Evandro F. R. Alves a partir das informações de Segolin (1978, p. 37)**

Greimas (apud Segolin, 1978) vai ampliar a definição proppiana de personagem-função, propondo a possibilidade de sua aplicação a narrativas que vão além dos contos folclóricos russos, e apresentando a possibilidade de que uma esfera de ação possa ser ocupada por mais de uma personagem, bem como de seu oposto, em que uma única personagem poderia atuar em mais de uma esfera de ação. Dois possíveis exemplos dessa proposição podem ser retirados da *Odisseia*.

A ideia de que uma única personagem possa ter sua função no texto relacionada a duas ou mais esferas distintas de ação pode ser encontrada em Calipso, ninfa moradora de Ogígia, uma vez que ela atua tanto na esfera do agressor ou malfeitor, ao reter Odisseu em sua ilha por sete anos, ao mesmo tempo em que oferece-lhe a imortalidade – que aqui poderia ser interpretada como “objeto mágico”, colocando as ações da personagem também no âmbito da esfera do doador – em troca de que ele se esqueça de sua família e terra

natal, fazendo com que atue também na esfera da pessoa procurada, uma vez que estaria exigindo de Odisseu a realização de tarefas difíceis.

Por outro lado, seguindo a ideia de que uma mesma esfera de ação possa ser ocupada por diferentes personagens, podemos trazer como exemplo a esfera de ação do auxiliar, que é ocupada por diferentes personagens ao longo da narrativa, como por exemplo Hermes, enviado por Zeus em pelo menos duas ocasiões para prestar auxílio a Odisseu – para escapar da ilha de Calipso e para ensinar ao herói como resistir ao feitiço de Circe; Alcínoo, que é responsável pela viagem final de retorno de Odisseu da Feácia para Ítaca; Eumeu, que presta auxílio ao herói quando este chega disfarçado em sua terra, tanto em informações, como no planejamento e execução do massacre dos pretendentes.

A ampliação de conceito proposta por Greimas irá trazer ainda a ideia de que, dentro da esfera de atuação do herói, seriam necessárias três provas – a qualificante, a principal, e a glorificante – para que possa alcançar o seu objetivo dentro da narrativa.

Novamente, podemos exemplificar as três referidas provas buscando exemplos na *Odisseia*, no caso específico da personagem Telêmaco, que atua principalmente na esfera do herói, e passa pelas provas referidas por Greimas em diferentes momentos da obra.

A primeira das provas apontadas por Greimas – a qualificante, para Telêmaco, estaria na sua postura de desafiar os pretendentes de sua mãe, procurando expô-los diante da assembleia de cidadãos de Ítaca, questionando suas atitudes perante os bens do ausente Odisseu. Podemos ler abaixo – segundo a *Odisseia* e segundo Ruth Rocha, – o discurso do herói que compreendemos como sua prova qualificante.

Mas a respeito das duas desgraças que em casa me pesam.  
Uma consiste na Morte de meu pai ilustre, que outrora  
Paternalmente benigno reinou sobre vós, os presentes  
Ora outra muito mais grave ocorreu, e que breve há de a casa  
Completamente arruinar-me e destruir toda a minha fazenda  
A seu mau grado se vê minha mãe assediada e forçada

Por pretendentes que filhos se dizem dos nobres da terra,  
Aos quais repugna buscar a morada de Icário, pai dela,  
A quem compete fixar os presentes de modo aprazível,  
Para entrega-la a quem bem lhe aprover e lhe seja do agrado.  
Mas, em vez disso, instalaram-se todos em nosso palácio,  
Cabras e bois sacrificam e ovelhas de velo vistoso,  
Banqueteando-se a rodo e gastando do rútilo vinho,  
(ODISSEIA, Canto II, 44-57)

- De fato – disse ele – uma dupla desgraça abateu-se sobre mim. Perdi meu pai, que outrora foi rei desta ilha, e vejo minha casa sendo ameaçada de ruína. Alguns pretendentes à mão de minha mãe, em lugar de falar com o pai dela, de cobri-la de presentes, como é hábito, meteram-se na minha casa já faz muito tempo e estão consumindo nossos rebanhos e nossos vinhos de tal maneira que botam em perigo meu próprio futuro. (ROCHA, 2011, p.22-23)

A segunda prova, a principal, no caso de Telêmaco não consiste, segundo compreendemos, em um único evento, mas sim em uma sequência narrativa que compreende a chamada *Telemaquia* quase que integralmente, por ser a viagem de Telêmaco em busca de informações de seu pai.

Entendemos essa sequência como prova principal de Telêmaco uma vez que é possível identificar, desde os primeiros versos da obra, o fato de que o objetivo maior de Telêmaco gira em torno de evitar o assalto aos bens de seu pai, e de vingar a dilapidação deles, preferencialmente com o retorno de Odisseu, de quem não tinha notícias.

Assim sendo, a partida do herói em busca de informações, e a sua obtenção junto a Menelau em Esparta consistiria – para nós – a prova principal pela qual deveria passar o herói, a fim de que pudesse estar pronto para seu momento de glorificação, que viria com a chegada de Odisseu, e o massacre dos pretendentes, do qual Telêmaco participou ativamente, e que entendemos ser para ele a prova glorificante, uma vez que poderia estar finalmente ao lado de seu famoso e glorioso pai, promovendo a justiça pelos abusos cometidos.

Partindo dos conceitos de Propp e Greimas, Segolin afirma que a organização das personagens em ações esperadas dentro de um conjunto de funções específicas é o que vai permitir que as personagens se tornem referenciais aos seres humanos, e não cópias deles. Isso porque o próprio conceito aristotélico de *mimesis* não consiste em uma “cópia” literal da realidade, posto que faz recortes e seleções sobre ela, e possui elementos até mesmo totalmente independentes dela.

Essa concepção de Segolin acerca da relação entre a personagem e a realidade, aliada às formulações de Brait sobre a existência literária da personagem, bem como de sua possível extrapolação e influência na realidade e as conceituações de Massaud-Moisés e de Segolin, partindo de Propp e Greimas serão os eixos norteadores utilizados no presente trabalho para se fazer a análise das personagens selecionadas.

### **2.1.1. Metodologia de análise das personagens**

Tendo definido, no item anterior, os conceitos de personagens com os quais trabalharemos, cabe agora estabelecer como nos valeremos desses conceitos para analisar efetivamente as três personagens selecionadas para o trabalho: Atena, Circe e Odisseu.

Como trabalharemos com ao menos dois conceitos distintos, embora não opostos, de personagens – a ideia de personagens planas, de Massaud-Moisés, e a de personagens-função, de Segolin – é necessário estabelecer os critérios de análise e percurso a ser seguido para cada uma das personagens em função dos conceitos apresentados.

Em primeiro lugar, para uma seleção inicial dos critérios, Massaud-Moisés nos informa que o estudo de uma personagem pode ser feita de duas formas distintas: dinâmica ou estática. Ele explica que a primeira se refere a uma análise feita a partir de um processo de desmontagem da evolução das personagens ao longo do texto, enquanto que a segunda se refere à análise a partir de episódios destacados dentro da obra, como uma série de momentos da personagem. O autor destaca ainda que os dois métodos – dinâmico e estático – podem ser

aplicados em ambos os tipos de personagens – planos ou redondos. Assim o autor define o método de análise estático.

[...] A análise estática diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista, ou o que dela se depreende. Num caso ou noutro, imobiliza-se a personagem no encaço de saber como ela é. Por certo que a imobilização pode dar-se ao longo da série de situações que integram a narrativa, mas nem por isso deixa de ser análise estática, à semelhança de uma sequência de fotografias captando a mesma pessoa em “momentos” diferentes. A tarefa do analista reside no confronto entre as diversas descrições da personagem, no rumo de suas metamorfoses patentes ou recônditas. Por outro lado, a descrição procura ser integral, abarcando os aspectos físicos e psíquicos da personagem, suas vestimentas e suas idiossincrasias. (MOISÉS, 1952, p. 112)

Escolhemos, aqui, a análise estática das personagens, devido ao fato de selecionarmos determinados momentos e passagens de cada uma das personagens escolhidas para estudo aprofundado a fim de estabelecer um quadro comparativo entre o processo de sua construção e características tanto em período clássico, como em período contemporâneo, na adaptação de Ruth Rocha.

Tendo selecionado as personagens, bem como os episódios recortados para a realização de sua análise estática, um segundo critério a ser aplicado é o de identificação e estudo das personagens em suas características individualizantes e universais a partir da tabela apresentada por Segolin sobre as personagens-função, visando compreender melhor os papéis das personagens selecionadas nas duas obras – original e adaptada.

Por fim, como um último critério para a análise das personagens, buscaremos – valendo-nos das considerações de Brait acerca da possibilidade de uma personagem extrapolar a obra que lhe dá origem, procuraremos verificar de que maneira as personagens selecionadas extrapulam a obra e immortalizam suas características em outras manifestações artísticas, tomando especificamente a representação dos episódios selecionados em vasos gregos de diferentes períodos, bem como nas ilustrações de Eduardo Rocha, presentes na adaptação de sua esposa.

## **2.2. Construção iconográfica das personagens**

A adaptação realizada por Ruth Rocha possui uma quantidade variada de ilustrações, e a maioria dessas ilustrações apresentam personagens da narrativa, em geral realizando algum tipo de ação, concordando com as afirmações aristotélicas de que uma narrativa é composta por personagens em ação.

Além disso, ainda que não saibamos se na compilação original haviam ou não ilustrações, uma vez que ela não chegou até nós, foram encontrados diversos vasos de variados períodos gregos que trazem representações de diferentes episódios da *Odisséia*, muitos deles podendo ter servido de inspiração para as ilustrações de Eduardo Rocha, as quais aparentemente procuram reproduzir elementos estilísticos dos referidos vasos.

É com esse pensamento que selecionamos alguns vasos gregos e algumas ilustrações de Eduardo Rocha para comparar as escolhas feitas pelos gregos e pelo brasileiro no processo de representar iconograficamente as personagens. Nestes materiais, procuramos entender de que maneira as características universais das personagens foram representadas em diferentes vasos ao longo do tempo, e se os elementos que percebemos como individualizantes na sociedade contemporânea, a ponto de serem ilustrados por Eduardo Rocha, seriam os mesmos entendidos como mais importantes na antiguidade grega, e de que forma essas características extrapolam o âmbito do literário para alcançar a representação iconográfica.

O primeiro passo para a realização dessa comparação consiste, necessariamente, em deixar claro os critérios de escolha para os vasos e as ilustrações, bem como os procedimentos e metodologia para a análise, começando pelos vasos gregos.

### **2.2.1. Vasos gregos**

Diante da esmagadora quantidade de vasos gregos, foram estabelecidos alguns critérios para a escolha daqueles que seriam trazidos na presente investigação. O primeiro deles foi a relação direta da iconografia dos vasos com

a obra estudada, ou seja, a iconografia do vaso deveria estar relacionada com algum dos episódios da *Odisseia* para que fosse selecionado, ou tornaria a relação virtualmente impossível de ser feita. Isso porque a *Beazley archive pottery database*, da *Classical art research centre*, a base de dados de cerâmica grega utilizada como fonte para as imagens dos vasos no presente estudo – disponível em <http://www.beazley.ox.ac.uk> – apresenta, por exemplo, quase duzentas representações iconográficas de Odisseu – a grande maioria delas relacionada, porém, a episódios da *Ilíada* – e mais de cinco mil representações ao se pesquisar o nome da deusa Atena.

Feita essa primeira seleção de vasos, foi feita uma segunda, tendo em mente as personagens escolhidas como foco da presente pesquisa, ou seja, uma vez selecionados os vasos que apresentavam episódios da *Odisseia*, foram separados os vasos que traziam representações das três personagens escolhidas nesta pesquisa.

Uma terceira seleção se fez necessária, considerando os episódios que foram escolhidos para o presente trabalho, ou seja, um recorte foi feito sobre os vasos que continham representações dos episódios selecionados como foco de análise. Serão esses os vasos que estudaremos mais detalhadamente em função da construção das personagens e das representações iconográficas das personagens no capítulo seguinte.

A metodologia de análise dos vasos será essencialmente iconográfica, isto é, o elemento primário de foco será a iconografia do vaso no que concerne às personagens nele representadas. Tal análise imagética deverá vir acompanhada – quando tais informações forem disponíveis – de breves considerações a respeito das técnicas de produção e do formato/função do vaso, por considerarmos serem importantes no sentido de compreender quais características das personagens estavam sendo representadas na cerâmica, e voltadas para quais contextos.

Por fim, quando disponível mais de um vaso com representações dos mesmos episódios, será feita uma comparação geográfica e temporal, com o objetivo de ampliar a visão geral sobre a iconografia das personagens nos vasos, sustentando a nossa ideia de universalidade das características de certas

personagens através da exemplificação de que os mesmos temas – mesmo na antiguidade – encontraram abrigo e destaque na produção cerâmica de diferentes períodos e lugares.

### 2.2.2. Ilustrações de Eduardo Rocha

Eduardo Rocha (1929 – 2012) foi marido da escritora Ruth Rocha, e iniciou sua carreira como ilustrador profissional após os sessenta anos ao ilustrar para a esposa uma história escrita por ela para o neto do casal, *O dia em que Miguel ficou triste*, narrada por uma família de tatus.

A qualidade de seus traços foi tão profunda que a autora convidou o marido para ilustrar profissionalmente a obra em que estava trabalhando na época, e que é justamente a adaptação da *Odisseia* para o público de jovens leitores – *Ruth Rocha conta a Odisseia*. Assim nos é apresentado Eduardo Rocha nas últimas páginas da adaptação.

Eduardo Rocha nasceu em São Paulo, de família paulista.

Seu trabalho de design foi desenvolvido em sua indústria de produtos de couro. Quando se aposentou em 1997 começou a desenhar e criou as ilustrações da série Miguel e Pedrinho, onde os personagens são animais da fauna brasileira.

Com a ilustração da *Odisseia* ganhou o Prêmio da Fundação do Livro Infantil e Juvenil de 2001.

É casado com Ruth Rocha, tem uma filha, Mariana, e dois netos: Pedro e Miguel. (ROCHA, 2011, p.111)

A adaptação da *Odisseia* realizada por Ruth Rocha é ricamente ilustrada, tendo a proporção de quase uma ilustração por página. Todas elas, naturalmente, são relacionadas com episódios da narrativa. Assim sendo, da mesma maneira como ocorre com os vasos gregos, a própria extensão e foco do presente trabalho impede a análise aprofundada de cada uma das ilustrações presentes na obra, o que nos levou a selecionar algumas das imagens para comporem, junto com os vasos gregos, o componente iconográfico de análise do processo de criação de personagens.

Foram utilizados dois critérios para a seleção das imagens componentes do *corpus* do presente trabalho. O primeiro deles, como não poderia deixar de ser, está diretamente relacionado às personagens selecionadas para o presente estudo.

Tendo sido feita essa primeira seleção, foi aplicado um segundo critério, uma vez que o primeiro não bastou para proceder a análise das imagens, posto que Odisseu, por exemplo, aparece em quase a totalidade das ilustrações trazidas por Eduardo Rocha. Assim sendo, foi aplicado o mesmo critério utilizado para a seleção dos vasos gregos, ou seja, foram selecionados as ilustrações que apresentavam episódios considerados representativos das características individualizantes das personagens selecionadas.

A análise das ilustrações de Eduardo Rocha seguirá alguns critérios metodológicos, baseados nas considerações teóricas de Sophie Van der Linden (2011) a respeito das imagens, presentes em sua obra *Para ler o livro ilustrado*.

A autora apresenta em seu texto os diversos tipos de ilustrações que podem ser encontradas em obras literárias, bem como suas funções específicas em relação ao texto. Partiremos dessas definições para verificar em quais delas se podem enquadrar as ilustrações de Eduardo Rocha e suas funções dentro da adaptação de Ruth Rocha.

A primeira definição à qual podemos recorrer para enquadrar as ilustrações da adaptação é a que a autora faz de obra de “primeiras leituras”, cujas características seriam:

Situada a meio caminho entre o livro ilustrado e o romance, esse tipo de obra, cuja denominação é rigorosamente editorial, dirige-se especificamente aos leitores em processo. Em geral, o formato é característico do romance, a narrativa é sequenciada em capítulos curtos. A diagramação se assemelha à das histórias ilustradas, embora, com certa frequência, contenha mais vinhetas e pequenas imagens emolduradas junto do texto. (LINDEN, 2011, p.24)

Esses elementos estão em consonância com as características encontradas na adaptação de Ruth Rocha, uma vez que a narrativa é o elemento principal da obra, porém frequentemente emoldurada ou entrecortada pelas

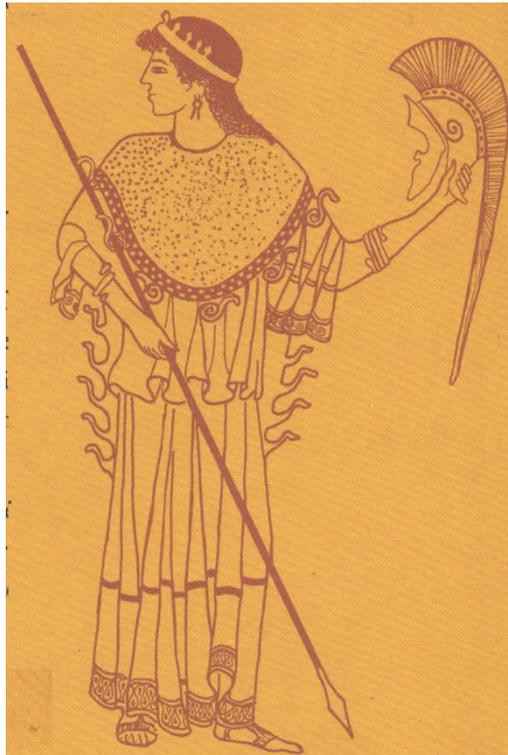
ilustrações, que ora apresentam cenas completas, ora trazem apenas um ou mais personagens em diferentes cenas. Também encontramos representações de personagens com pequenos quadros explicativos, seja deles mesmos, seja de algum elemento da cultura helênica, na mesma página, com um quadro explicativo e uma ilustração para esclarecer o elemento cultural.

Um segundo ponto importante a ser destacado na citação acima é o fato de que a autora diz que os livros de “primeiras leituras” seriam destinados primordialmente para “leitores em processo”, ou seja, para leitores que estão dando os primeiros passos no mundo da literatura, e que, por isso, podem necessitar do auxílio de imagens para compreender determinados elementos e episódios da narrativa.

Essa ideia de “leitores em processo” dialoga com o conceito de jovens leitores, conforme apresentado no capítulo anterior, e nos fornece uma importante base de sustentação para a ideia de que as ilustrações da adaptação podem ser interpretadas como elementos da narrativa, e não apenas como simples e dispensáveis desenhos associados a ela.

No que diz respeito às relações entre texto e imagens, Linden indica que podem ser de redundância, complementaridade, e disjunção. No caso das ilustrações de Eduardo Rocha, identificamos algumas que poderiam ser consideradas de complementaridade – como aquelas que são colocadas acompanhando os quadros explicativos, ou apresentando alguma personagem específica, como no caso da deusa Atena, que conta com uma ilustração e um quadro explicativo ainda nas primeiras páginas de introdução da obra, como é possível observar abaixo.

