

EPOPEIA E
PARÓDIA
NA
LITERATURA
GREGA
ANTIGA

RUI CARLOS FONSECA

EPOPEIA E
PARÓDIA
NA
LITERATURA
GREGA
ANTIGA

RUI CARLOS FONSECA

lúmen

CEC Centro de Estudos
Clássicos

PREFÁCIO

É juízo sobejamente expresso e reconhecido que Homero constitui fértil e inesgotável fonte da nossa ocidental literatura que, directa ou indirectamente, nunca deixou de aí beber. *Ilíada* e *Odisseia* marcam o ritmo primeiro de uma original inteligibilidade do real, uma musicalidade e um compasso próprio que desenham o modo como o homem se enraíza na terra e aí grava os seus afectos e os seus gestos, às mãos dos deuses imortais e sofrendo as determinações impostas pelo destino e pela necessidade. A consciência de uma morte irremediavelmente próxima ainda que distante, sono de bronze nascido numa vida sempre breve ainda que mais ou menos duradoura, vida rasgada por anseios largos, por sonhos atirados ao longe como alegres e gloriosos fragmentos da nossa descontente mortalidade, marcou indelevelmente a mundividência heróica da qual, por coincidência, repúdio ou afastamento, nunca nos afastámos definitivamente. Dir-se-ia que, apesar e acima de tudo, a ferida de uma radical mutilação pelos homens sentida, mutilação de perfil indeciso, impreciso e misterioso, foi, ao longo dos tempos, impondo a sua voz, o seu variado canto, para além das desilusões e das desistências mais comuns e mais próximas. Mais ou menos patente, mais ou menos visível e audível, a voz épica foi afagando o tempo, esculpindo a alma e modelando o horizonte. O impetuoso Aquiles, a encarnação do sopro guerreiro, e o avisado Ulisses, o viajante dos mil artifícios, mas também Heitor, o melhor dos troianos domadores de cavalos, ou o venerável Príamo, ou Andrómaca e Helena, estes e outros foram renascendo em novas vestes que o tempo outorgou, alargando o universo da epopeia e traduzindo em novas tonalidades a compreensão épica do mundo e da vida. O próprio combate heróico entre Aquiles e Heitor, glória entretecida na cólera e nos excessos, constituiu o modelo do combate heróico que a civilização haveria de mudar

do combate das armas para o combate verbal na assembleia, com os perigos inerentes à sedução da palavra. Foi assim na Grécia, da qual Homero foi o grande educador, mas foi também assim em Roma, cuja aspiração a um poema heróico nacional era intensamente vivida por todos aqueles que sentiam faltar ao império o alto verbo literário que acertasse o passo com a grandeza da cidade. E é ainda assim, por contraste e oposição, que épocas como a nossa, que se observam reflexivamente de um modo pouco heróico, se ligam nostálgica ou desacreditadamente ao *alto estilo* daquele passado longínquo.

Mas não foi apenas na expressão autêntica e sincera do género épico que *Iliada* e *Odisseia* deixaram influente rasto inapagável. Enquanto poemas inteiros, isto é, que expressam uma concepção dos deuses e do mundo, da natureza, da sociedade e do homem, do seu agir e do seu sentir, os poemas homéricos estão na raiz dos mais diversos géneros literários e das suas cosmovisões, da tragédia à comédia, da lírica à sátira, dos hinos à oratória. E até os artificios retóricos que os talentos literários e oratórios consagraram encontram aí o seu original impulsionador. Próximo, bem próximo de Homero, como reflexo desfigurado no espelho da descrença, fruto trocista da consciência desconfiada do gesto nobre e grande da epopeia, está a mordaz palavra, não sei se amargamente risonha, do poema herói-cómico. Desde cedo, o cortante olhar das vãs glórias épicas, orvalhadas em estéreis sonhos de grandeza e desmesura, alicerçadas no esquecimento da nossa pequena e humilde condição, se colou ao devaneio heróico, porventura como correcção ao exagero megalómano da epopeia ou simplesmente como tempero necessário a um desenho mais integral do nosso rosto inteiro. Em qualquer dos casos, o que importa é que este diálogo a duas vozes logo na Grécia se instaurou e não mais cessou de nos chamar como possíveis vocações, disjuntivas ou conjuntivas, para o nosso futuro ser. A *Batracomiomaquia*, essa heróica guerra entre batráquios e ratos, é expressão privilegiada desse irónico riso trocista, emanação possível, porventura inevitável, da fundadora palavra épica. E é reflexo tão privilegiado e tão ligado aos poemas homéricos que ao próprio Homero foi atribuída a sua autoria, embora saibamos nós tratar-se de um poema muito mais tardio. As afinidades forjadas não são menos significativas.

O texto da *Batracomiomaquia* faz-nos mergulhar de imediato no vasto tema da paródia, entendida não tanto como caracterização burlesca de um tema ou de uma escrita, mas como fundamental reescrita de uma tradição, deste modo transfiguradamente renascida. O que por este exemplo fica patente é o inevitável movimento de um criativo círculo de regresso ao passado a que não podemos fugir, onde se misturam as influências, o espírito

do tempo, o talento e o génio do autor, fazendo da história da literatura um imenso palimpsesto de ligações, heranças e reescritas que se abrigam sobre a assinatura pessoal dos autores. É justamente sobre a noção de paródia, partindo das ambiguidades etimológicas e aceitando o seu campo semântico mais vasto e mais complexo, que Rui Carlos Fonseca começa a sua análise do texto em análise. As suas considerações levam-nos muito além do mais usual sentido do termo e mostram-nos como, no fundo, a paródia não é mais do que cultura sobre cultura incidindo, apuramento das nossas raízes e trânsito da nossa história. Este é o primeiro momento reflexivo que deve merecer a nossa atenção. Mas encontramos-nos ainda no pórtico da viagem. Delineados os possíveis sentidos do termo paródia e de um eventual género que por razões várias lhe pode ser afim, contextualizada a paródia na literatura grega, o autor conduz-nos com mestria pelos múltiplos caminhos da subversão homérica presentes na *Batracomiomaquia*. Pela sua mão podemos ver com nitidez como os grandes combates, envoltos em altiva e tonitruante linguagem, se apoucam e se tornam ridículos, como as viagens em mares encrespados assumem as feições de tormentosas dificuldades em doméstico charco, como o reino dos imortais olímpicos se transforma em anã influência de coisas menores, como convém a batráquios e roedores. Mas enganam-se os que pensam que esta subversão é feita apressada e levemente. O que a análise de Rui Carlos Fonseca mostra clara e cabalmente é o cuidado extremo de uma subversão poética que utiliza análogos processos retóricos, que atenta subversivamente nos tradicionais valores heróicos, que não esquece os pilares políticos e antropológicos da honra, da hospitalidade, da compaixão. Esta é a razão pela qual os ecos da jocosa gargalhada pelo texto suscitada se insinuam, mais seriamente do que seria de supor, no coração e na inteligência de quem não pode escapar à pergunta de como viver aqui e agora.

Mediante uma rigorosa análise comparativa, também estilística e semântica, a obra que agora se publica é de inegável interesse para todos quantos se aproximam da cultura grega com maiores cuidados de detalhe e de pormenor. Mas não é só a esses que o texto se dirige. Obra de proveito sólido, ela destina-se a todos quantos se interessam pela literatura e pela cultura gregas e, mais vastamente, a todos quantos a pergunta acerca da vocação heróica do homem, realizável ou risível, não deixa indiferente. E é possível permanecer indiferente?

José Pedro Serra

INTRODUÇÃO

Elementos Paródicos na Poesia Homérica

Homero, cujo legado originou desde a Antiguidade as mais variadas recriações artísticas, ocupa o lugar de autoridade primordial sobre todas as matérias no âmbito da cultura e da educação gregas. Assim o julgam autores como Xenófanes, Platão e Pausânias¹. No campo dos estudos literários, a épica homérica congrega diferentes formas e tipos de discurso, nela se podendo encontrar as raízes de muitos dos géneros que emergiram e se desenvolveram posteriormente. Devido ao seu carácter versátil, que lhes permite configurarem-se como simbiose intergenológica, os cantos épicos da tradição grega apresentam-se, por regra, como um *omnibus genus*². A celebração de feitos notáveis, de homens e de deuses, contribui para o estatuto solene da epopeia, o que não significa, porém, que este género consagrado trate exclusiva e exaustivamente de assuntos graves. Na verdade, o enredo épico absorve e incorpora recursos pertencentes a modalidades literárias consideradas menores, como é possível observar na composição da *Iliada* ou da *Odisseia*, onde se aglomeram, por exemplo, os catálogos, as invectivas, as preces, os lamentos, as máximas, as adivinhações e as histórias de animais. Por tal, Homero, o mais insigne dos poetas, autor de obras elevadas, criou também as bases de uma outra espécie de poesia, que engloba as obras de estatuto inferior³.

A epopeia, enquanto género comunicativo e multidimensional, desenvolve-se numa confluência de vários registos discursivos, muitos dos quais antagónicos. Os exemplares sobreviventes da tradição épica grega, os poemas homéricos, ilustram os códigos heróicos convencionais – a procura de

1 Xenófanes (*Silloi* fr.10), Platão (*República* 606e-607a), Pausânias (*Descrição da Grécia* 4.28.8).

2 Foley (2004, 181-182), Martin (2009, 16-18).

3 Aristóteles (*Poética* 1448b-1449a).

honra e de glória imorredouras, a execução de acções excepcionais e a vitória face ao perigo da morte –, não deixando, contudo, de fazer representar um número não irrelevante de infracções. As duas epopeias de Homero tendem, nesse sentido, a apresentar uma norma e o seu exacto reverso, a aplicar determinados padrões, amplamente conhecidos da tradição, bem como os desvios a esses mesmos padrões.