**Palas Atena.** Deusa da sabedoria e da inteligência, nasceu da cabeça de Zeus. Guerreira, batalhava pelas causas justas. Seu nome romano era Minerva. (ROCHA, 2011, p.13. Grifos da autora)



**Figura 6: Palas Atena. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha. (ROCHA, 2011, p.13)**

A maior parte das ilustrações da obra, contudo, possui uma relação de redundância com o texto, representando graficamente as informações do texto. Linden destaca que a relação de redundância se encontra na confluência dos discursos textuais e imagéticos, e não na representação literal de um pelo outro, o que seria naturalmente impossível. Nas palavras da autora:

Um deles pode dizer mais que o outro. Por definição, conteúdos idênticos são impossíveis, já que texto e imagem pertencem a linguagens distintas. A redundância se refere à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico. (LINDEN, 2011, p.120)

Essa afirmação de Linden acerca da possibilidade de as imagens trazerem detalhes que não podem ser encontrados na narrativa nos leva a pensar em uma função específica que as ilustrações podem assumir no caso da adaptação, a de descrição visual.

Tanto no poema original como no texto adaptado, as descrições – sobretudo das personagens – são escassas e não muito detalhadas, o que está de acordo com a proposta narrativa de ambos, limitando-se quase que exclusivamente a epítetos ou referências a determinadas características marcantes. Sendo assim, ao representar imagetivamente cenas da narrativa, Eduardo Rocha acaba por fornecer elementos visuais das personagens, estabelecendo uma ponte para os jovens leitores, que podem recorrer às ilustrações para formar imagens das personagens e cenas, evitando que se percam na quase ausência descritiva da obra.

Tendo realizado algumas considerações acerca de como o presente estudo entende o conceito de personagem, tanto textualmente como em suas representações iconográficas, cabe agora procurar informações de como as diferentes personagens nos são apresentadas na *Odisseia*, relacionando-as tanto com os conceitos de personagens trazidos até aqui, como também naqueles presentes na *Poética clássica*, que apresentaremos a seguir.

### **2.3. As personagens na *Poética clássica***

Por se tratar de uma obra clássica, bastante estudada desde a própria antiguidade, é de se esperar que as adaptações da *Odisseia* respeitem certos critérios que se referem sobretudo ao Formalismo Clássico, tal como o faz a obra original, e conforme nos são apresentados por Segismundo Spina (1967), apoiado na *Arte poética* de Aristóteles, na *Epístola et Písones* de Horácio e em *Do Sublime* de Longino.

Dentre os diversos elementos componentes do formalismo clássico<sup>22</sup>, Spina destaca quatro como sendo os mais fundamentais. São eles: a verossimilhança, as conveniências, o maravilhoso e as unidades.

O primeiro dos pilares do formalismo clássico é a verossimilhança, que pode ser definida como a preocupação do poeta em contar os fatos de sua

---

<sup>22</sup> A expressão “formalismo clássico” é utilizada por Segismundo Spina para definir coletivamente os quatro elementos que o autor apresenta como sendo os pilares da estrutura poética e dramática da antiguidade clássica de acordo com os elementos apresentados na *Poética clássica* por Aristóteles, Horácio e Longino.

narrativa de acordo com o que é possível ocorrer, não necessariamente como ocorreu, e de acordo com a recepção do público. Nas palavras de Aristóteles:

[...] *A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.* (ARISTÓTELES, 2014, p.28)

Como é possível observar na leitura da citação de Aristóteles, o formalismo clássico também possuía uma preocupação com a ideia de recepção daquele que vai ler, assistir ou ouvir a obra, seja ela uma poesia épica, seja uma tragédia. Spina tece algumas importantes considerações acerca do conceito de verossimilhança apresentado por Aristóteles.

[...] A verossimilhança passa a ser então uma possibilidade subjetiva, isto é, uma possibilidade conforme a opinião comum dos homens de gosto, não a possibilidade verificável pela ciência. Acontece que o mundo imaginado pelo poeta – e que nós aceitamos como verossímil – deve por sua vez, atender às leis da coerência, isto é, da necessidade: os elementos que no seu conjunto compõem o fato poético devem ser necessários entre si, isto é, apresentar um liame de coerência e concentração, interna e externamente; do contrário o poeta cairia no absurdo. (SPINA, 1967, p.102-103)

O segundo dos pilares do formalismo clássico é o que Spina chama de conveniências e, de acordo com a etimologia grega, estaria relacionado ao comportamento das personagens em relação aos costumes vigentes em período clássico, que devem respeitar, segundo Aristóteles, quatro requisitos: a propriedade, a conformidade, a coerência, e a bondade.

O primeiro desses requisitos, a propriedade, se refere à questão de quão adequado é o comportamento das personagens em relação às suas características. Podemos recorrer às palavras de Horácio (2014) no tocante à propriedade.

Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, uma autoritária matrona ou uma governanta solícita, um mascate

viajado ou um cultivador de uma fazendola verdejante, um cidadão da Cólquida ou da Assíria, alguém criado em Tebas ou em Argos. (HORÁCIO, 2014, p.58)

No tocante à conformidade, podemos estabelecer esse requisito como o elemento que dita os caracteres míticos, heroicos, históricos ou artísticos de determinado personagem. Assim sendo, e para exemplificar o conceito, Horácio nos traz alguns exemplos da questão da conformidade, como Aquiles, que deve sempre ser representado de forma altiva e insolente; Medéia, como indomável e feroz; e Orestes, cuja conformidade exige uma representação do herói como melancólico e sorumbático.

A coerência, por seu turno, refere-se à personalidade da personagem e como suas atitudes devem ser representadas ao longo do poema. Podemos recorrer às palavras de Spina, que afirma: “A coerência *dos costumes consiste em manter em toda a extensão do poema o mesmo caráter com que a personagem se apresentou desde o princípio*” (SPINA, 1967, p. 117-118, grifos nossos)

É interessante notar ainda que, de acordo com as ideias do formalismo clássico, conforme apresentadas por Spina, há para os gregos uma predileção por personagens planas, ou seja, aquelas que não apresentam mudanças de personalidade e/ou caráter ao longo da narrativa. Esse conceito dialoga com a própria ideia estrutural da epopeia que, conforme já observado, teria como objetivo a representação do ideal heroico e/ou fundador de um povo.

A bondade, por sua vez, refere-se sobretudo à tragédia e ao poema épico – novamente falta-nos o volume aristotélico sobre a comédia para compreendermos sua aceção de bondade neste contexto.

A palavra grega para bom, *χρηστον*, pode ser também traduzida como “nobre”, o que nos levaria ao conceito aristotélico, trazido por Spina, segundo o qual as tragédias e poesias épicas devem tratar de pessoas melhores que as do presente, ou seja, dotados de uma maior nobreza, e é nesse sentido que a bondade se apresenta dentro das conveniências.

O terceiro dos quatro pilares do formalismo clássico é aquele chamado de maravilhoso, que estaria, de forma íntima, relacionado com conceitos

sobrenaturais, sejam de natureza divina, sejam de natureza humana, podendo ser o conceito do maravilhoso resumido na ideia de que seria ele tudo aquilo que desafia e/ou ignora as leis da Física. De acordo com as palavras de Spina,

Convém lembrar que o maravilhoso não consiste apenas na intervenção dos deuses no curso dos acontecimentos humanos: tudo que se opera de forma estranha, imprevista, patética, surpreendente, seja ela a intervenção de personagens divinas ou a realização de um fato que ultrapasse as forças naturais de um homem, ou ainda qualquer sucesso que exorbite as leis da natureza, é do domínio do maravilhoso. (SPINA, 1967, p.127)

O autor nos informa ainda que o domínio do maravilhoso na *Poética Clássica* pode ser dividido em: maravilhoso divino; maravilhoso mágico; e maravilhoso humano.

O conceito de maravilhoso divino estaria relacionado – como o próprio nome já o sugere – à presença e intervenção de personagens divinas na ação de personagens humanas. Podemos exemplificar essa classificação de maravilhoso com diversos episódios da *Odisseia*, como a proteção divina que Atena oferece a Odisseu e Telêmaco em diversos momentos da narrativa, ou mesmo as várias ações de Posídon visando atrasar o máximo e tornar o mais amargo possível o retorno de Odisseu para Ítaca.

No que concerne ao maravilhoso mágico, podemos classificá-lo como a modalidade de maravilhoso relacionado a questões mágicas, embora não divinas. Spina nos apresenta como exemplo dessa modalidade – e reproduzimos o exemplo por ele apresentado – o episódio da *Odisseia* em que Circe transforma com sua varinha os companheiros de Odisseu em porcos.

A terceira modalidade, denominada de maravilhoso humano, diz respeito às ações de personagens humanas que excedem na narrativa a própria capacidade humana, mas que são realizadas sem auxílio divino ou mágico. Dentro dessa modalidade de maravilhoso podemos encontrar numerosos exemplos na poesia épica, relacionados às mais diversas personagens, mas, para nos limitarmos a apenas um exemplo, poderia ser classificado como um episódio de maravilhoso humano a passagem da *Odisseia* em que o rei de Esparta, Menelau, conta a Telêmaco como ele e mais três companheiros foram

capazes de dominar, com os músculos, Proteu, um deus marítimo auxiliar de Posídon com poderes metamórficos.

O último dos pilares do formalismo clássico são as chamadas Unidades, que, como o próprio nome permite inferir, são os elementos que conferem coesão e unidade à obra, respeitando as regras da verossimilhança e evitando que o poema – ou qualquer outra produção literária – caia em um caos linguístico e narrativo. De acordo com Spina, as unidades podem ser divididas em: Unidade de ação e Unidade de tempo e lugar.

A unidade de ação diz respeito à multiplicidade de ações que ocorrem dentro da obra, sendo que tais ações devem sempre estar pautadas pela questão da verossimilhança, entendida como fundamental para que a unidade de ações não se torne desconexa e desagradável ao leitor.

As unidades de tempo e lugar – como o próprio nome já o indica – referem-se às questões do tempo, como é apresentado dentro da obra, e o espaço, ou seja, as localidades em que a obra é apresentada.

Spina teoriza que tais unidades, porém, parecem ser mais caras à representação teatral, que possui uma maior limitação de tempo, devido à duração da própria representação teatral, e espaço, em virtude das limitações geográficas de determinada representação, tendo o cenário, talvez, aqui incluso como um determinante na questão da unidade de lugar.

Spina afirma, ainda, que a formulação da ideia de unidade de tempo e lugar parece ser mais próxima e cara aos teóricos renascentistas que se debruçaram sobre o formalismo clássico, e o retomaram como valores fundamentais para a sua própria época e produção literária, uma vez que essas duas unidades não aparecem nas obras conhecidas de Aristóteles, Horácio e Longino, componentes da *Poética Clássica*.

Tomando os pilares do formalismo clássico conforme chegaram até nós, e que nos são apresentados por Spina, será possível avaliar o processo de construção das personagens homéricas através de uma ótica aproximada da que regia a poesia no período de sua provável compilação.

Indagamos se no processo de reconstrução das mesmas personagens realizado por Ruth Rocha houve o cuidado em respeitar os aqui chamados pilares do formalismo clássico; e, em caso afirmativo, em que medida esse cuidado com as personagens pode ser tomado como elemento fundamental para a manutenção da qualidade estética da obra em sua adaptação.

Para tanto, na impossibilidade de fazer um estudo aprofundado das influências de cada um dos pilares do formalismo clássico, escolhemos trabalhar especificamente com o maravilhoso, devido ao fato de que as três personagens selecionadas apresentam elementos sobre-humanos, que permitem relacioná-los às três subdivisões do maravilhoso, conforme apresentados por Spina (1967).

Tendo discutido os pilares do formalismo clássico que regerão a concepção antiga de personagens, podemos agora procurar compreender as suas definições conforme discutidas por Aristóteles, Horácio e Longino (2014).

É importante ressaltar que, mesmo que estejamos retomando os conceitos clássicos, devido aos elementos já apresentados acima acerca da “questão homérica”, seria impossível – e mesmo inútil – procurar estabelecer as personagens homéricas como representativas de uma realidade social e cultural gregas, por acreditarmos ser a *Odisséia* uma compilação de diversos textos que atravessam os diferentes períodos da História grega antiga.

Assim sendo, ao retomarmos os conceitos de personagem na *Poética clássica* o fazemos com o intuito de procurar as caracterizações das personagens, a fim de estabelecer textualmente em seu processo de construção os elementos que as tornam atemporais.

Neste sentido, é preciso inicialmente compreendermos o conceito aristotélico de *mimese*, que vai muito além da simples imitação de uma realidade, configurando um elemento bastante importante no formalismo clássico.

Geralmente traduzido por “imitação”, o conceito de *mimesis* de Aristóteles é muito mais profundo do que esse termo simplificador. Tanto Brait como Segolin, em suas formulações teóricas, defendem que esse conceito não se refere exclusivamente a uma ideia de imitação sistemática do real, mas, sim, a

um elemento da poética que deve respeitar as questões inerentes ao formalismo clássico. Conforme nos assegura Brait:

Na verdade, o que alguns críticos contemporâneos têm procurado demonstrar é que uma leitura mais aprofundada e menos marcada do conceito de arte e, conseqüentemente, do conceito de *mimesis* contidos na *Poética*, revela o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido” num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra.

Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais:

- a personagem como reflexo da pessoa humana;
- a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. (BRAIT, 2017, p.38)

Por “leis particulares que regem o texto”, no caso específico da *Poética clássica*, é possível entender que a autora se refere aos pilares do formalismo clássico, ou seja, o conceito de *mimesis* não estaria acima das leis que regem o texto poético.

Partindo desse pressuposto, e ainda seguindo as formulações de Brait e Segolin, é possível tomar em primeiro lugar o princípio da verossimilhança como essencial no processo de construção de personagens conforme entendido por Aristóteles. De acordo com os dois teóricos, acima da questão da imitação de pessoas reais – que de fato é um preceito contido no pensamento aristotélico – o processo de criação de uma personagem deve respeitar a verossimilhança interna da obra, ou seja, ao criar suas personagens, o autor – no caso da poética aristotélica, o poeta – deve levar em consideração as questões relacionadas às ações da personagem no contexto da obra, necessariamente fazendo uma escolha acerca de como serão representadas as personagens e que papel terão dentro do texto.

Além disso, Aristóteles contextualiza essa escolha dentro da própria noção de *mimesis*, reafirmando a personagem como um tipo de imitação da realidade, ou de homens reais, mas também um tipo de construto, que se vale não apenas da imitação de pessoas reais, mas também da construção de características que a elas configuram características específicas.

Segundo Aristóteles, a escolha deve ser feita entre uma das três seguintes opções: personagens como representação de pessoas melhores do que as reais; pessoas equivalentes às reais; ou piores ou inferiores às reais.

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais [...] Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores, Cleofonte, iguais; Hegêmon de Tasos, o primeiro a compor paródias, e Nicócares, o autor da *Dilíadas*, inferiores. (ARTE POÉTICA, Capítulo II, p.20)

Ainda a respeito das personagens conforme definidas por Aristóteles, Segolin nos apresenta uma ideia da personagem aristotélica não necessariamente classificada como melhor, pior, ou igual, mas nos traz a noção de que em uma mesma personagem é possível a existência tanto de características imitadas de pessoas reais, como características construídas, ou seja, verossímeis. Valendo-se das palavras de Segolin:

[...] a personagem aristotélica adquire, inevitavelmente, uma fisionomia bifronte: ao mesmo tempo que nos ressalta as íntimas relações de semelhança que existem entre a personagem e a pessoa humana, Aristóteles fala-nos também de uma personagem possivelmente humana, isto é, dotada de uma humanidade ideal, que se lhe incorpora como um atributo e não como uma essência, personagem esta fruto da utilização operativa de determinados meios e modos. (SEGOLIN, 1978, p.18)

Partindo para um segundo elemento de fundamental importância, recorreremos à ideia de conformidade, por entendermos ser um elemento importante no processo de construção das personagens na adaptação, uma vez que elas são direta ou indiretamente conhecidas pelo público em maior ou menor grau.

A ideia de conformidade está ligada diretamente à percepção do leitor em relação às ações de determinada personagem dentro de uma determinada obra, ou seja, ao se escrever a respeito de determinada personagem cujas características específicas são de conhecimento do leitor, faz-se necessário um

cuidado com as suas ações, uma vez que esse conhecimento prévio do leitor implicará necessariamente na criação – talvez até mesmo involuntária – de certas expectativas acerca dessa personagem e do papel que deverá ter na obra. Quebrar essa expectativa poderia causar sérios problemas com a recepção da obra, o que possivelmente poderia comprometer a qualidade estética da obra como um todo.

Para exemplificar isso, podemos tomar como referência o herói Aquiles, protagonista da *Ilíada*, que deve ser representado como altivo, colérico e insolente, sendo que uma representação dele como covarde, ou com um comportamento ditado pela temperança ao invés da impetuosidade, faria com que o leitor o estranhasse, chegando até mesmo comprometer a qualidade da representação.

Trazendo – e mesmo antecipando uma análise a ser aprofundada mais adiante – podemos tomar o herói Odisseu, protagonista da *Odisseia*, que, de acordo com o requisito da conformidade, deverá sempre ser representado poeticamente como astuto e inteligente, sendo que uma representação de Odisseu como um tolo causaria estranhamento ao leitor clássico – e mesmo para o leitor contemporâneo conhecedor da obra homérica.

Um terceiro aspecto de extrema importância para compreendermos a questão das personagens durante o período clássico está fundamentado no princípio da unidade de ações, no sentido de que as personagens não devem ser apresentadas individualmente, realizando suas ações de forma solitária e desconectada, mas sim serem pensadas de forma que seus atos possam movimentar a narrativa, e não a deixar enfadonha com uma sucessão de ações que a nada levam em termos de unidade. Assim nos assegura Aristóteles sobre esse tema:

Não consiste a unidade da fábula, como creem alguns, em ter um só herói, pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade. Assim também uma pessoa pratica muitas ações, que não compõe nenhuma ação única. [...]

Homero, assim como é superior em tudo mais, parece ter visto muito bem também isso, seja pelo conhecimento da arte, seja pelo seu gênio; escrevendo a *Odisséia*, não narrou tudo quanto aconteceu ao herói, por exemplo, o ferimento no Parnaso, a simulação de loucura quando se

arregimentava a tropa, fatos dos quais a ocorrência de um não acarretava a necessidade ou probabilidade do outro, mas compôs a *Odisséia* em torno duma ação única, como a entendemos, e assim também a *Ilíada*.

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo. (ARTE POÉTICA, Capítulo VIII, p.27-28)

Partindo do pressuposto de que uma mesma unidade de ação pode ser movida por diferentes personagens, é que estudaremos algumas das personagens da *Odisseia*, escolhidas como responsáveis pela movimentação da ação da epopeia, bem como por as entendermos como representativas de valores helênicos que ao longo do tempo se tornaram universais, reconhecíveis a qualquer tempo.

Tomando tanto os conceitos de personagem colocados por Brait e Segolin e discutidos acima, bem como as características das personagens trazidas pela *Poética clássica*, podemos começar a estabelecer um panorama acerca de como são-nos apresentadas as personagens da *Odisseia*.

### **2.3.2. As personagens na *Odisseia***

A *Odisseia* traz-nos uma série de figuras que, individualmente ou em grupos, fazem parte do imaginário e da cultura ocidentais, como por exemplo as sereias, que possuiriam o dom de seduzir com seu canto qualquer um que o ouvisse, levando a pobre vítima para a morte certa no oceano.

Essa percepção de diversas personagens da *Odisseia* como pertencentes à cultura ocidental, e nela cristalizadas com determinadas características, remonta à ideia aristotélica da conformidade, um dos pilares do formalismo clássico, e reforça a importância desse pilar em especial no processo de transposição, posto que uma adaptação de tão famosa obra para jovens leitores deverá atrair a atenção e a leitura de um número muito maior de pessoas do que o poema original, até mesmo pela sua complexidade estética.

Partindo do pressuposto de que uma adaptação da *Odisseia* poderia alcançar um número muito maior de leitores, bem como poderia cumprir a função de atrair os jovens leitores para a leitura da epopeia original, a questão da conformidade se coloca em primeiro plano, pois, no caso da adaptação da *Odisseia*, estarão sendo reconstruídos e apresentados aos jovens leitores personagens que não são em absoluto desconhecidos desses leitores, mesmo aqueles que jamais tiveram contato com a epopeia de Homero, uma vez que muitas dessas personagens pertencem ao imaginário popular ocidental. Em outras palavras, poderia passar despercebido se Telêmaco fosse representado como um tolo, mas causaria sério estranhamento se Odisseu fosse apresentado da mesma maneira, ou se um ciclope fosse retratado como hospitaleiro, uma sereia como inofensiva, ou mesmo Posídon com uma personalidade doce.

Ainda sobre esse tema, defendemos que um dos motivos pelos quais tantos elementos da *Odisseia* acabaram por tornar-se pertencentes à cultura ocidental é a questão da própria qualidade estética da obra, que mesmo possuindo uma fábula única, respeitando os princípios do gênero textual da epopeia, e apresentando uma unidade de ação movida por diferentes personagens de aspecto plano, atinge uma qualidade tal que se tornou uma obra imortal da literatura ocidental, chegando a ser mencionada diversas vezes, como vimos, pelo próprio Aristóteles, como o mais bem acabado exemplo de certos princípios que o filósofo procurava estabelecer.

Acreditamos ainda que um dos elementos mais fundamentais para que se tenha alcançado efetivamente essa qualidade estética são as personagens do poema, que mesmo sendo planas, possuem uma complexidade de aspectos e características que as tornam individuais de tal forma que são assim tomadas por gerações posteriores, até chegarem a nós com toda a carga e peso de personagens pertencentes não a uma obra específica, mas a todo um repertório cultural ocidental.

Esse individualismo, defendemos, é um dos elementos de maior importância no estabelecimento da qualidade da obra homérica, porque extrapola o âmbito dos valores helênicos, tornando-se não mais representações de uma realidade grega, mas sim propagadores de valores universais, que tocavam os helênicos no período de compilação da obra, e passados tantos

séculos ainda nos tocam, a ponto de os pressupostos da conformidade apresentados por Aristóteles ainda serem aplicáveis a certas personagens, mesmo que o contexto original da obra tenha sido perdido nos séculos que nos separam de sua compilação.

Justamente por sua importância na qualidade estética da obra, bem como de sua representatividade na cultura universal é que defendemos que deve haver um cuidado bastante elevado no processo de transposição, afim de que tais características não se percam no processo adaptativo, o que acarretaria uma perda significativa – e talvez até irreparável – para a experiência dos jovens leitores ao entrarem em contato com a adaptação.

Diante da impossibilidade de um estudo aprofundado de todas as personagens da obra, algumas escolhas foram feitas. A primeira delas foi feita com base no critério de representatividade da personagem na cultura universal, bem como seu papel na qualidade estética da obra.

O segundo critério de escolha se refere à questão da unidade de ação, em respeito às palavras de Aristóteles no que concerne ao tema específico. A *Odisseia* configura uma única fábula, ou seja, uma única unidade de ação, que seria justamente a narrativa do retorno de Odisseu à Ítaca, e de todas as consequências decorrentes de sua ausência, desde a morte de sua mãe, até a insolência e abuso dos pretendentes à mão de sua esposa.

Partindo do princípio de que uma mesma unidade de ação pode ser movimentada por diferentes personagens, foram escolhidas personagens cujas ações interferem direta ou indiretamente na unidade de ação.

Ainda em respeito aos pilares do formalismo clássico, uma terceira seleção foi feita: por se tratar de uma obra que traz uma narrativa épica profundamente ligada ao sobrenatural, escolhemos trabalhar com personagens representativos das três modalidades de maravilhoso apresentadas.

Tendo em mente esses critérios, as personagens escolhidas para a análise foram: Circe, Atena e Odisseu.

Escolhidas as personagens, recorreremos novamente ao primeiro critério – o de representatividade na cultura universal – para podermos selecionar quais

os episódios seriam escolhidos para evidenciar as características individualizantes das personagens que as tornaram imortais, ou seja, escolhemos episódios que, ou demonstram nitidamente os aspectos das personagens que procuramos evidenciar, ou que estão os próprios episódios, ao lado das personagens que os protagonizam, gravados na memória universal.

Assim sendo, para Circe, como não poderia deixar de ser, foi escolhido o episódio que a imortalizou na cultura ocidental, onde ela transforma em porcos os marinheiros de Odisseu, bem como os aconselhamentos oferecidos pela feiticeira ao herói para seu retorno para casa, tanto para sua visita ao Hades, quanto sobre os perigos que o aguardavam no caminho para Ítaca.

Para Atena escolhemos os episódios em que a deusa presta auxílio a Odisseu quando o herói chega na Feácia, enviando, através de um sonho, Nausícaa para encontra-lo; e os episódios em que a deusa defende os interesses do herói na assembleia dos deuses, bem como quando atua como guia para Odisseu até o palácio de Alcínoo e quando através de conselhos faz com que Telêmaco evite uma emboscada fatal.

Para Odisseu, foram escolhidos três episódios para análise: o do cegamento do ciclope Polifemo, onde pela primeira vez na *Odisseia* podemos ver a astúcia do herói sendo colocada em prática de diferentes maneiras; o episódio em que o herói planeja, junto a Telêmaco, uma maneira de obter vantagem estratégica contra os pretendentes; e o episódio do cavalo de Tróia, que consideramos o momento de maior demonstração das características de Odisseu, além de ser o mais famoso episódio a ele relacionado.

Tendo apresentado os critérios de escolha e as personagens e episódios selecionados para o presente estudo, bem como os critérios que utilizaremos, passaremos, a partir do próximo capítulo, a proceder a análise das personagens propriamente ditas.

## Capítulo III – A construção das personagens

### 3.1. Circe

A personagem Circe é uma das mais memoráveis da *Odisseia*, e uma das poucas que se colocam no patamar de igualdade perante o herói Odisseu, demonstrando ser senhora de si e de seus domínios, submetendo-se apenas às determinações divinas. É possuidora de uma liberdade e poder sem paralelos na obra<sup>23</sup>, a não ser, talvez, pela própria Atena, já na esfera do divino.

Assim nos é apresentada a feiticeira Circe por Carlos Alberto Nunes no apêndice de sua edição de 2015 da *Odisseia*.

**Circe:** Feiticeira muito famosa, raramente chamada de deusa, mora na ilha de Eeia. Filha de Hélio, o deus Sol, e de Persa, uma oceânida (filha de Oceano), irmã de Eets, rei da Calquida. Muito poderosa em fazer drogas e poções, transformava os homens em animais. Sua casa era rodeada de leões e lobos, todos dóceis, frutos de sua magia. Quase transforma todos os amigos de Odisseu em porcos, mas Hermes o ensina a vencer a bruxa e ela o auxilia no seu longo retorno. (NUNES, 2015, p.406)

Como podemos observar, a descrição de Nunes corrobora a ideia apresentada acerca do poder e prestígio da feiticeira, e apresenta ainda exemplos da extensão de seus poderes, capazes, até mesmo, de tornar dóceis animais selvagens e predatórios, como lobos e leões, e transformar homens em animais.

Por tratar-se de uma personagem mortal – ainda que semideusa, pelo parentesco com Hélio – que tem o uso da magia como sua principal ferramenta e fonte de seu poder, Circe pode ser apresentada como o mais bem consolidado exemplo do maravilhoso mágico na obra estudada, respeitando as definições da

---

<sup>23</sup> Seria possível argumentar que a personagem Calipso gozaria de igual poder e liberdade em seus domínios, mas tal comparação seria invalidada pelo fato de que as ações da ninfa seriam, até certo ponto, limitadas pela sua submissão aos sentimentos – ela ama Odisseu e oferece-lhe imortalidade em troca da reciprocidade desse sentimento – enquanto Circe, mesmo possuindo sentimentos, é capaz de colocar sua força de vontade acima até mesmo deles.

*Poética clássica*, motivo pelo qual escolhemos estudar essa personagem sob o enfoque desse pilar.

Um segundo enfoque – ou classificação – possível da personagem seria de acordo com as esferas de ações das personagens-função de Segolin, apresentadas no capítulo anterior. Assim sendo, aplicando a Circe tais definições, podemos enquadrar a personagem em duas esferas de ação distintas. Em primeiro lugar, a feiticeira se enquadraria na esfera do agressor ou malfeitor, pela realização do malfeito ou privação, no episódio em que transforma os homens de Odisseu, e tenta transformar o próprio Odisseu em porco. Em segundo lugar, Circe se enquadraria na esfera de ação do auxiliar, em três episódios diferentes da narrativa.

O primeiro desses episódios é justamente o de reverter o feitiço de transformação dos homens em porcos, depois de reconhecer em Odisseu o herói de quem fora alertada em profecia. Lembremos que ele foi auxiliado por Hermes, sem cuja ajuda não teria sido capaz de vencer a magia de Circe.

O segundo e o terceiro episódios que permitiriam conceber Circe na esfera de ação do auxiliar referem-se ao deslocamento do herói no espaço. Ainda que não seja ela mesma a responsável pelo referido deslocamento, a feiticeira tem nele um importante papel devido aos conselhos que dá a Odisseu, primeiramente em sua viagem até o Hades, onde deveria consultar-se com o profeta Tirésias e, em segundo lugar, tendo retornado do encontro com os mortos, em como atravessar os domínios das sereias e dos monstros marinhos Cila e Caribdes.

Consideramos importante apresentar aqui os trechos mencionados, ainda que não sejam o principal evento relacionado à Circe que demonstre suas características marcantes de independência e poder. Em ambos, entretanto, encontramos elementos que corroboram esses aspectos da feiticeira, por destacarem que, mesmo em termos de conhecimentos alheios à esfera da magia, a personagem se apresenta independente. Assim é trazido o episódio dos conselhos para a visita ao Hades na *Odisseia*.

“Ó Circe, quem poderá nessa viagem servir-nos de guia?’  
A Hades ninguém conseguiu até agora chegar em nau negra.’  
“Disse-me a deusa preclara, em resposta a essas minhas palavras:  
‘Filho de Laertes, de origem divina, Odisseu engenhoso,  
Não te preocupes por falta de guia na célere nave.  
Quando erigires o mastro e soltares a cândida vela,  
Senta-te; o sopro de Bóreas a nave há de, então conduzir-te.  
Quando porém, teu navio tiver o Oceano cortado,  
E de Perséfone o bosque alcançares, no ponto mais baixo –  
Álamos altos se veem, dos salgueiros os frutos se perdem –  
Do vorticioso Oceano detém nessa altura tua nave,  
E para o de Hades escuro palácio, sem mais, te dirige.  
Joga suas águas ali, no Aqueronte, o Pirifligetonte,  
Como o Cocito, também, que não é mais que um braço do Estige.  
Onde eles dois se reúnem ruidosos existe uma rocha.  
A esse lugar, herói, chega-te, tal como agora te exorto.  
(ODISSEIA, Canto X, 501-516)

Como podemos ver, a jornada até a morada de Hades não era das mais simples, exigindo o conhecimento de certas especificidades para que se chegasse até ela. Mesmo um navegante experiente como Odisseu, em razão das habilidades exigidas, ficava em total dependência de Circe. Ruth Rocha também descreve, porém, de forma menos detalhada, o caminho a ser seguido pelo herói para atingir a morada do rei dos mortos, destacando ainda mais o papel de Circe como auxiliar do herói ao afirmar o temor de Odisseu em viajar a tais paragens.

[...] Ulisses ficou apavorado, abatido, amedrontado. E perguntou a Circe quem iria guia-lo nessa terrível viagem.  
Circe respondeu:  
- Ergue o mastro, desfralda a vela e o sopro dos ventos te levará até o fim do oceano, onde vais encontrar os bosques de Perséfone. Dirigi-te à morada de Hades. Vais encontrar dois rios que despençam das rochas. (ROCHA, 2011, p.58)

O segundo momento em que Circe atua na esfera de auxiliar na função de deslocamento do herói no espaço é quando este retorna do encontro com Tirésias no mundo dos mortos. A feiticeira o alerta sobre o caminho a seguir, bem como dos perigos a serem enfrentados.

Primeiramente, hás de ir ter às sereias, que todos os homens  
Que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito.  
Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto  
Delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos  
Hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.

[...]

“Dois alcantis mais adiante se veem, um dos quais até as nuvens  
A ponta aguda dirige, por nuvens escuras cercada.

Estas jamais se desfazem, nem nunca por volta do pico  
A claridade se espalha no tempo do outono e do estio.  
Nenhum mortal poderia escalá-lo ou sobre ele manter-se,  
Té mesmo se vinte mãos, vinte pés também ele tivesse.  
Tão lisa é a rocha de ver, que parece ter sido lavrada.

No meio dela se encontra uma gruta de aspecto sombrio,

[...]

Cila demora ali dentro, onde faz um terrível barulho.

[...]

De doze pés é dotada, disformes bastante eles todos,  
Com seis compridos pescoços, também terminando eles todos  
Por uma horrenda cabeça, com tripla fila de dentes

[...]

Não poderá vangloriar-se nenhum marinheiro de incólume

Ter por ali navegado, pois ela arrebatava com cada

Uma das goelas um homem das naves de proa anegrada

“Hás de avistar outro escolho, Odisseu, bem mais baixo do que este  
E perto dele; puderas o estreito vingar com a seta.

Uma figueira aí se encontra plantada, de muita folhagem;

Por baixo dela Caribde divina a água negra reabsorve.

Isso faz ela três vezes ao dia e, outras tantas, a expele

Por modo horrível. Se ali fores ter no momento em que aspira,

Nem o que a terra sacode livrar-te do mal poderia.

É preferível passares por perto do escolho de Cila,

Rapidamente, porque te será muito mais vantajoso

Somente seis companheiros perder do que toda a companhia.’

(ODISSEIA, Canto XII, 39-43, 73-80, 86, 89-91, 98-110)

Ao fazer a adaptação dessa passagem da *Odisseia*, Ruth Rocha empreende uma escolha narrativa interessante. Em vez de transpor a fala de Circe alertando Odisseu dos perigos que lhe acometeriam nas próximas etapas da viagem, a adaptadora apenas menciona que ela os adverte – antes de partirem – acerca de tais perigos. Com o avanço da narrativa, a autora insere as informações que foram dadas pela feiticeira, evitando tornar o texto repetitivo, mas sem deixar de detalhar toda a ajuda oferecida pela personagem ao herói. Vejamos como Ruth Rocha realiza essa transposição:

As sereias eram criaturas terríveis que atraíam os marinheiros com suas vozes maravilhosas. Todos que passavam perto delas acabavam se atirando ao mar, enlouquecidos pelo seu canto, e morriam afogados. (ROCHA, 2011, p.63)

Circe havia dito que, depois da ilha das sereias, eles iriam encontrar dois altíssimos rochedos, entre os quais teriam que passar.

De um lado, a meia altura da rocha, havia uma caverna muito profunda. Nessa caverna havia um monstro pavoroso de seis cabeças, Cila.

Quando por ali passava algum navio, Cila saía do seu esconderijo e avançava sobre ele, devorando quantos marinheiros pudesse.

Do outro lado havia um sorvedouro terrível, Caribdes, que engolia enormes quantidades de água, puxando os navios que passavam para o abismo. Depois vomitava a água toda, o que provocava a formação de altíssimas e destruidoras ondas. (ROCHA, 2011, p.65)

Tendo percorrido – ainda que de forma não aprofundada – os episódios em que Circe atua na esfera de auxiliar do herói, podemos partir agora para o episódio em que a feiticeira atua na esfera do malfeitor ou agressor, quando transforma os homens de Odisseu – e, por pouco, o próprio Odisseu – em porcos. Este episódio constitui-se naquele que melhor demonstra as características universais de Circe, e no qual nos debruçaremos em análise mais detalhada.

Num vale foram achar a morada de Circe, construída  
Toda com pedras polidas, num sítio ao redor abrigado.  
Por perto viam-se lobos monteses e leões imponentes  
Que ela encantara ao lhes dar a beber umas drogas funestas.  
Contra os estranhos nenhuma das feras saltou; ao invés disso,  
Todas, imbeles, a cauda comprida festivas agitam.  
[...]  
Ante o vestib'lo da deusa de tranças bem feitas pararam,  
E Circe ouviram, que dentro cantava com voz amorável  
E no seu ritmo tecia uma tela imortal, como as deusas  
Fina e graciosa costumavam fazer, de brilhante textura.  
[...]  
Sem se fazer esperar, veio Circe e portão lhes franqueia,  
Belo e brilhante; os estultos, então para dentro a seguiram,  
Com exceção só de Eurícolo, por suspeitar de algum dolo.  
Ela os levou para dentro e ofereu-lhes cadeiras e tronos,  
E misturou-lhes depois, louro mel, queijo e branca farinha  
Em vinho Pirâmnio; à bebida, assim feita, em seguida mistura  
Droga funesta, que logo da pátria os fizesse esquecidos.  
Tendo-lhes dado a mistura, e depois que eles todos beberam,  
Com uma vara os tocou e, sem mais, os meteu na pocilga.  
Tinham de porcos, realmente, a cabeça, o grunhido, a figura  
E as cerdas grossas; mas ainda, a consciência anterior conservavam.  
(ODISSEIA, Canto X, 210-215, 220-223, 230-240)

Indubitavelmente, esse é o mais lembrado episódio da *Odisseia* ao pensarmos na personagem Circe, o qual oferece elementos para associar a personagem a duas características bastante diferentes, porém ambas associada à análise proposta no presente estudo.

A primeira dessas características – e certamente a mais evidente – é a associação de Circe com a magia, o que fornece forte base de sustentação para

nossa proposição de estudar a personagem a partir da questão do maravilhoso mágico, obedecendo a *Poética clássica*.

Apenas nesses versos selecionados, encontramos a referência à magia de Circe ao menos três vezes: quando fala dos animais selvagens enfeitiçados; da poção deitada na bebida dos companheiros de Odisseu; e ao descrever o próprio ato de transformação de tais companheiros em porcos, através do toque da varinha da feiticeira.

Além desses exemplos, encontramos, ao longo da *Odisseia*, diferentes elementos que fazem elogios ao conhecimento mágico da personagem: um deles vindo de um deus do Olimpo, Hermes, que afirma não haver quem a ela se compare no conhecimento das ervas e poções.

O episódio mágico da transformação dos companheiros de Odisseu em porcos possui uma força tão grande que, já na antiguidade grega, parece saltar do poema e encontrar lugar na cultura helênica como um todo, sendo representado iconograficamente em vasos de diferentes períodos e com diferentes funções, encontrados arqueologicamente em locais diversos, embora tenham todos sido identificados como de produção ateniense. A Figura 7 mostra o mais antigo desses vasos<sup>24</sup> selecionados para o presente estudo:



**Figura 7. Circe entre homens transformados em animais. Fonte: Boston Museum of Fine Arts, 99;519. Arquivo Beazley 300620.**

<sup>24</sup> Ao final do presente trabalho, é possível encontrar um catálogo por nós elaborado com todos os vasos selecionados e utilizados ao longo da pesquisa. Nele são apresentados mais detalhes e informações sobre cada um dos vasos.

O vaso apresentado é uma taça siana encontrada em Tebas, na região da Beócia, na Grécia central, e foi datada do século VI a.C., produzido com a técnica de figuras negras<sup>25</sup>, tradicional de Atenas. Traz a representação, ainda que fragmentada, de Circe com uma taça – provavelmente a que cotinha a poção mencionada na *Odisseia* –, Odisseu com sua espada em punho – em referência a uma passagem posterior do poema, quando a feiticeira não consegue enfeitiçar o herói, que ergue contra ela sua espada –, e diversos homens com cabeças de porcos.

O segundo vaso selecionado – e apresentado na Figura 8 – possui a forma de lécito, e uma datação que varia entre o final do século VI a.C. e início do V a.C., tendo sido encontrado em Taranto, na Itália. Sua decoração consiste na representação de Odisseu e Circe, cercados por companheiros do herói com cabeças de porcos. Também teve sua decoração feita utilizando-se a técnica de figuras negras.



**Figura 8: Circe entre homens transformados em porcos. Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Taranto, 4404. Arquivo Beazley 340780.**

---

<sup>25</sup> Trata-se de uma técnica decorativa de vasos em que o contorno das figuras são desenhadas chapadas com o engobo cerâmico, e os detalhes internos são “desenhados” com um estilete, removendo esse engobo nos locais em que se deseja que apareçam os detalhes internos da imagem.

Um terceiro vaso contendo a representação da mesma cena é um lécito, trabalhado com figuras negras, e datado também entre os séculos VI a.C. e V a.C.. Sua iconografia apresenta Circe com uma varinha nas mãos, e um homem com cabeça de porco.



**Figura 9: Circe e homem transformado em porco. Fonte: Museu Nacional de Atenas, CC956. Arquivo Beazley 351593.**

O último vaso selecionado contendo uma versão da mesma cena é uma ânfora, encontrada em Nola, na Itália, e datada do século V a.C.. Sua decoração consiste na representação de Circe sentada, com uma varinha em mãos, acompanhada de um companheiro de Odisseu, em pé, com a cabeça de porco. Ao contrário dos vasos anteriores, este é decorado com a técnica das figuras vermelhas<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Técnica de decoração cerâmica em que o fundo e os detalhes do vaso são desenhados com o engobo cerâmico, enquanto a decoração principal é deixada sem preenchimento. Após a queima, há uma mudança de coloração do engobo, que destaca a figura principal, a qual fica vermelha devido às características físicas da argila ateniense utilizada em sua produção.



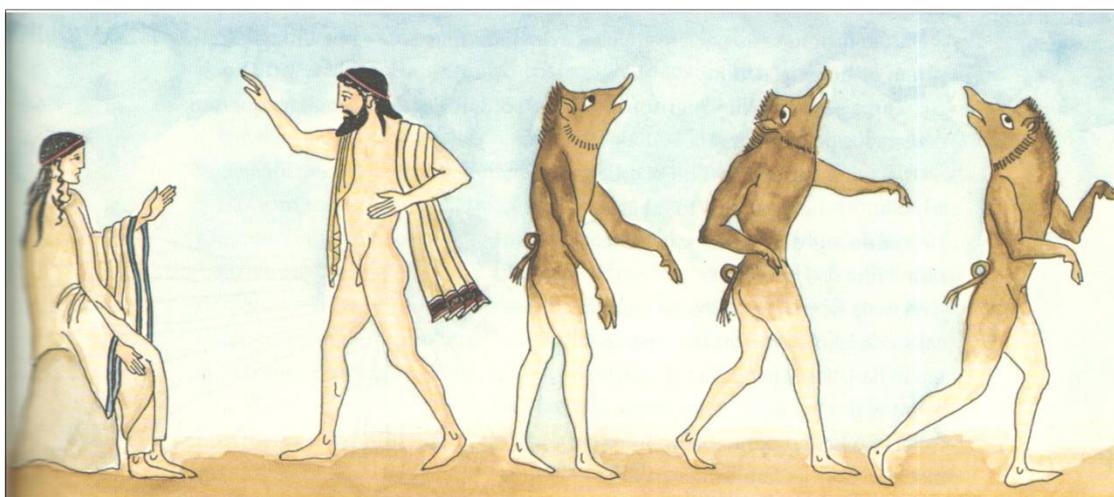
**Figura 10: Circe transformando homem em porco. Fonte: Pergamonmuseum, Berlim, F2342. Arquivo Beazley 214183.**

Ao observar cuidadosamente os vasos apresentados, um elemento de fundamental importância nos salta aos olhos: a recorrência do tema da transformação dos companheiros de Odisseu em porcos em diferentes períodos e em diferentes locais. Ainda que os quatro vasos selecionados tenham a cidade de Atenas como seu centro de produção, é notável o fato de que foram encontrados em contextos arqueológicos tão distantes e variados como a Grécia central e diferentes regiões da Itália. Esse fato pode ser interpretado como um importante indicativo da importância e universalidade do episódio mesmo em contexto grego, atingindo até locais fora da Hélade.

Outro fator importante a ser considerado é a diferença temporal entre os vasos, que alcança uma amplitude que abrange os séculos VI e V a.C., indicando que pelo menos por duzentos anos em período grego a representação de Circe transformando os homens de Odisseu em porcos foi um motivo iconográfico importante e, portanto, um episódio valorizado da *Odisseia* ao longo do tempo.

Também na contemporaneidade, o episódio da transformação dos homens em porcos mantém seu prestígio e importância, ainda que, muitas

vezes, não seja de imediato associado à *Odisseia*. Prova disso é que ao compor a imagem de abertura do décimo capítulo da adaptação de sua esposa, Eduardo Rocha escolheu o mesmo motivo encontrado nos vasos: Circe sentada, Odisseu de pé diante dela, e três de seus companheiros atrás da dupla, com a metade superior de seus corpos transformadas em porco, conforme podemos observar na figura:



**Figura 11: Circe, Odisseu e homens transformados em porcos. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.53)**

Tendo observado a representação iconográfica da cena na adaptação, vejamos como tal episódio foi textualmente adaptado por Ruth Rocha:

Estavam todos exaustos. Descansaram por isso dois dias e duas noites. Então, com muito medo, um grupo de homens dirigiu-se ao palácio de Circe.

Ao chegar, viram que à volta do palácio havia lobos e leões, todos enfeitados, que se aproximavam deles sem lhes fazer mal, como se fossem cães, e que eram, na verdade, marinheiros que tinham aportado um dia na ilha e haviam sido transformado em animais pela feiticeira.

Os homens tremiam de medo. Pararam na entrada do palácio e puderam ouvir uma voz muito linda, que vinha lá de dentro. Chamaram pela moradora, que logo apareceu na porta e convidou os viajantes a entrar. Todos, menos Eurícolo, aceitaram o convite.

A misteriosa deusa recebeu-os muito bem, mandou que entrassem e serviu-lhes uma bebida preparada por ela. Os homens beberam, sem desconfiar que fosse uma bebida enfeitada.

Então Circe tocou-os com sua varinha e os transformou em porcos, que prendeu em suas pocilgas. (ROCHA, 2011, p.55)

A força desse episódio – que se mantém na adaptação de Ruth Rocha com o mesmo impacto, apesar da transformação da linguagem e da omissão de alguns detalhes sobre a composição da bebida – e da associação incontestável de Circe com a magia, conduz-nos à sua característica que aqui mais nos interessa: a independência e liberdade de Circe frente às demais personagens, principalmente as do sexo masculino. Acreditamos que esse traço pode ter sido um dos que a tornaram a personagem feiticeira imortal ao longo dos séculos, e que faz com que ela esteja ainda presente na contemporaneidade.

A primeira coisa que devemos observar é que a feiticeira vive praticamente sozinha em Eeia – posteriormente ficamos sabendo que possui quatro criadas que cuidam de sua residência – sem a presença de homens em seus domínios, a não ser, talvez, por aqueles que porventura pode ela ter transformado em porcos<sup>27</sup> antes da chegada de Odisseu e de seus companheiros. Esse aspecto, ainda que importante, não seria suficiente para atestar a independência da personagem frente aos homens, uma vez que havia outras mulheres vivendo sozinhas na cultura helênica, como, por exemplo, a ninfa Calipso.

Um segundo argumento em favor da afirmação da independência de Circe pode ser encontrado no fato de a morada da feiticeira ser cercada por animais selvagens – lobos e leões – domesticados pela magia da personagem, segundo a tradução de Nunes, e marinheiros transformados, segundo a adaptação de Ruth Rocha. Mesmo com essa diferença de descrições entre as versões de Nunes e Ruth Rocha – que pode ser decorrente das diferentes traduções, uma vez que não pudemos confirmar qual ou quais foram utilizadas pela autora no processo de adaptação – a ideia central de nossa interpretação desse episódio não se altera, uma vez que entendemos que a domesticação de animais selvagens por Circe, ainda que tenha utilizado a magia para tal feito, é uma

---

<sup>27</sup> Na *Odisseia* não encontramos informações a respeito da presença ou não de outros porcos nas pocilgas de Circe antes da chegada dos homens de Odisseu, e somos informados que apenas estes foram revertidos para suas formas humanas, portanto é impossível afirmar, com base no poema original, se havia ou não outros homens aprisionados na forma de porcos nas pocilgas da feiticeira anteriormente. Podemos inferir que é possível que houvessem, ou que já tenham havido outros porcos, caso contrário não estaria a pocilga já construída quando chegaram Odisseu e seus companheiros.

evidência forte de sua independência, já que sozinha foi capaz de dominar predadores a ponto de torná-los dóceis. Ainda que a versão de Ruth Rocha esteja correta em relação à origem dos lobos e leões, sendo eles marinheiros transformados e não animais selvagens domesticados, a evidência do poder e independência de Circe não enfraquece, pelo contrário, torna-se até mais forte, uma vez que a feiticeira teria sido capaz de – sozinha, contando apenas com a magia – dominar um grupo de marinheiros e os transformado em predadores.

Ainda no tocante aos animais selvagens em torno da residência da feiticeira, é importante ressaltar que os leões e lobos presentes ao redor da morada de Circe não estavam lá, como se poderia prever, para guardar ou proteger a casa, mas, sim, como animais de estimação, indicando que a personagem possuía independência tal que não precisaria de nenhum tipo de proteção além de seu próprio poder mágico, suficiente para garantir a defesa sua, de suas criadas, de sua morada e mesmo de seus animais.

Acerca do episódio específico aqui destacado da transformação dos companheiros de Odisseu em porcos, podemos extrair algumas informações complementares que podem auxiliar na sustentação de que a liberdade de Circe frente aos homens – e à sociedade em geral – é o elemento que melhor a define, e permite que passados tantos séculos da composição da *Odísseia*, a feiticeira seja ainda uma de suas mais emblemáticas personagens.

Quando os homens de Odisseu chegam até a morada da personagem, encontram-na tecendo e cantando, e logo a chamam, temendo a presença dos animais selvagens que circundavam a residência. Recebidos por Circe, são convidados à mesa, onde a feiticeira lhes prepara as bebidas em que deita a poção que lhes faria esquecer de suas terras. Aqui encontramos a primeira informação útil para sustentar nossa afirmação acerca da liberdade e independência da personagem. Em nenhum momento – seja na tradução de Nunes, seja na adaptação de Ruth Rocha – nos é informado que Circe deitou a poção nas bebidas dos homens em local diferente de onde eles estavam, ou seja, é possível que a poção mágica tenha sido colocado nas bebidas na frente dos homens de Odisseu, o que demonstra a confiança da feiticeira de que nenhum deles desconfiaria de estar sendo colocado algo de mágico em suas bebidas.

Uma segunda informação que pode ser retirada desse episódio é o fato de que Circe transforma cada um dos homens em porcos tocando-os com sua varinha individualmente. Não somos informados de que os companheiros de Odisseu haviam deixado suas armas do lado de fora, ou que houvessem se separado delas em algum momento, o que nos permite presumir que estivessem armados quando a feiticeira os tocou para os transformar em porcos. Sendo assim, seria de se esperar que, no momento em que o primeiro foi transformado, os outros tivessem se afastado ou erguido armas contra a personagem a fim de evitar que os outros tivessem o mesmo destino, o que seria justificado, uma vez que Circe havia – ao transformar os homens em porcos – quebrado as regras de hospitalidade. Não ocorre, conforme o poema e a adaptação, nenhuma das duas coisas, e os homens de Odisseu apenas observam enquanto são transformados pela magia de Circe.

Tanto a não reação dos homens ao serem transformados, como a decisão de Circe de executar sua magia mesmo diante de homens possivelmente armados e em maior número, demonstram a força da personagem e sua total independência, mesmo em relação às regras divinas da hospitalidade.

Um argumento iconográfico que pode ajudar na sustentação da ideia apresentada acima pode ser encontrado no vaso reproduzido na Figura 10, e na ilustração reproduzida na Figura 11. Em ambas imagens, Circe é representada sentada, em posição quase relaxada e indiferente frente aos homens transformados em porcos, nitidamente representados de forma a transmitir a ideia de incômodo e/ou tensão. No caso da ilustração de Eduardo Rocha, diante da feiticeira está Odisseu, em uma posição cuja mão levantada pode ser interpretada tanto como uma ameaça, como uma súplica, ou como uma argumentação. Nos três casos, a ilustração demonstra o poder da feiticeira sobre os homens, inclusive até certo ponto sobre o próprio Odisseu, que aparece nu – talvez indicando a impotência do herói diante da magia da deusa.

Iniciamos este primeiro item do terceiro capítulo com a ideia de que o elemento que torna Circe uma personagem tão emblemática e imortal até os dias de hoje estaria relacionado à sua liberdade e independência em relação à sociedade em geral, e aos homens em especial, sendo ela plenamente capaz de cuidar de sua própria vida – e ilha, bem como de suas criadas – sem a influência

ou presença masculina. Relendo a *Odisseia*, encontramos ao menos três passagens que demonstram claramente essa independência e poder, que atingiu mesmo os contemporâneos da cultura helênica, de diversos locais, por pelo menos duzentos anos, como demonstram os vasos apresentados.

Ao partirmos para a leitura – e observação das imagens – da adaptação realizada por Ruth Rocha, procuramos verificar se esses elementos que atestam a independência e a imortalidade haviam sido transpostos e estariam presentes no texto brasileiro, o que foi plenamente verificado, conforme pudemos ver acima, ao lermos tanto os versos originais traduzidos, como os trechos correspondentes na adaptação, atestando o cuidado da autora – e do ilustrador – em trazer cuidadosamente para os jovens leitores essa personagem tão emblemática da *Odisseia*, que há mais de dois mil e quinhentos anos vêm demonstrando a independência e forças femininas frente aos homens, sem jamais curvar-se a eles.

### **3.2. Atena**

Atena é, sem dúvida alguma, uma das mais famosas divindades da mitologia grega. Está presente na cultura popular contemporânea de diferentes maneiras, desde mangás, como *Saint Seiya*, até jogos de vídeo game, como *God of War*, nos quais ocupa papel de grande destaque, quase como uma protagonista secundária. Sua presença é ainda notável em séries de livros, como *Percy Jackson*, na qual seria ela mãe de uma das personagens principais.

Na *Odisseia*, Atena é apresentada como uma deusa conselheira, e autoproclamada defensora de Odisseu e seus interesses, assim como de Telêmaco, filho do herói. São incontáveis as vezes em que a personagem aparece na narrativa intercedendo pelos heróis de forma direta ou indireta.

Acreditamos que – dentro do contexto específico da *Odisseia* – o que torna o papel de Atena imortal está justamente na ideia de um poder divino que incansavelmente presta auxílio aos mortais, em especial àqueles que lhes são fiéis, e a quem tal divindade protege pessoalmente. Essa ideia de interferência divina em favor dos mortais é uma característica universal, não importando a

qual religião a divindade esteja ligada. Por isso, essa relação se torna imortal e memorável, mesmo quando – como no caso do poema homérico – se esteja tratando de uma deusa pagã, porém auxiliadora.

Partindo dessa premissa, procuraremos elementos que demonstrem essa relação protetora entre deuses e mortais, em especial de Atena e de Odisseu, a fim de sustentar nossa hipótese. Assim a deusa nos é apresentada por Carlos Alberto Nunes (2015):

**Atena:** É a deusa mais importante da *Odisséia*, guardiã incansável de Odisseu. É chamada “a de olhos glaucos (azul-cinza)” e de Palas. Sem mãe, nasce da cabeça de Zeus. Zeus teria engolido a titânida Métis (Prudência) por medo da filha desta ser superior a ele, e, tendo grande dor de cabeça, pediu a Hefesto que o ajudasse. Este abrindo sua cabeça, nasce Atena, já adulta, toda armada e pronta para a guerra. Por ela, Zeus tem um amor especial: sempre acaba por conseguir tudo do pai. É tanto deusa da guerra quanto das artes e profissões. Sempre virgem, ama, no entanto, as ações viris de vários mortais, ajudando-os (Perseu, Jasão, Hércules, Diomedes). Na Guerra de Troia, é a protetora principal dos gregos. Seu animal simbólico é a coruja. Atena carrega em seu escudo a cabeça da górgona Medusa, que lhe foi ofertada por Perseu. Assim como Odisseu, ela é famosa por ser astuta e não apenas forte fisicamente. (NUNES, 2015, p.404)

Enquanto personagem, de acordo com as definições de Segolin, nos episódios selecionados para o presente estudo, Atena atuaria na esfera de ação do auxiliar, em especial na função de socorrer o herói durante a perseguição – tanto nos episódios da assembleia dos deuses, em que a divindade pede aos eternos apoio para a causa de seu protegido; bem como no episódio em que aparece em sonho para Nausícaa, enviando-a indiretamente para encontrar-se com Odisseu. Atua, também, na função de deslocamento do herói no espaço, no episódio em que, transformada em uma jovem, guia Odisseu até as portas do palácio de Alcínoo.

Pensando-se nas definições de Spina, baseadas na *Poética clássica*, Atena pode ser relacionada à ideia do maravilhoso divino na obra, como a deusa que interfere nas ações dos mortais para defender os interesses de seus protegidos.

Tendo lido a definição de Nunes para a deusa Atena, que corrobora a nossa afirmação sobre proteção de Atena em relação aos heróis Odisseu e Telêmaco, e especificado sobre em quais bases procederemos a análise da personagem, cabe a nós procurar, no poema homérico, episódios que sustentem tal afirmação.

Já no primeiro canto da *Odisseia*, encontramos a deusa reunindo uma assembleia de deuses e falando a eles em defesa de Odisseu, o único dos sobreviventes de Troia que ainda não havia retornado ao seu lar. Assim é a fala de Atena para seu pai Zeus, em defesa de Odisseu.

Mas por motivo do sábio Odisseu sinto o peito excruciado,  
Desse infeliz que, há bem tempo, distante dos seus vem sofrendo  
Preso numa ilha por ondas cercada, que é o umbigo do oceano,  
[...]

Mas Odisseu se consome, só tendo um desejo: a fumaça  
Ver que se evola do solo da pátria, ou então morrer agora.  
Não te comoves, Olímpico? Nunca Odisseu te foi caro  
Junto das naus dos Argivos na extensa planície de Troia,  
Oferecendo oblações? Por que, então, tanta cólera Zeus?”  
[...]

“Crônida, pai de nós todos, senhor poderoso e supremo!  
Pois se assim é, e do agrado dos deuses bem aventureados  
Que a seu palácio retorne Odisseu, o de grande inventiva,  
Hermes, então, sem demora enviemos, o guia brilhante, à  
Ilha de Ogígia, porque, sem mais perda de tempo, anuncie  
À veneranda Calipso de tranças bem-feitas, a nossa  
Resolução de mandar o prudente Odisseu para a Pátria.  
(ODISSEIA, Canto I, 48-50, 58-62, 81-87)

Em sua adaptação, Ruth Rocha descreve a assembleia dos deuses, e as falas de Atena são, em sua maioria, trazidas de forma indireta, com apenas algumas frases da deusa apresentadas na forma de diálogo.

E foi falando de Ulisses, que não conseguia voltar para casa, pois estava retido na ilha da ninfa Calipso, que queria se casar com ele. E contou que Ulisses só queria morrer, estava desanimado de tanto que tentava voltar para casa e não conseguia.

- Por que, Ó Zeus, amontoador de nuvens, estás zangado com ele? (Os deuses falavam assim uns aos outros)

Zeus não tinha nada contra Ulisses, então respondeu a Atena dizendo que concordava que ele era um bom sujeito, mas que Poseidon, o condutor da Terra, é que tinha raiva dele. E prometeu que ia fazer de tudo para que Ulisses conseguisse voltar para casa.

- Todos os deuses vão ajudar – ele disse – E Poseidon vai ter que aceitar.

Palas Atena, então, mandou Hermes avisar Calipso, a ninfa de belas tranças, de que a ordem de Zeus era para libertar Ulisses. (ROCHA, 2011, p.19)

Como podemos observar, a adaptação de Ruth Rocha transforma a linguagem e o discurso da fala de Atena, porém mantém sua essência. Nele, destaca-se a defesa que a deusa faz de Odisseu, e da sustentação de que ele deveria voltar para casa, além da urgência em libertá-lo da ilha de Ogígia, com Atena em pessoa enviando Hermes transmitir à Calipso a determinação dos deuses.

No caso da versão de Ruth Rocha, o episódio da assembleia dos deuses recebe um destaque especial, uma vez que ela é representada na abertura do primeiro capítulo da adaptação.



**Figura 12: Assembleia dos deuses. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha. (ROCHA, 2011, p.18)**

Além do auxílio indireto de Atena à Odisseu, através da intervenção dela em seu favor na assembleia dos deuses, encontramos, ao longo da narrativa da *Odisseia*, inúmeros episódios em que o auxílio prestado ao herói é feito de forma direta. Podemos citar, como exemplo, quando a deusa acompanha fisicamente – porém disfarçada – Telêmaco em sua viagem a Pilo e Esparta; ou quando, tendo Odisseu retornado a Ítaca, a deusa o transforma em mendigo para que possa melhor tomar conhecimento sobre como estão as coisas em sua terra e melhor planejar sua vingança; e mesmo nos versos finais da obra, em que Atena

interfere diretamente para impedir um conflito que poderia despertar a ira de Zeus contra Odisseu.

Na impossibilidade de analisar cada um dos episódios em que Atena se apresenta para auxiliar diretamente Odisseu em suas dificuldades, selecionamos alguns deles para representar a disposição da deusa a auxiliar seus protegidos das mais diversas formas. O primeiro desses episódios se encontra no décimo quinto canto da *Odisseia*, quando os pretendentes de Penélope planejam o assassinato de Telêmaco, que é evitado pelo conselho da deusa para que o jovem herói retornasse ao lar seguindo outro caminho.

Ora pretendo um conselho te dar; guarda-o bem no imo peito.  
Os pretendentes mais nobres te esperam de volta, em cilada,  
Bem na passagem do mar que separa de Samo rochosa  
Ítaca, a fim de privar-te da vida, ao tornares à pátria.  
Não te preocupe, porém, nada disso; primeiro há de a terra  
Os pretendentes sorver, que teus bens, insaciáveis devoram.  
Deves das ilhas a nau bem-construída desviar; passa ao largo.  
Viaja somente de noite; um dos deuses monção favorável  
Há de mandar-te, o imortal que te guarda e te livra dos males.  
Quando tiveres chegado à saliência mais próxima de Ítaca,  
Manda que teus companheiros o barco à cidade conduzam  
E, antes de mais, te dirige à morada do velho porqueiro,  
Que tem a guarda dos porcos e sempre te foi afeiçoado.  
(ODISSEIA, Canto XV, 27-39)

Ao fazer a sua adaptação, Ruth Rocha transpôs o episódio em poucas palavras, porém sem perder, em absoluto, o seu conteúdo e a ideia central do apoio de Atena a Telêmaco. É possível, entretanto, questionarmos, nesse ponto, por qual motivo a adaptadora escolheu omitir as partes em que Atena diz para Telêmaco viajar apenas à noite, e que uma divindade protetora lhe sopraria ventos favoráveis. Ruth Rocha limita-se a escrever que Atena disse a Telêmaco para viajar por caminho que não passasse por Samos. Tal indagação surge justamente pelo fato de, em todo o restante do texto, a autora demonstrar um especial cuidado com os detalhes, mesmo com as inevitáveis transformações do processo adaptativo.

Enquanto isso, Palas Atena tinha ido à Lacedemônia para chamar Telêmaco de volta.  
Avisou-o de que os pretendentes tinham preparado uma emboscada, entre as ilhas de Samos e Ítaca.

E recomendou ao rapaz que fizesse um caminho que não passasse por lá e que assim que chegasse a Ítaca procurasse pelo porqueiro Eumeu, que era pessoa de confiança. (ROCHA, 2011, p.74)

Outro episódio que podemos destacar a respeito da disposição de Atena em prestar auxílio a Odisseu se dá quando, já na Feácia, e depois de ter encontrado Nausícaa – episódio a respeito do qual falaremos mais detalhadamente adiante – a deusa apareceu para o herói com o objetivo de guiá-lo até o palácio sob um manto de obscuridade. Por meio dessa estratégia, ele poderia ver tudo e todos, sem que ele mesmo, no entanto, pudesse ser visto, alegando Atena que os estrangeiros não eram bem vistos naquelas terras

Para a cidade, no entanto, Odisseu se dirige, cercado  
De bruma espessa, que Palas derrama, do herói cuidadosa,  
Não o encontrasse em caminho nenhum dos Feácios magnânimos,  
Que, porventura, o insultasse, ou quisesse saber quem ele era.  
Mas, quando quase no ponto se achava a amena cidade,  
A de olhos glaucos, Atena, ao encontro lhe veio na forma  
De uma donzela, que um cântaro de água nos ombros trazia.  
Ante o divino Odisseu se detém. Este aí lhe pergunta:  
“Minha menina, não queres mostrar-me onde fica o palácio  
Do rei Alcínoo, que a todas as gentes da terra comanda?  
[...]  
A de olhos glaucos, Atena, lhe disse o seguinte em resposta:  
“Hóspede amigo, é mui fácil mostrar-te o palácio que buscas.  
Fica bem perto da casa em que mora meu pai de alta fama.  
Segue calado, que eu própria hei à frente o caminho indicar-te;  
Não te detenhas a olhar a ninguém, nem lhe faças perguntas.  
Os moradores daqui não recebem nenhum forasteiro  
De boa mente, nem dão acolhida aos que vêm de outras terras.  
[...]  
Palas Atena, depois que isso disse se pôs a guia-lo,  
Rapidamente; ele, empós, as pegadas da deusa seguia,  
Sem que os Feácios, amantes do remo, o tivessem sentido.  
[...]  
Vê, admirado, Odisseu as simétricas naves, os portos,  
A ágora das reuniões dos heróis e os compridos, os altos  
Muros, providos de estacas, à vista espetác’lo soberbo.  
(ODISSEIA, Canto VII, 14-23, 28-34, 37-39, 43-45)

Ao transpor esse episódio para jovens leitores, Ruth Rocha demonstra grande maestria na escrita, ao adaptar todos os principais elementos, destacando, ainda, o papel auxiliador de Atena que, em sua adaptação, se oferece para guiar Odisseu até o palácio de Alcínoo antes mesmo que o herói lhe pedisse.

Depois de algum tempo, quando calculou que Nausícaa já teria chegado ao palácio, Ulisses resolveu dirigir-se à cidade.

Sua protetora, Atena, cercou-o com uma nuvem, a fim de que ninguém o visse, e ainda apareceu sob a forma de uma jovem que se ofereceu para guiá-lo até o palácio. Recomendou-lhe que não falasse com ninguém, pois as pessoas daquela ilha não suportavam estrangeiros. Ulisses foi caminhando atrás da deusa. Viu toda cidade, viu o porto com seus navios, viu as ágoras onde as pessoas se reuniam e viu muita gente, mas não foi visto por ninguém, pois Atena não consentiu. (ROCHA, 2011, p.38)

Para finalizar o presente item, selecionamos o episódio que consideramos o mais emblemático e importante, por ter sido aquele em que o auxílio da deusa permitiu o retorno do herói à Ítaca. Trata-se do episódio em que Odisseu chegou à Feácia, e que Atena criou as condições para que ele fosse encontrado pela princesa Nausícaa. Assim o episódio é descrito na *Odisseia*.

A de olhos glaucos, Atena, dirige-se para sua casa, [de Alcínoo]  
A refletir como a volta do herói Odisseu aprestasse.  
Já pelo quarto de bela feitura penetra, onde encontra  
Uma donzela a dormir, parecendo, no aspecto gracioso,  
Deusa imortal: é Nausícaa, de Alcínoo magnânimo filha.  
Junto duas servas dormiam, das Graças irmãs favoritas,  
De cada lado da porta brilhante, que estava fechada.  
Voa, qual sopro do vento, até o leito em que estava a donzela,  
Fica-lhe junto à cabeça e lhe diz as seguintes palavras  
Sob a aparência da filha do célebre nauta Dimante,  
Que a mesma idade contava e Nausícaa entre as mais distinguia.  
A de olhos glaucos, Atena, lhe disse, sob essa aparência:  
“Como Nausícaa, tua mãe te gerou descuidada a tal ponto?  
Sem nenhum trato abandonas, assim, teus vestidos brilhantes?  
Próximo é o dia de teu casamento, em que é força te ornares  
Com belas roupas; estas, também, ofertares ao cortejo.  
Disso virá receberes do povo os mais altos encômios  
E sobremodo alegrar-se teu pai e a consorte pudica.  
Eia! Apressemo-nos logo a lavar, mal que a Aurora desponte.  
(ODISSEIA, Canto VI, 13-31)

Com o avanço da leitura da obra, é possível perceber que a real intenção de Atena é que a princesa vá com suas servas lavar as roupas e, assim, encontre Odisseu, recém chegado às terras feácias. Em sua adaptação, Ruth Rocha presta essa informação de forma explícita, possivelmente para que não passe despercebida a intenção da deusa em auxiliar o herói, e a maneira como ela decidiu fazê-lo. Esse é um importante elemento de sustentação para a nossa ideia de que o papel auxiliador de Atena é um dos principais elementos que a

torna personagem universal, partindo do contexto da *Odisseia*. Assim Ruth Rocha nos traz o episódio do sonho da princesa Nausícaa.

Ulisses tinha chegado à terra dos feácios, cujo rei era Alcínoo. A filha do rei era Nausícaa, uma linda jovem.

Palas Atena, que continuava tomando conta de Ulisses, dirigiu-se ao palácio, entrou no quarto de Nausícaa, que estava dormindo, e a fez sonhar com uma amiga que lhe dizia que ela devia lavar suas roupas, que estavam jogadas, em desordem.

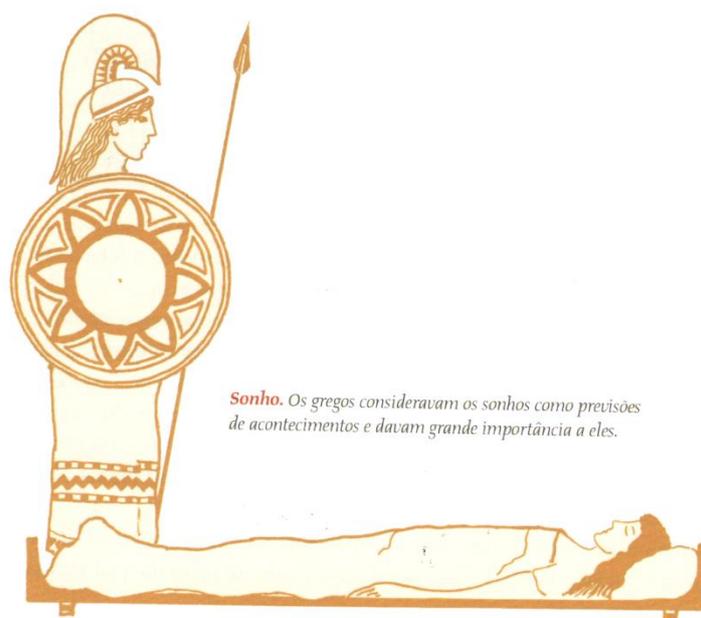
Na verdade, o que Palas Atena queria era que a moça fosse para o local onde as pessoas costumavam lavar roupas, para descobrir Ulisses e trazê-lo para o palácio. (ROCHA, 2011, p.35)

Ao contrário do que ocorre com os vasos de Circe, não encontramos nenhum vaso grego que apresente iconograficamente o episódio do aparecimento de Atena no sonho de Nausícaa. Encontramos, no entanto, um deles que, ao representar o episódio do encontro efetivo da princesa feácia com Odisseu, coloca também a figura de Atena, fato que pode ser interpretado como um indicativo de que o ceramista quis lembrar de que o encontro só foi possível pela interferência da deusa. Podemos ver a reprodução do referido vaso – encontrado em Atenas, datando da segunda metade do século V a.C., produzido com a técnica de figuras vermelhas.



**Figura 13: Odisseu, Nausícaa, Atena, servas de Nausícaa. Fonte: Boston Museum of Fine Arts 48.18. Arquivo Beazley 215604.**

No tocante específico desse episódio, Eduardo Rocha escolhe dar um destaque especial a ele, apresentando uma ilustração que traz Nausícaa dormindo, com Atena em pé ao lado de sua cama, presumivelmente no momento em que ela lhe dá os conselhos que levariam a princesa a encontrar Odisseu.



**Figura 14: Atena falando a Nausícaa em sonho. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p. 36)**

Como um elemento final para demonstrar a importância do episódio, e esclarecer o motivo da reação de Nausícaa, Ruth Rocha acrescenta – ao lado da ilustração – uma pequena explicação sobre a importância dos sonhos para os gregos na antiguidade.

Atena, como pudemos observar, ao longo de toda a narrativa assume um importante papel no processo de proteção e auxílio do herói Odisseu em sua viagem de retorno à Ítaca, seja de forma indireta, interferindo junto aos demais deuses em seu favor, seja atuando diretamente de forma a atender os interesses do herói que a deusa escolheu proteger.

Assim sendo, é perfeitamente plausível e sustentável a hipótese de que essa presença de Atena como divindade protetora a torna uma figura de grande e universal importância, tanto no contexto grego como nas sociedades

contemporâneas, uma vez que a ideia de uma divindade que nos protege e auxilia – tão bem representada pela figura de Atena na *Odisseia*, tanto no poema original como na adaptação aqui estudada – é algo capaz de ultrapassar os limites temporais e geográficos, e nos tocar profundamente como humanos, independente da religião que professemos.

### 3.3. Odisseu

Por fim, após estudarmos as personagens Circe e Atena, bem como as características universais que permitiram que se tornassem atemporais e parte da memória coletiva da humanidade, podemos agora partir para o estudo de Odisseu, o grande protagonista da *Odisseia* – que inclusive recebe seu nome em homenagem ao herói – e das características que o tornaram figura permanentemente universal em toda cultura ocidental, começando pela sua caracterização enquanto personagem.

Para a *Poética clássica*, conforme trazida por Spina, Odisseu pode ser classificado como o maior representante do maravilhoso humano no poema épico, uma vez que, sendo filho de dois mortais, foi ele capaz de superar adversidades e problemas que a maioria dos homens não poderia sequer imaginar, valendo-se, na maioria das vezes, de sua astúcia e inteligência, aspectos esses sim considerados sobre-humanos.

Considerando as reflexões de Segolin acerca das personagens-função, podemos afirmar que Odisseu atua na esfera de atuação do herói, assumindo a função daquele que parte para procurar, uma vez que toda a jornada de retorno para Ítaca – portanto, toda a *Odisseia* – poderia ser considerada uma procura pelo lar.

O primeiro dos episódios que estudaremos é aquele em que o herói, preso com seus companheiros na caverna de Polifemo, onde o ciclope vivia e os devorava – sempre aos pares – pensa em um subterfúgio para que pudesse salvar a própria vida e a de seus companheiros. Tendo observado a rotina do ciclope, Odisseu elabora um plano para embebedar e cegar o monstro, e fugir com seus companheiros na manhã seguinte, escondidos sob o pelo das ovelhas

de Polifemo quando este as levasse ao pasto. Assim é narrado o episódio do cegamento do ciclope na tradução de Nunes.

Té que, afinal, tomei um, entre os vários alvitres pensados:  
Junto da cerca se achava o bordão do Ciclope, do tronco  
De uma oliveira ainda verde, que ali a secar fora posto,  
[...]  
Aproximando-me dele, cortei um pedaço da altura  
De uma braçada e o passei para os sócios, a quem logo ensino  
Como o polirem. Depois de isso feito, aguicei uma ponta  
E, por deixa-lo em bom ponto queimado, o meti entre as brasas.  
Logo depois o tirei e o escondi com cuidado no esterco,  
Que se encontrava amontoado por toda a extensão da caverna.  
Aos companheiros, depois, ordenei que por sorte tirassem  
Quem com coragem se achava de alçar esse mastro comigo  
E no olho dele enterrar, quando o sono o colhesse agradável.  
[...]  
Aproximando-me, então, do ciclope, começo a falar-lhe  
E lhe ofereço a vasilha, que enchera de vinho vermelho:  
“Toma, Ciclope, exp’rimenta este vinho, uma vez que comeste  
Carne de gente; hás de ver que bebida se achava no bojo  
Das nossas naus. Trouxe-a a fim de libar-te, que tenhas piedade  
[...]  
“Dá-me outra vez; sê bondoso; revela-me logo o teu nome,  
Para que possa ofertar-te um presente que muito te alegre  
[...]  
Ei-lo: Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me  
Não só os meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo.’  
[...]  
‘Pois de Ninguém farei o último almoço, depois da campanha;  
Todos os outros primeiro; esse o grande presente aludido.’  
“Disse e caiu para trás rressupino, estendendo-se ao longo  
Com o cachaço monstruoso encurvado; domou-o logo o sono  
Que tudo vence, da goela saía-lhe vinho e pedaços  
E carne humana. Embriagado expelia no vômito as postas.  
Foi quando o pau, que eu corara, enfiei bem no meio da cinza,  
Para aquecê-lo. Coragem procuro incutir com palavras  
Nos companheiros; não fosse algum deles recuar só de medo.  
Mas quando o pau de oliveira, apesar de ser verde, se achava  
Quase no ponto de em chamas arder, e ficara brilhante,  
Rapidamente do fogo o tirei; ao redor se postaram  
Meus companheiros; coragem nos deu qualquer grande demônio.  
Eles então, levantaram o pau, cuja ponta afilada  
No olho do monstro empurraram; por trás, apoiando-me nele,  
Fi-lo girar, como fura com trado uma viga e nave  
[...]  
Em altos brados, então, chama os outros Ciclopes, que em grutas  
Da redondeza habitavam, nos cimos por ventos batidos.  
Estes lhe ouviram os gritos, correndo de todos os lados.  
Postos em roda da furna, perguntavam de que se queixava:  
[...]  
‘Dolosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força’  
“Eles, então, em resposta, as aladas palavras disseram:  
‘Se ninguém, pois, te forçou, e te encontras aí dentro sozinho,  
Meio não há de evitar as doenças que Zeus nos envia.  
Pede, portanto, socorro a Posído, teu pai poderoso.’  
“Isso disseram e foram-se logo dali, Ri-me no intimo,

Por ver que o ardil excelente do nome alcançara o objetivo.  
(ODISSEIA, Canto IX, 318-320, 325-333, 345-349, 355-356,  
366-367, 369-384, 399-402, 408-414)

Ainda que seja uma citação bastante longa, consideramo-na bastante importante por diferentes motivos. O primeiro, e mais evidente deles, é que a própria extensão e riqueza de detalhes presentes nesse episódio é um indicativo da importância da personagem dentro da narrativa. Além disso, é um dos mais importantes em termos de destacar a inteligência e astúcia de Odisseu, uma vez que nesse único episódio encontramos diferentes provas dessas virtudes do herói.

O primeiro desses momentos se encontra na ideia que o herói tem de preparar uma lança para cegar o ciclope quando estivesse dormindo. Todo o processo de preparo da lança e o planejamento para a execução do plano junto aos companheiros são um atestado da astúcia de Odisseu, que teve ainda o cuidado de esconder bem a arma, e de aguçar sua ponta até quase inflamar-se e de – uma vez fincada a lança no olho do monstro – girá-la para aumentar os danos causados.

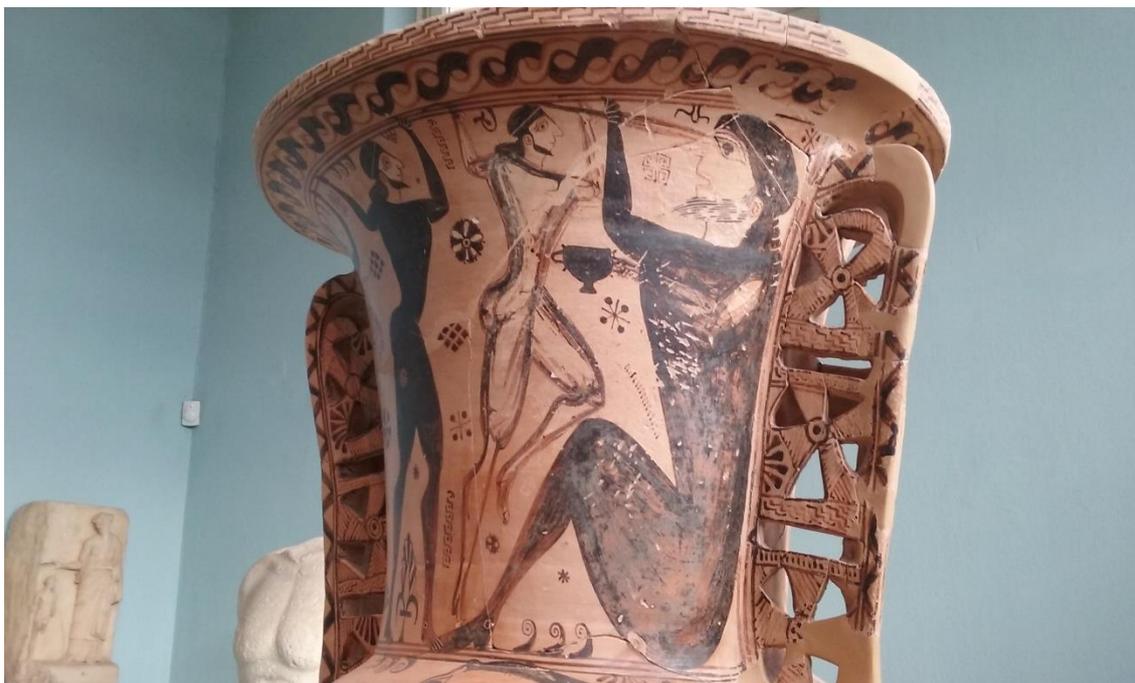
O segundo momento em que podemos verificar a superior inteligência do herói se encontra na ideia de Odisseu de não contar apenas com o cansaço para adormecer Polifemo, oferecendo ao monstro vinho suficiente para que ele desmaiasse de bêbado, o que permitiria ao herói e seus companheiros uma vantagem no momento de atacar o monstro, posto que teria ele maior dificuldade em despertar estando bêbado, e não apenas cansado.

O terceiro – e talvez mais genial – momento desse episódio que demonstra a inteligência do herói é o de dizer chamar-se Ninguém, quando perguntado pelo monstro. Esse ardil, elogiado pela sua excelência até mesmo na própria epopeia, impede que os demais ciclopes da ilha acudam Polifemo, uma vez que quando este diz que Ninguém o está tentando matar, eles simplesmente vão embora, acreditando que os gritos do ciclope são fruto de alguma doença enviada por Zeus. Isso quase certamente salva a vida de Odisseu e de seus companheiros, que teriam muito mais dificuldade em lidar com mais de um ciclope, mesmo que fosse apenas para fugir deles.

Da mesma forma como ocorre com o episódio da transformação dos homens de Odisseu em porcos, podemos recorrer à iconografia de vasos gregos a fim de buscar sustentação para nossa afirmação de que a inteligência de Odisseu é a característica que o torna atemporal.

O episódio do cegamento de Polifemo possui um papel tão importante na decoração de vasos gregos que ele, de acordo com Camila Diogo de Souza, em comunicação oral, foi um dos primeiros motivos de decoração cerâmica após o período geométrico. Tal período possuía pouquíssima decoração figurativa, o que atesta a importância dessa passagem da *Odisseia* já no início do período arcaico da História grega.

O primeiro dos dois vasos selecionados se encontra no Museu arqueológico de Eleusis, na região da Ática ocidental e trata-se de uma ânfora datada do século VII a.C., conforme podemos observar:



**Figura 15: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Museu arqueológico de Eleusis.**

Nesse ponto, é de grande importância ressaltar que a provável data de compilação dos poemas atribuídos a Homero é do século VIII a.C., e o fato de já no século VII a.C. encontrarmos representações de episódios da *Odisseia* em

vasos é um forte indicativo da importância do episódio do cegamento de Polifemo – e indiretamente à astúcia de Odisseu – que se mantém através do tempo.

Mesmo que se argumente que a decoração do vaso pode ser decorrente não do conhecimento da poesia homérica em si, mas da tradição oral que acreditamos ter antecedido o texto escrito, ainda assim será confirmada a importância do episódio na cultura helênica, posto que o artista escolheu representar especificamente essa cena da tradição oral, e depois de um longo período de decoração cerâmica não figurativa.

O segundo dos vasos selecionados data do início do século V a.C. e se encontra no Museu do Louvre, em Paris. Trata-se de uma ânfora, decorada com a técnica das figuras negras, tradicional da região de Atenas. Esse segundo vaso é de grande importância por trazer uma representação do episódio do cegamento de Polifemo datada de período clássico, ou seja, mesmo no período tido como um dos mais ricos da cultura helênica, é possível encontrarmos representações da *Odisseia*, trazendo passagens que destacam a astúcia e inteligência de Odisseu.

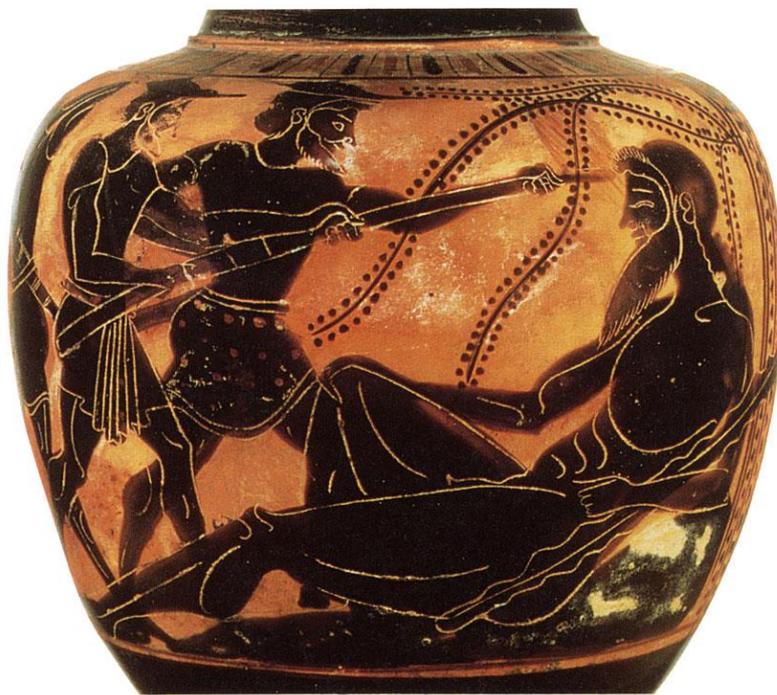


Figura 16: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Museu do Louvre.

Ao fazer a transposição do episódio do cegamento de Polifemo para jovens leitores, Ruth Rocha novamente demonstra sua maestria como escritora. Ao apresentar em sua adaptação todos os detalhes do evento, preservando todas as referências à astúcia do herói que o imortalizou, a autora ainda mantém o cuidado de colocar um quadro explicativo a respeito dos presentes de hospitalidade e de sua importância para os gregos, para que se entendesse de onde viera o tal presente que Polifemo prometera a Odisseu. Assim nos é narrado por Ruth Rocha o episódio do cegamento de Polifemo:

Ulisses tratou então de inventar um plano para livrar-se e livrar seus companheiros dessa terrível situação. Descobriu num canto um tronco de oliveira que estava secando. Cortou um bom pedaço e pediu aos companheiros que o descascassem.

Aguçou a extremidade e endureceu a ponta no fogo. Escondeu então essa arma no meio do estrume que havia no chão.

Quando o monstro chegou, fez tudo como tinha feito na véspera, inclusive devorar mais dois dos homens.

Ulisses então chegou junto dele e lhe ofereceu uma gamela cheia do vinho que ele tinha trazido.

O gigante bebeu rapidamente e pediu mais, dizendo que daria um presente de hospitalidade por causa do vinho, que era muito bom. Por três vezes o ciclope esvaziou a gamela.

Então perguntou a Ulisses seu nome.

Ulisses, o mais astuto dos gregos, respondeu:

- Ninguém! Ninguém é meu nome.

- Pois bem! – disse o gigante. – você será o último a ser devorado! Este será meu presente de hospitalidade!

Mas ele estava muito bêbado e caiu de costas, dormindo profundamente.

Mais que depressa, Ulisses pôs em prática seu plano. Com a ajuda dos companheiros, desenterrou o enorme espeto que tinha preparado e pôs a ponta do espeto no fogo, até que ficou em brasa.

Então, todos juntos, enterraram com força aquele tição no olho do ciclope, e giraram e giraram, e forçaram para dentro até que boa parte do espeto ficou enterrada.

O gigante soltou um tremendo berro, levantou-se com dificuldade e arrancou o tição do olho.

Começou a gritar e a chamar pelos outros ciclopes, que logo chegaram de todos os lados da ilha e se reuniram em frente à caverna, perguntando:

- O que aconteceu?

- Quem foi que te fez mal?

- Responde, Polifemo – este era o nome do monstro.

E o ciclope, de dentro da caverna, respondia:

- Ninguém! Ninguém está me matando! Ninguém!

Os companheiros dele não entenderam nada e responderam:

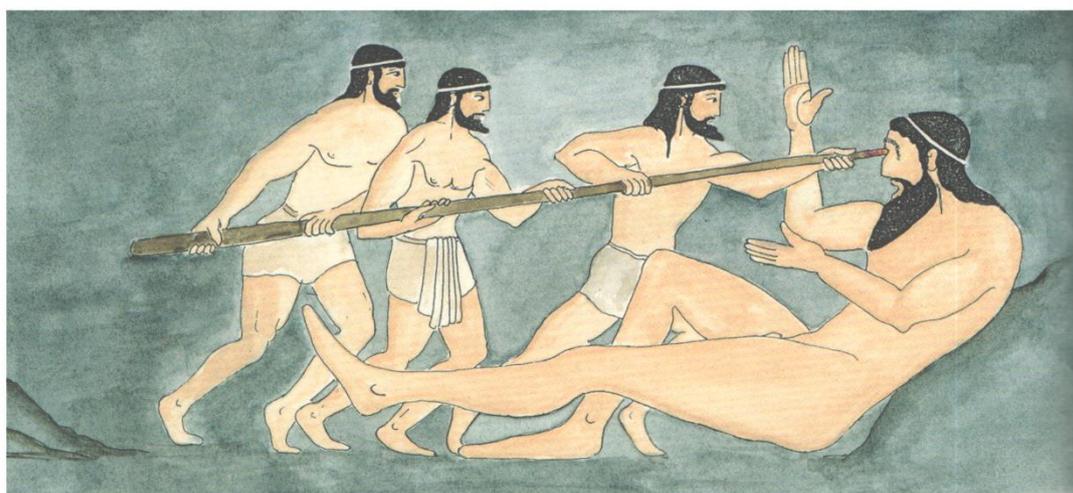
- Se ninguém está te matando, deves ter algum mal causado por Zeus.

Chama Poseidon, nosso pai, para que o socorra!

E foram embora. (ROCHA, 2011, p.49-50)

Novamente, temos uma citação extensa, mas que se justifica pela importância do episódio e de todos os detalhes da astúcia e inteligência de Odisseu a ele relacionados. Ruth Rocha adapta o episódio com qualidade estética tal que permite aos jovens leitores a mesma – ou muito semelhante – experiência acerca dos elementos que tornam imortal o herói que se teria ao ler o poema original.

Como um elemento final a sustentar a importância do episódio dentro da narrativa, na adaptação de Ruth Rocha, o episódio do cegamento de Polifemo é colocado em destaque na ilustração de Eduardo Rocha que abre o capítulo nove.



**Figura 17: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.46)**

Um segundo episódio que representa perfeitamente bem a questão da inteligência e astúcia de Odisseu pode ser encontrado já nos cantos finais da obra, quando, ao encontrar seu filho e planejar com ele sua vingança contra os pretendentes, o herói tem o cuidado em pensar em uma maneira de garantir que ele mesmo e seus apoiadores tenham fácil acesso às armas que utilizarão para matar os inimigos, ao mesmo tempo que impede que eles possam ter acesso a qualquer tipo de armamento para se defenderem.

Se for por eles em casa insultado, suporte em teu peito  
O coração, ainda mesmo que vil tratamento me deem  
E pelos pés me arrastarem, jogando-me fora da porta,  
Ou me ferirem com dardos; suporta paciente tudo isso.  
[...]

Logo que Atena, de muitos conselhos, o peito inspirar-me,  
 Com a cabeça um sinal te farei; nesse instante, depressa,  
 Todas as armas de guerra recolhe, que se acham na sala,  
 E vai depô-las, sem perda de tempo, na câmara do alto,  
 Sem faltar uma. E se, acaso, o motivo inquirirem curiosos  
 Os pretendentes, com frases amigas a todos responde:  
 ‘Pus-las bem longe do fogo, porque elas já não pareciam  
 As que, ao partir para Troia, o divino Odisseu nos deixara;  
 Sujas estavam ficando por causa da ação da fumaça.  
 [...]
   
 Somente duas espadas e dois dos venábulo deixa  
 Para nós dois, e outros tantos escudos de pele bovina,  
 Que os sobracemos no ataque aos inimigos. Então a eles todos  
 Zeus prudentíssimo e Palas Atena farão que desvairem.  
 [...]
   
 Não venha nunca ninguém a saber que Odisseu está em casa.  
 Que o não perceba Laertes, nem mesmo o divino porqueiro,  
 Nem um qualquer dos criados da casa, nem mesmo Penélope.  
 Os sentimentos das servas somente nós dois sondaremos.  
 Sim, poderemos, também, pôr à prova o sentir de alguns  
 servos,  
 A fim de vermos qual nutre por nós amizade e respeito,  
 E os que de nós não se importam, mostrando por ti só  
 desprezo.”  
 (ODISSEIA, Canto XVI, 274-277, 281-290, 295-298, 301-307)

Consideramos esse episódio bastante relevante para demonstrar a astúcia de Odisseu em mais dois aspectos, além de pensar em uma estratégia para colocar a si mesmo e os seus em uma vantagem tática contra os pretendentes. O primeiro deles é o simples fato de que o herói, passados vinte anos de sua partida para a guerra em Troia, dos quais dez deles foram passados em constante tentativa de retornar para sua casa, ao chegar em Ítaca, em vez de dirigir-se imediatamente ao palácio e se dar a anunciar, o herói – seguindo o conselho de Atena – vai primeiro até o porqueiro Eumeu. A partir daí, transformado em mendigo pela mesma deusa, decide primeiro coletar o maior número de informações possíveis sobre a situação em sua terra – e este é o segundo aspecto da astúcia do herói que se pode destacar nesse episódio – antes de agir, preocupando-se ainda em procurar saber quais dos servos e criados do palácio mantinham sua lealdade à Odisseu e Telêmaco, e quais haviam se tornado favoráveis à causa dos pretendentes.

Quando faz a sua adaptação para jovens leitores, Ruth Rocha também dá especial atenção ao episódio, reproduzindo em detalhes a fala de Odisseu, colocando em evidência a inteligência do herói também na obra contemporânea. Assim a autora nos traz a conversa entre pai e filho.

- Se me maltratarem – Ulisses recomendou – suporte as ofensas. Apenas lhes diga que não façam isso, que não se deve desrespeitar um hóspede. Preste atenção, pois, quando Atena ordenar, eu farei um sinal a você. Recolha as armas que houver na casa e guarde todas no fundo da sala de armas. Separe para nós um par de espadas, um par de lanças e dois escudos. Deixe essas armas num lugar onde possamos pegá-las. E outra coisa: ninguém, nem Laertes, nem Penélope, nem o porqueiro devem saber que eu cheguei. Quero ver por mim mesmo como se comporta o pessoal da casa. (ROCHA, 2011, p.78)

Além da atenção dada pela adaptadora aos detalhes do episódio, encontramos, ainda, na página anterior, uma ilustração de Eduardo Rocha acerca do encontro de Odisseu e Telêmaco. Ainda que seja impossível afirmar com base apenas na ilustração sobre o que estariam pai e filho conversando, é durante o encontro entre os dois na casa de Eumeu – que a imagem representa iconograficamente – que ocorre a conversa onde são feitos os planejamentos acima descritos.



**Figura 18: Odisseu e Telêmaco. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.77)**

Como último elemento do presente item, retomamos o episódio que mais do que qualquer outra passagem da *Ilíada* ou da *Odisseia* garante ao herói sua atemporalidade e imortalidade na cultura universal, e que deu origem à

famosíssima expressão “presente de grego”. Trata-se do episódio do Cavalo de Troia, idealizado por Odisseu como último recurso para vencer a guerra que se estendia por mais de dez anos.

Ainda que seja relacionado à Guerra de Troia, descrita na *Ilíada*, o episódio do Cavalo de Troia só é descrito detalhadamente na *Eneida*, obra do poeta latino Virgílio, presumivelmente baseando-se tanto na tradição oral, como em possíveis poemas gregos perdidos, como na própria *Odisseia*, que nos narra a história do arдил em duas passagens diferentes, porém sem o detalhamento que será dado posteriormente na epopeia latina.

A primeira vez que o Cavalo de Troia é mencionado na *Odisseia* é durante a viagem de Telêmaco à Esparta, quando o herói Menelau e sua esposa Helena – causadora involuntária do conflito – relembram episódios da Guerra de Troia e contam a Telêmaco episódios da bravura e sabedoria de seu pai.

Pode o fortíssimo herói acabar a bom termo o trabalho  
No interior do cavalo de pau, em que estávamos todos,  
Fortes Argivos, levando aos Troianos a Morte e o extermínio.  
Aproximando-te dele tu própria<sup>28</sup>, talvez conduzida  
Por um demônio que glória quisesse prestar aos Troianos,  
Indo em teus passos Deífobo, a um deus imortal semelhante.  
Por vezes três rodeaste e apalpaste o cavalo refúgio,  
Com voz mui clara a chamar os melhores heróis pelos nomes,  
Tendo imitado na voz as esposas dos chefes Argivos.  
Eu e o Tibida, bem como o divino Odisseu, que no meio  
Nos encontrávamos, logo teus gritos, bem claro escutamos.  
Ambos ficamos de pé, pelo impulso incontido levados,  
Ou de sair do cavalo, ou de dentro, assim mesmo, falar-te.  
Mas Odisseu nos conteve e impediu-nos, embora impacientes.  
Todos os filhos dos chefes Aqueus ali estavam calados;  
Somente Anticlo intentou respondeu-te, falando em voz alta;  
Mas Odisseu com as mãos poderosas a boca lhe tapa,  
A sujigá-lo, sem pausa, salvando, desta arte os Aquivos  
(ODISSEIA, Canto IV, 271-288)

Podemos observar que esta primeira passagem em que é mencionado o Cavalo de Troia não é muito extensa, e não apresenta muitos detalhes a respeito

---

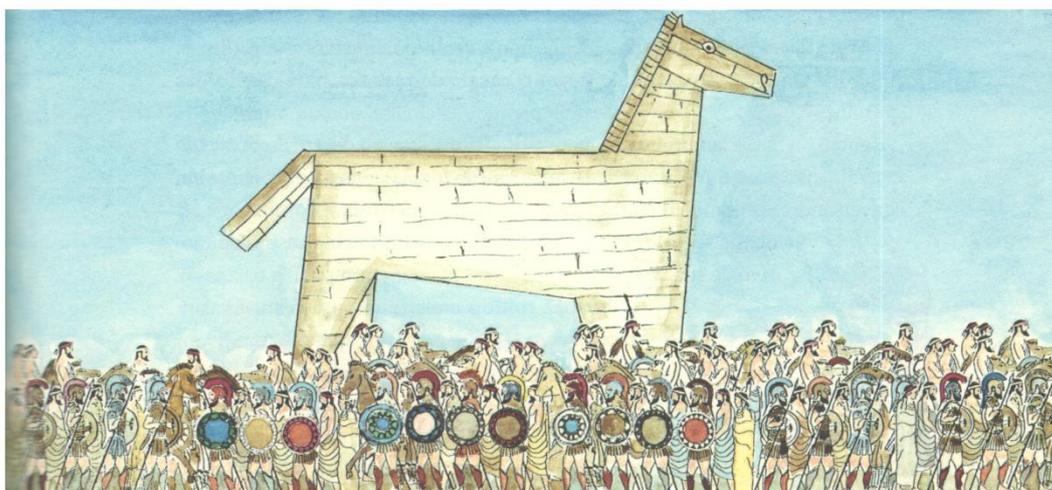
<sup>28</sup> Helena, esposa de Menelau, que nos versos anteriores havia descrito a entrada de Odisseu em Troia disfarçado de mendigo, logo antes de Menelau tomar a palavra e proceder com o relato acerca do Cavalo de Troia aqui apresentado.

de seu objetivo, a não ser o de levar morte aos troianos, sem especificar, contudo, de que forma seria possível tal feito.

Na adaptação de Ruth Rocha, a narração do episódio é também bastante curta, limitando-se a um breve parágrafo, aqui reproduzido:

E então Menelau lembrou que, quando os gregos estavam dentro do cavalo de madeira, puderam ouvir a voz de Helena, que de fora chamava por eles. Assim, conversando e contando histórias, todos se acalmaram e foram dormir. (ROCHA, 2011, p.30)

Um fato bastante importante de ser ressaltado é que, apesar de a descrição do episódio do Cavalo de Troia limitar-se a apenas poucas linhas, Eduardo Rocha escolheu abrir o quarto capítulo da adaptação justamente com uma ilustração do cavalo de madeira, cercado por dezenas de pessoas, soldados em sua maioria, presumivelmente troianos, uma vez que a cena não é de combate, e parece ocorrer antes da saída dos soldados aqueus de dentro de seu refúgio. Atesta-se, assim, a importância do episódio mesmo em nossos dias, uma vez que recebe destaque e chama à atenção, mesmo quando o relato escrito é bastante limitado. A mesma imagem aparece ainda como pano de fundo da folha de rosto da adaptação, porém ampliada, ocupando duas páginas: a página da folha de rosto em si, e a imediatamente anterior, demonstrando a grande relevância do episódio.



**Figura 19: Cavalo de Troia e guerreiros. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.29)**

A segunda e última vez em que o Cavalo de Troia é mencionado na *Odisseia* ocorre bem mais adiante, já na corte feácia, antes de Odisseu se dar a reconhecer. Durante os banquetes e festejos, há a apresentação do aedo Demódoco, que canta primeiro uma História sobre Ares e Afrodite e, em seguida, começa a cantar a narrativa de como os aqueus conseguiram, dentro do cavalo de madeira, invadir e destruir Troia de dentro para fora. Assim o episódio nos é narrado na tradução de Nunes.

Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,  
Que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,  
Esse que o divo Odisseu com astúcia pois dentro de Troia,  
Cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.  
[...]  
Disse. O cantor por um deus inspirado, dá logo começo,  
Tendo tomado do ponto em que, enterrados nas naus bem cobertas,  
Velas desfraldam, depois e nas tendas o fogo lançarem,  
No tempo em que muitos se achavam na praça de Troia  
Junto do mais famoso Odisseu, e escondidos no bojo  
Desse cavalo que os próprios Troianos à acrópole tiram.  
Ei-lo na praça; a redor se cruzavam diversas propostas,  
Desencontradas. Mas três agradaram, por fim, no conselho:  
Ou desfazer o cavalo madeiro com bronze impiedoso,  
Ou conduzi-lo para o alto da rocha e no abismo atirá-lo,  
Ou, qual imagem propícia, esperar que os divinos placasse,  
Tal como logo depois decidiram que assim fosse feito,  
Pois o Destino assentara que fosse assolada a cidade,  
Quando abrigasse o possante cavalo, que tinha no bojo  
Fortes Aquivos, que a Morte e o extermínio aos Troianos levaram.  
Diz, a seguir, como a saco a cidade os Aqueus logo põem,  
Quando saíram da cava emboscada do bojo do monstro;  
Vão por caminhos diversos pilhar a cidade soberba,  
Indo Odisseu, que com Ares compete no aspecto, ajudado  
Por Menelau, procurar o palácio onde mora Deífobo.  
Disse, também, como ali num combate mui grande vencera  
Um contendor, pela ajuda que teve de Atena magnânima.  
(ODISSEIA, Canto VIII, 492-495, 499-520)

Novamente, a descrição do episódio não possui a riqueza de detalhes que se poderia esperar, ainda que esta segunda menção traga uma maior riqueza de detalhes em relação à primeira, narrando como o cavalo foi colocado dentro da cidade, bem como das dúvidas que o cavalo despertou entre os troianos e dos estratagemas pensados por Odisseu para fazer com que os inimigos acreditassem que os aqueus tivessem desistido do combate.

Também na decoração de vasos gregos encontramos diferentes representações do Cavalo de Troia, demonstrando a relevância do episódio em seu contexto cultural, e funcionando como uma espécie de monumento à astúcia do herói que planejou o estratagema. Dentre todos, escolhemos um:



**Figura 20: Cavalo de Troia. Fonte: Museu de Mikonos, 2240.**

O vaso selecionado é um pito datado do início do século VII a.C., decorado com uma técnica bastante diferente de todos os vasos que pudemos observar até agora, a de alto relevo, e possui uma característica de fundamental importância para o presente trabalho no sentido de atestar a importância do episódio – que por sua vez acaba por destacar a importância do próprio Odisseu. Esta representação do Cavalo de Troia observada acima é considerada até hoje, segundo Camila Diogo de Souza, a mais antiga representação não apenas do cavalo de madeira em si, mas de qualquer episódio da obra atribuída a Homero. Ou seja, até o presente momento, de todas as representações em vaso encontradas de todos os episódios da *Ilíada* e da *Odisseia*, a mais antiga é

justamente a de um episódio que não deixa de ser uma ode à astúcia do rei de Ítaca.

Em sua adaptação, Ruth Rocha faz uma escolha narrativa bastante importante. Em primeiro lugar, no corpo do texto, especificamente no oitavo capítulo da obra, em que se dá a passagem da apresentação musical de Demódoco na corte feácia, e quando o aedo narra de forma bastante resumida o episódio do Cavalo de Troia, a autora toma o cuidado de colocar na narrativa apenas os acontecimentos apresentados na *Odisseia*, mesmo que possamos afirmar, com base em argumento a ser apresentado mais adiante, que ela possuía informações mais detalhadas sobre o episódio. Assim nos é apresentada a referida passagem.

Todos voltaram ao palácio e a festa prosseguiu. Demódoco continuou a cantar, e então Ulisses lhe pediu que cantasse a história do cavalo de madeira que Ulisses havia introduzido em Troia, cheio de guerreiros que saquearam Ílion.

Demódoco começou a contar a história de como alguns gregos incendiaram suas tendas para fingir que iam embora, embarcaram em suas naus e se afastaram da praia, enquanto um grupo de soldados estava escondido dentro de um enorme cavalo de madeira.

Contou como os troianos puseram o cavalo dentro das muralhas e das discussões que travaram, porque uns queriam transpassar o cavalo com suas espadas, outros queriam jogar o cavalo de um precipício e outros ainda queriam aceitar o cavalo como uma oferenda que agradaria os deuses. Venceu essa opinião, e o cavalo levou aos troianos destruição e morte.

E contou como Menelau e Ulisses travaram, dentro das muralhas, um terrível combate do qual saíram vencedores. (ROCHA, 2011, p.42-43)

Um elemento bastante evidente – porém bastante recorrente, como pudemos constatar ao longo do presente trabalho – é a riqueza de detalhes e o cuidado da adaptadora para que as perdas em termos estéticos sejam as mínimas possíveis no processo de adaptação. Nessa passagem, encontramos um desses cuidados que mais nos chama a atenção.

Na mesma frase, a autora nomeia a cidade sitiada pelos aqueus tanto como Troia quanto como Ílion, o que poderia despertar algum tipo de dúvida a respeito de que lugar específico se estaria falando, e de onde afinal estaria ocorrendo o saque. Para evitar tal confusão, a autora coloca um quadro explicativo na mesma página, esclarecendo que os dois nomes referem-se à

mesma cidade, e que existe um outro poema de Homero que se chama *Ilíada*, devido ao nome Ílion. A autora também esclarece que a palavra em si significa “rica em cavalos”.

Em segundo lugar, ainda a respeito da escolha narrativa de Ruth Rocha, encontramos na introdução da adaptação, que a autora denomina “Onde se conta o que aconteceu antes que a *Odisseia* começasse”, uma descrição detalhada de toda a Guerra de Troia, desde a sua origem, com o pomo da discórdia criado pela deusa Éris, até a sua conclusão, com o estratagema do cavalo elaborado por Odisseu, nessa introdução descrito com detalhes:

Entre os reis gregos que sitiaram Troia estava Ulisses, o mais astuto de todos eles. Ele inventou uma artimanha espertíssima, para que finalmente os gregos vencessem os troianos. Fez que os gregos construíssem um enorme cavalo de madeira e no interior dele os guerreiros mais valentes, inclusive Ulisses. Puseram o cavalo em frente aos portões de Troia, como se fosse um presente. Depois, começaram a se retirar, embarcando inclusive em seus navios. Os troianos, vendo aquilo, acreditaram que os gregos tivessem desistido da guerra e que o presente fosse uma prova disso. O cavalo era tão grande, que não passava pelos portões da cidade. Então, embriagados com a ideia de que a guerra tinha finalmente acabado, alguns troianos resolveram derrubar uma parte da muralha para poder levar o cavalo para dentro da cidade. Todos os troianos ficaram muito alegres. Empurram o cavalo dentro das muralhas, fizeram grandes festas, tomaram muito vinho, dançaram pelas ruas até que escureceu, todos ficaram muito cansados e foram dormir. Quando tudo se acalmou, a barriga do cavalo abriu-se e os gregos foram saindo lá de dentro. Enquanto isso, os soldados que haviam se retirado vinham voltando e entraram pela brecha que os próprios troianos tinham feito na muralha. Num instante, os gregos já tinham se espalhado pela cidade, já tinham matado os soldados troianos que encontraram e, até que os habitantes da cidade se dessem conta do que estava acontecendo, eles já estavam no palácio real e já tinham aprisionado o rei, a rainha e os príncipes e as princesas. (ROCHA, 2011, p.13-15)

Como podemos observar, a autora fez uma descrição cuidadosa do episódio do Cavalo de Troia, atestando sua relevância e importância mesmo nos dias atuais, passados séculos de sua composição e compilação originais, sendo até hoje o mais memorável de Odisseu, e o maior monumento à sua inteligência e astúcia. Um dos elementos que – na obra contemporânea – mais sustentam essa afirmação se encontra nas próprias palavras da autora no começo da

descrição do episódio, quando escolhe fortes adjetivos – que não acreditamos terem sido aleatórios, dado o cuidado com os detalhes e informações que pudemos observar até aqui na escrita da autora – para descrever tanto o estratagema do cavalo de madeira, como o seu idealizador, classificando-os, respectivamente como “artimanha espertíssima”, e “o mais astuto de todos eles [dos reis gregos]”.

Há ainda um outro elogio não explícito à inteligência de Odisseu, quando Ruth Rocha afirma repetidas vezes o tamanho do cavalo de madeira, tanto que seria impossível fazê-lo passar através dos portões de Troia, obrigando os seus habitantes a destruírem parte da muralha protetora da cidade a fim de colocar dentro dela o presente que lhes levaria à ruína e destruição.

Sendo Odisseu o idealizador da artimanha do cavalo, e sendo também ele o mais astuto dos reis gregos, é de presumir que também partiu dele a ideia de construir o animal em tamanho descomunal, para garantir que não pudesse passar pelos portões, mas apenas por um buraco a ser aberto na muralha. Esse pensamento do herói revela de forma definitiva a sua astúcia, posto que, mesmo que os homens dentro do presente fossem descobertos e mortos dentro da cidade, a passagem feita nas muralhas para introduzi-lo nela seria suficiente para que os soldados aqueus pudessem invadir e conquistar Troia.

Por fim, pudemos observar, com a leitura de diversas passagens da obra, a grande relevância de Odisseu e seus feitos, tanto na sociedade helênica que deu origem à personagem, como na contemporaneidade, pelas suas características de homem mortal que, dotado de grande inteligência e astúcia, os utiliza para resolver todos os problemas e adversidades que se lhe apresentam, tornando-o essencialmente um herói não grego, mas universal.

## Considerações finais

Iniciamos o presente estudo com o objetivo de compreender alguns dos elementos que fizeram com que a *Odisseia*, poema épico atribuído a Homero, atravessasse os séculos que nos separam do período de sua provável compilação a partir da tradição oral até a contemporaneidade, sem jamais ter caído no esquecimento. Levantamos a hipótese de que uma das características que permitiram esse alcance tão profundo da obra são suas personagens profundamente marcantes, por possuírem em sua construção um conjunto de aspectos que tocam o leitor de qualquer época e lugar, por serem dotados de características humanamente universais, as quais, ao mesmo tempo em que os individualizam, os gravam de forma indelével na memória coletiva ocidental.

Iniciamos a pesquisa apresentando as duas obras que nos serviriam de contraponto para o estudo das personagens: a tradução de Carlos Alberto Nunes da *Odisseia*, escolhida pelo trabalho investigativo realizado pelo tradutor e apresentado no prefácio da obra; e a adaptação *Ruth Rocha conta a Odisseia*, destinada ao público de jovens leitores.

Traçamos – e percorremos – um caminho para verificar se a hipótese levantada poderia se sustentar, ou se o estudo dos textos selecionados refutaria a nossa ideia inicial, e iniciamos esse percurso com a definição de adaptação com a qual o presente estudo trabalharia. O primeiro conceito de adaptação que trouxemos foi baseado no trabalho de Carvalho (2014) que, apoiado na estética da recepção de Jauss, propõe que se observe e interprete o processo de transposição de uma obra como uma leitura privilegiada, asseverando que ao se fazer tal trabalho é absolutamente fundamental que se tenha em mente o público que lerá o texto adaptado, uma vez que se não houvesse essa preocupação com os grupos de leitores aos quais se destina a adaptação, fazê-la seria inútil.

Ainda pensando nas adaptações, e mais diretamente no seu público leitor, trouxemos o pensamento de Corso (2011), que propõe uma nova nomenclatura – literatura para jovens leitores – para as obras comumente classificadas de *infanto-juvenis*, afirmando que não apenas o público infantil e juvenil leem tais obras, e em especial as adaptações, que atuam também no sentido de oferecer

o acesso aos clássicos literários ao maior número possível de pessoas, que de outra forma poderiam, por diversos fatores, jamais ter contato com as grandes obras universais.

O passo seguinte consistiu em apresentar as duas obras escolhidas para investigação, começando com o épico grego, e iniciando com a apresentação da chamada Questão homérica, que gira em torno de duas questões fundamentais para os estudiosos: a existência ou não de um poeta chamado Homero na antiguidade grega; e se esse poeta teria ou não escrito de fato as obras que lhe são atribuídas, ou se seriam elas o fruto de anos de tradição oral em algum momento compiladas na forma de texto. Nesse tocante, pelos argumentos oportunamente detalhados, concordamos com o grupo de estudiosos que defende a autoria coletiva da *Odisseia*, e de sua compilação depois de anos – talvez séculos – de tradição oral.

Apresentada a questão acerca de sua autoria, passamos a uma descrição da obra, contando de forma breve as narrativas da viagem de Odisseu de volta para Ítaca, após o fim da Guerra de Troia; da viagem de Telêmaco a Pilos e Esparta em busca do pai; dos estratagemas de Penélope para atrasar o máximo possível a escolha de um novo marido para substituir Odisseu, que todos acreditavam morto; e o planejamento e execução do massacre dos pretendentes, pelas suas atitudes desonrosas ao palácio real; e do reencontro e conciliação finais do rei com sua esposa, bem como com seu pai.

Uma vez descritas as principais passagens da *Odisseia*, partimos para o estudo de *Ruth Rocha conta a Odisseia* em sentido mais amplo, procurando estabelecer relações entre o poema original – conforme apresentado na tradução de Nunes – e a adaptação da autora brasileira. Assumimos como eixos norteadores as questões da forma, gênero, narrador e temporalidade, sempre procurando evidenciar as semelhanças e diferenças, e destacando o cuidado de Ruth Rocha com os detalhes no processo de transposição, a fim de evitar o máximo possível as perdas – sobretudo estéticas – inerentes às adaptações, preservando sempre um olhar mais atento no que concerne às personagens.

O segundo capítulo dedicou-se a apresentar os conceitos de personagem com os quais trabalharíamos ao longo do trabalho, partindo do pensamento de

Moisés (1952), e Cândido (200), e destacando sobretudo as formulações de Brait (2017) e Segolin (1978).

Brait afirma serem as personagens seres existentes na linguagem e pela linguagem, podendo ser – se útil e necessário – interpretadas como reflexo de pessoas reais. A autora também afirma que as personagens podem alcançar tal vulto e importância culturais que parecem deixar as páginas dos livros para habitar a realidade, citando o escritório-museu real dedicado à personagem Sherlock Holmes.

Segolin, por sua vez, nos traz a importante consideração de que, ao lermos uma obra literária, procuramos nas personagens – talvez até inconscientemente – a maior identificação possível entre as características delas e as nossas, mesmo que sejam aspectos de nossa personalidade que não nos agrada. O mesmo autor apresenta-nos, ainda, o conceito proppiano – ampliado por Greimas – de personagens-função, dividindo as personagens em diversos papéis e esferas de ação dentro de uma narrativa, definições essas que utilizamos para estudar aquelas selecionadas nesse trabalho.

Uma vez colocados os conceitos de personagens, estabelecemos que a metodologia de análise das personagens que utilizaríamos seria a análise estática, em que as personagens são estudadas a partir do recorte de diferentes episódios dentro da narrativa, conforme a proposição de Moisés (1952).

A seguir, trouxemos a discussão acerca das imagens com as quais trabalharíamos ao longo da pesquisa, uma vez que a adaptação de Ruth Rocha conta com grande quantidade de ilustrações representando episódios e personagens da narrativa. Ao mesmo tempo, foi possível identificar diversas representações de passagens da *Odisseia* em vasos gregos de diferentes períodos, permitindo estabelecer uma relação de representatividade e importância de determinados episódios na antiguidade grega e em nossos dias, sustentando a nossa ideia dos aspectos universais de determinadas personagens. Para a análise das ilustrações presentes em *Ruth Rocha conta a Odisseia*, valemo-nos, especialmente, do trabalho de Van der Linden (2011).

Por tratar-se de uma obra composta e compilada na antiguidade, e referenciada por Aristóteles com incontáveis elogios, trouxemos a visão de

personagens trazida por Spina (1967) a partir dos trabalhos de Aristóteles, Horácio e Longino. Segundo o autor, todo o formalismo clássico estaria fundamentado em quatro pilares – verossimilhança, conveniência, unidades e maravilhoso – responsáveis pela qualidade de uma obra.

Como último item do capítulo dedicado à construção das personagens, trouxemos uma reflexão acerca da importância das personagens na *Odisseia*, e como elas se encaixam tanto nos critérios clássicos como nos contemporâneos de classificação. Na sequência, apresentamos as personagens e episódios selecionados para estudo, focando-nos em suas características universalizantes, e referenciando-nos pelo maravilhoso, que em suas três possibilidades de manifestação permeia as três personagens investigadas.

Partindo para a análise propriamente dita das personagens, iniciamos o estudo com a personagem Circe, por nós relacionada ao maravilhoso mágico pelo fato de ser ela uma feiticeira. A principal característica da personagem está em sua independência e liberdade, que permitem-na viver sem a necessidade de nenhum tipo de presença masculina, bastando-se a si mesma. A extensão dessas características puderam ser observadas nos dois episódios apresentados, sendo o primeiro deles aquele em que a feiticeira oferece conselhos a Odisseu em suas viagens, chegando mesmo a repreendê-lo veladamente diante de seu receio de viajar até os domínios de Hades. O segundo, e mais importante episódio relacionado à Circe, é a transformação dos homens de Odisseu em porcos, o que deixa em maior evidência seu poder e independência, posto que sozinha a feiticeira é capaz de enfeitiçar grupos de homens armados e transformá-los em porcos sem que fosse possível qualquer resistência. A presença de animais selvagens domesticados – que poderiam ser também marinheiros transformados – é um outro indicativo da independência da feiticeira, que é capaz de sozinha tornar dóceis até mesmo feras como leões e lobos.

A segunda personagem que estudamos foi Atena, que acreditamos imortalizada – considerando-se o contexto específico da *Odisseia* – pelo fato de apresentar-se como uma divindade em incansável apoio e auxílio aos mortais, o que desperta um sentimento muito forte a qualquer tempo e está presente em todas as religiões ocidentais, independentemente da divindade propriamente

dita. Para demonstrar essa característica de Atena, escolhemos quatro episódios que bem a demonstram: o primeiro deles é a intervenção da deusa a favor de Odisseu junto ao seu pai Zeus, solicitando constantemente ações do rei dos deuses que pudessem facilitar o retorno do herói para Ítaca; o segundo desses episódios está nos conselhos dados a Telêmaco a fim de que este pudesse evitar uma emboscada armada para assassiná-lo quando voltava de sua viagem a Pilo e Esparta; o terceiro episódio está no momento em que a deusa aparece na forma de mortal e conduz Odisseu da entrada da cidade feácia até diante do palácio de Alcínoo, cuidando ainda para que não fosse visto ao longo do percurso; o último dos episódios selecionados para o estudo de Atena foi o seu aparecimento em sonho à princesa feácia Nausícaa, que levaria ao seu encontro com Odisseu, viabilizando o retorno do herói para seu lar.

A última das personagens escolhidas – como não poderia deixar de ser – é o próprio Odisseu, tido como um dos mais famosos e importantes heróis de toda mitologia grega. A inteligência e a astúcia de Odisseu são, sem sombra de dúvida, suas características mais marcantes e universais e estão presentes em praticamente toda *Odisseia*. Sendo impossível um estudo aprofundado de cada vez em que essas características aparecem, selecionamos alguns episódio que consideramos emblemáticos. O primeiro deles consiste em todo planejamento e execução do cegamento de Polifemo e da fuga da ilha dos ciclopes. Nesse episódio, pudemos ver a demonstração da inteligência superior do herói em pelo menos três momentos: na elaboração de um plano para cegar o monstro e assim poder fugir dele; na ideia de embebedar o ciclope a fim de diminuir a sua resistência quando a lança feita por Odisseu e seus companheiros lhe fosse cravada no olho; e especialmente em dizer a Polifemo que se chamava “Ninguém”, evitando assim que os demais ciclopes da ilha viessem em socorro de seu companheiro. O segundo episódio que estudamos se dá já quando o herói está em Ítaca e, se dando a reconhecer ao seu filho, elabora um plano para observar pessoalmente – e disfarçado – as atitudes das pessoas em relação a si mesmo e aos seus. Nesse mesmo trecho, Odisseu dá certas tarefas a Telêmaco a fim de obterem uma importante vantagem estratégica sobre os pretendentes quando fosse o momento de vingarem-se deles, impedindo que os mesmos tivessem acesso a armamentos, posto que já estavam em vantagem

numérica. O terceiro, e talvez mais conhecido, episódio em que pudemos observar e estudar a astúcia de Odisseu é o do cavalo de Troia. Esse episódio ocorre no final da guerra de Troia, quando o herói elabora um plano onde os aqueus simulam um abandono do conflito, afastando os navios, queimando as tendas, e deixando um enorme cavalo de madeira como se fosse um presente para os troianos. Dentro do cavalo, contudo, o próprio Odisseu, junto com outros guerreiros e heróis aqueus estavam escondidos, e de sua barriga saíram de madrugada, quando os troianos dormiam após um banquete de comemoração pelo fim da guerra, e assim permitiram o saque e a destruição de Troia.

Tendo observado como cada um desses episódios – das três personagens – foi originalmente construída, segundo a tradução de Nunes, focando-nos principalmente nas características que consideramos mais marcantes e importantes de cada uma delas, e posteriormente fazendo uma comparação com a maneira pela qual Ruth Rocha as reconstruiu em sua adaptação, pudemos verificar que os mesmos aspectos de cada personagem são colocados em destaque nas duas obras, o que é por si só um forte argumento a favor de nossa hipótese inicial de que a parte da qualidade estética da *Odisseia* se devia à maneira específica de como suas personagens foram compostas, valorizando suas individualidades.

Por outro lado, pudemos observar que, por mais individualizadas que sejam as personagens da *Odisseia*, suas características mais marcantes e memoráveis são de ordem universal, posto que aspectos como a confiança em um auxílio divino, a liberdade, a independência, a astúcia e a inteligência ultrapassam temporal e geograficamente a Grécia antiga, e são capazes de tocar qualquer ser humano, de qualquer época e lugar.

Assim sendo, uma personagem que é composta tendo como característica central esses valores humanos é, ao mesmo tempo, individualizada – devido ao fato de possuir elementos textuais que as distingam nitidamente umas das outras – e universal – posto que construídas sobre pilares que não são exclusivamente helênicos, mas humanos. Essa dupla natureza – individual e universal – das personagens da *Odisseia* tornam-nas duplamente memoráveis, seja por si mesmas, seja pelos valores que representam na memória coletiva ocidental, fazendo com que ganhem muito mais força ao longo

do tempo e do espaço, sendo um dos elementos que mais contribuem para que a obra que lhes deu vida seja ininterruptamente lida e adaptada, desde a antiguidade até os nossos dias.

Por fim, diante das considerações apresentadas acima, consideramos que a hipótese desse trabalho – de que as personagens da *Odisseia* possuem características ao mesmo tempo individualizantes e universais; que atuam como importante pilar da qualidade estética da obra, permitindo que seja lida e adaptada até a contemporaneidade; e que uma adaptação de qualidade deve necessariamente levar em conta essas características, como Ruth Rocha fez com maestria – encontra suficiente base de sustentação, tanto nos textos lidos – original e adaptado – como na iconografia cerâmica e também nas ilustrações de Eduardo Rocha. Isso permite-nos afirmar que a *Odisseia* não deve ser lida como uma obra que versa sobre aspectos da cultura grega apenas, mas, sim, como uma obra que, composta na Grécia e com personagens gregos, é capaz de falar a toda humanidade em suas diferentes formas de linguagem.

## Referências

### 1. Livros e Artigos.

ABREU, Alexandre Veloso. Enredos/desenredos de Berenice e Penélope: paralelo entre as personagens de O Manto de Marcia Tiburi e Odisséia de Homero. IN: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 15, n.29, p. 29-37, 2º sem. 2011.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação. Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANDRADE, Marta Méga de. Aristófanis e o Tema da Participação (Política) da Mulher em Atenas. IN: *Phoínix*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. P. 263-280.

ARISTÓTELES. *Poética. Edição bilíngue*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 9ª Edição. São Paulo: Contexto, 2017.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *Adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusóé no Brasil*. Curitiba: CRV, 2014.

COIMBRA, Aluizio de Faria; FALCO, Vittorio de. *Os elegíacos gregos de Calino a Crates*. São Paulo: Sociedade Imprensa Brasileira, 1941.

CORSO, Gizelle Kaminski. Literatura para jovens leitores: uma proposta. IN: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v.36 nº60, p. 35-39. 2011.

COSTA, Paulo. A experiência dos clássicos adaptados: caminhos ínvios na promoção da leitura de textos literários? IN: *Álabe*, nº04, dezembro. 2011.

FINLEY, Moses. *O mundo de Ulisses*. Tradução de Armando Cerqueira. Lisboa: Presença, 1982

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

GRAZIOSI, Barbara. *Os deuses do Olimpo*. Tradução de Claudia e Eduardo Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2016.

HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HOMERO. *A Ilíada*. Adaptação de Maria Luiza Maia de Oliveira. São Paulo: Paumape, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ilíada*. Tradução e Prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Adaptação de Stella Maris Bortoni. São Paulo: Paumape, 1995.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução e notas de Trajano Vieira. Edição Bilingue. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução e Prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Adaptação de Christophe Lemoine. Desenhos de Miguel Lalor. Tradução de Alexandre Boide. Imbiriba. 2ª Edição. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. *The Odyssey*. English translation by A.T. Murray. Bilingual Edition. Harvard University Press, 1945.

JUNIOR, Celso Ferrarezi. *Guia do trabalho científico*. São Paulo: Contexto, 2011.

KOUZMIN-KOROVAEFF, Constantino. (Tradução). *Mitologia da Antiguidade*. São Paulo: Escala, 2009.

LAURITI, Thiago; CHRISTAL, Wendel Cássio. (Org.) *Literatura infantil e juvenil: abordagens múltiplas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Odisseu e a vingança do deus do mar*. São Paulo: Moderna, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1952.
- MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2002.
- NAGY, Gregory. *The best of achaeans: Concepts of the hero in ancient greek poetry*. John Hopkins University Press, 1979
- OLIVEIRA, Meirilayne Ribeiro de; SOUZA, Jamesson Buarque de. *Ilíada para crianças: a adaptação como configuração do épico na modernidade*. IN: *Signo. Santa Cruz do Sul*, v.36 n°60, p. 75-90. 2011.
- PLUTARCO. *Conjugal Precepts*. IN: *Plutarch's Moralia, Volume II*. Boston: Little, Brown and Company, 1878.
- ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Ilíada*. São Paulo: Moderna, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Moderna, 2011.
- SAIS, Lilian Amadei. *Vestês que falam: a tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos*. IN: *Criação e Crítica*, n. 15, p. 7-19. Dezembro de 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 03/05/2018.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SILVA, Glaydson José da; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (org.). *A ideia de História na Antiguidade Clássica*. São Paulo: Alameda, 2017.
- SNODGRASS, Anthony. *The dark age of Greece: Na archaeological survey of the eleventh to eighth centuries B.C.*. Edinburgh: University Press, 2000.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- TÔRRES, Moisés Romanazzi. *Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a.C.)*. IN: *Mirabilia 01*, Dezembro de 2001.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ZANON, Camila Aline. *A Ilíada de Homero e a Arqueologia*. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. São Paulo, 2008.

## **2. Sites e páginas da internet.**

ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS, Página na Internet da. *Cadeira nº38. Ruth Rocha*. Acesso em 21 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://www.academiapaulistadeletras.org.br/academicos.asp?materia=37>.

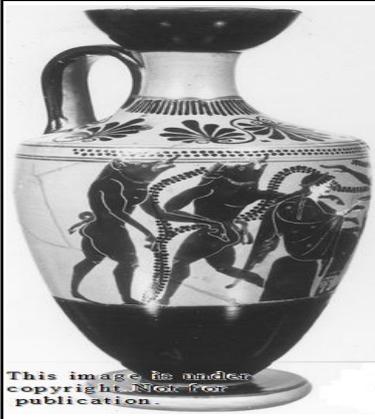
ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL, Página na Internet da. *Ruth Rocha*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4867/ruth-rocha>. Acesso em 21 de janeiro de 2018.

RUTH ROCHA, Página na Internet de. *Biografia*. Disponível em: <http://www.ruthrocha.com.br/biografia>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

## **3. Base de dados**

CLASSICAL ART RESEARCH CENTRE, Página na internet da. *Beazley archive pottery database*. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk>. Acesso em 26 de fevereiro de 2018.

## Anexo I – Catálogo de vasos

CIRCE	TRANSFORMAÇÃO DOS HOMENS DE ODISSEU EM PORCOS	FOTO	 <p style="font-size: small;">This image is under copyright. Not for publication.</p>	<b>NÚMERO</b> 1 <b>CRONOLOGIA</b> 575 a 525 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Circe com taça, Odisseu com espada, homens com cabeças de animais <b>TÉCNICA</b> Figuras negras <b>FORMA</b> Taça siana <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> Beócia, Tebas <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museum of Fine Arts, Boston <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> 99;519 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> 300620
		FOTO	 <p style="font-size: small;">This image is under copyright. Not for publication.</p>	<b>NÚMERO</b> 2 <b>CRONOLOGIA</b> 525 a 475 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Odisseu e Circe entre companheiros com cabeças de porcos <b>TÉCNICA</b> Figuras negras <b>FORMA</b> Lécito <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> Taranto, Itália <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museu Arqueológico Nacional, Taranto <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> 4404 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> 340780
		FOTO	 <p style="font-size: small;">This image is under copyright. Not for publication.</p>	<b>NÚMERO</b> 3 <b>CRONOLOGIA</b> 525 a 475 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Circe com varinha, homem com cabeça de porco <b>TÉCNICA</b> Figuras negras <b>FORMA</b> Lécito <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> --- <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museu Nacional, Atenas <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> CC956 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> 351593
		FOTO	 <p style="font-size: small;">This image is under copyright. Not for publication.</p>	<b>NÚMERO</b> 4 <b>CRONOLOGIA</b> 465 a 425 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Circe sentada, companheiro de Odisseu com cabeça e rabo de porco <b>TÉCNICA</b> Figuras vermelhas <b>FORMA</b> Ânfora <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> Nola, Itália <b>LOCALIZAÇÃO</b> Pergamonmuseum, Berlim <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> F2342 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> 214183

ATENA	SONHO DE NAUSÍCAA	FOTO	 <p>This image is under copyright. Not for publication.</p>	<b>NÚMERO</b> 6 <b>CRONOLOGIA</b> 450 a 400 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Odisseu, Nausícaa, Atena, mulheres correndo, mulher lavando <b>TÉCNICA</b> Figuras vermelhas <b>FORMA</b> Pyxis <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> Atenas <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museum of Fine Arts, Boston <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> 04.18 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> 215604
		FOTO		<b>NÚMERO</b> 7 <b>CRONOLOGIA</b> 650 a 625 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Odisseu cegando Polifemo <b>TÉCNICA</b> --- <b>FORMA</b> Ânfora <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> --- <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> --- <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museu arqueológico de Eleusis <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> --- <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> ---
ODISSEU	CEGAMENTO DE POLIFEMO	FOTO		<b>NÚMERO</b> 8 <b>CRONOLOGIA</b> Cerca de 500 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Odiseu cegando Polifemo <b>TÉCNICA</b> Figuras negras <b>FORMA</b> Enócia <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> Atenas <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> --- <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museu do Louvre, Paris <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> --- <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> ---
		FOTO		<b>NÚMERO</b> 9 <b>CRONOLOGIA</b> 675 a 670 a.C. <b>DESCRIÇÃO DA CENA</b> Cavalo de Troia <b>TÉCNICA</b> Alto relevo <b>FORMA</b> Pito <b>CENTRO DE PRODUÇÃO</b> --- <b>CONTEXTO ARQUEOLÓGICO</b> --- <b>LOCALIZAÇÃO</b> Museu de Mikonos <b>NÚMERO DO INVENTÁRIO</b> 2240 <b>REFERÊNCIA BEAZLEY</b> ---
	CAVALO DE TROIA			

## Anexo II – Índice de Figuras

Figura 1. Mapa da viagem de Odisseu. Desenho: Karollayne F. S. Lima. Fonte: Trajano Vieira (2014).....	39
Figura 2. Mapa das viagens de Telêmaco. Desenho: Eduarda Artuzo de Carvalho.....	41
Figura 3: Capa da edição de 2000 de <i>Ruth Rocha conta a Odisseia</i> . Fonte: Capa de Eduardo Rocha .....	48
Figura 4: Capa da edição de 2011 de <i>Ruth Rocha conta a Odisseia</i> . Fonte: Capa de Eduardo Rocha .....	49
Figura 5: Odisseu sentado sobre as cinzas na casa de Alcínoo. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.39) .....	54
Figura 6: Palas Atena. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha. (ROCHA, 2011, p.13) .....	79
Figura 7. Circe entre homens transformados em animais. Fonte: Boston Museum of Fine Arts, 99;519. Arquivo Beazley 300620. ....	98
Figura 8: Circe entre homens transformados em porcos. Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Taranto, 4404. Arquivo Beazley 340780.....	99
Figura 9: Circe e homem transformado em porco. Fonte: Museu Nacional de Atenas, CC956. Arquivo Beazley 351593. ....	100
Figura 10: Circe transformando homem em porco. Fonte: Pergamonmuseum, Berlim, F2342. Arquivo Beazley 214183. ....	101
Figura 11: Circe, Odisseu e homens transformados em porcos. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.53) .....	102
Figura 12: Assembleia dos deuses. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha. (ROCHA, 2011, p.18) .....	109
Figura 13: Odisseu, Nausícaa, Atena, servas de Nausícaa. Fonte: Boston Museum of Fine Arts 48.18. Arquivo Beazley 215604.....	113
Figura 14: Atena falando a Nausícaa em sonho. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p. 36).....	114
Figura 15: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Museu arqueológico de Eleusis. ....	118
Figura 16: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Museu do Louvre.....	119

Figura 17: Odisseu cegando Polifemo. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.46) .....	121
Figura 18: Odisseu e Telêmaco. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.77) .....	123
Figura 19: Cavalo de Troia e guerreiros. Fonte: Ilustração de Eduardo Rocha (ROCHA, 2011, p.29) .....	125
Figura 20: Cavalo de Troia. Fonte: Museu de Mikonos, 2240. ....	127