A conjugação de processos heterogéneos na composição da epopeia explica-se à luz da natureza oral dos cantos épicos antigos, fundada em larga medida nas repetições e nas variações. Louden alega que a épica existe quase inteiramente como uma sucessão de elementos que se repetem: as palavras são duplicadas em versos, os versos são reaproveitados em grupos, a partir dos quais surgem as cenas-tipo, que se cruzam com outras cenas-tipo repetindo temas recorrentes⁴. Tais elementos que se sucedem com frequência nas narrativas épicas, moldando-as, renovam-se a cada novo contexto onde são evocados. A repetição de estruturas e de padrões convencionais traz quase sempre a variação em função do enquadramento imediato, ou, por outro lado, se tais estruturas e padrões são reproduzidos em mais do que um episódio na exacta forma da sua primeira ocorrência, pode então dar-se o caso de uma desadequação entre o elemento repetido e o contexto temático que o transmite. Qualquer uma das técnicas enunciadas garante a construção de um relato épico ao mesmo tempo tradicional e inovador.

Declamando em estilo grave durante longos períodos de tempo, forçoso era que o poeta, aedo ou rapsodo, introduzisse nas suas composições, a fim de as tornar menos pesadas e tentar evitar a monotonia, temas vulgares, mais próximos do quotidiano da assistência. A inclusão de aspectos baixos numa produção elevada, aliando ao tom solene da forma a trivialidade de figuras e de situações, concorria para a quebra da seriedade extenuante da epopeia. Por outro lado, porém, a combinação nos relatos épicos antigos de elementos incompatíveis, de estatutos opostos, não é senão um dos processos pelos quais se destaca a superioridade de um herói. A construção heróica de uma figura épica alcança-se não só pelo desempenho excepcional face ao perigo, mas também pela existência de personagens que lhe servem de contraste, que pelos seus actos menos gloriosos se encontram à margem da esfera heróica. Deste modo, a honra de que Aquiles, o melhor dos Aqueus, goza entre os exércitos, mesmo depois de abandonar a guerra no canto primeiro da *Iliada*, fica reforçada pela cena de pancadaria que vitima Tersites, o pior dos Aqueus, por este ousar igualar-se ao filho de Tétis, no canto segundo.

4 Louden (2006, 1).

Também Ulisses se destaca na cumplicidade estabelecida com o divino, na medida em que a *Odisseia* desenha uma diferença nítida entre o herói astuto e os grupos de personagens, a tripulação e os pretendentes, desrespeitadores das leis divinas.

Os registos baixos, que expõem o reverso do heróico mediante a repetição e a variação de padrões tradicionais, funcionam, pois, como partes integrantes da acção elevada da epopeia. Homero, ao compor a *Iliada* e a *Odisseia* numa miscigenação de categorias discursivas, desenvolve os géneros elevados, ao mesmo tempo que se torna precursor dos géneros menores. As suas duas grandes produções apresentam episódios manifestamente cómicos, situações em que, no decorrer de um ambiente de crise, o riso estala de modo a dissipar a tensão sufocante⁵. E pelo desajuste (temático ou funcional) entre o material da tradição e as novas circunstâncias para onde esse material é deslocado, repetido e variado, depreende-se que os enredos épicos são igualmente entretecidos com elementos paródicos.

Na acção diversificada da *Odisseia*, repleta de tantas peripécias sobretudo no curso das navegações de Ulisses, não é de estranhar a ocorrência e a constante recriação dos mesmos motivos, descritos todavia sob perspectivas diferentes. As errâncias de Ulisses, após a partida de Ílion em direcção à terra pátria, começam com uma expedição bélica em Ísmaro, contra os Cícones: os Aqueus saqueiam a cidade, chacinam os habitantes e distribuem entre si os tesouros. Ulisses, comandante do exército dos Itacenses, combate, no início das viagens odisseicas, uma nova guerra de Tróia, contra o adversário de outrora, uma vez que os Cícones haviam sido aliados dos Troianos (*Il.* 2.846). A vitória, porém, não dura muito tempo, pois no decurso do episódio sucede uma reviravolta: os vizinhos dos habitantes locais reúnem esforços e atacam os invasores, expulsando-os. Esta versão da guerra de Tróia adquire na *Odisseia* contornos paródicos, na medida em que um acontecimento monumental da tradição épica fica aqui celebrado a uma escala reduzida (dez anos são condensados num único dia) e com um desenlace oposto ao conhecido, pois os Aqueus passam de vendedores a vencidos.

É possível encontrar no contexto das jornadas odisseicas outros episódios que se espelham, repetindo, em visões distorcidas, fórmulas e motivos. Ulisses arrasta à força os homens que comeram o fruto de lótus, amarrando-os aos bancos das naus. Esta situação na terra dos Lotófagos encontra o seu contraponto paródico na passagem pela ilha das Sereias, durante a qual o herói se deixa amarrar, voluntariamente, ao mastro do

5 Hawley (1968, 81).

navio pelos companheiros. Ambas as circunstâncias detêm um resultado idêntico, seguir caminho através do mar cinzento (*Od.* 9.104 e 12.180), mas Ulisses desempenha papéis divergentes num e noutro caso, pois usa de violência para prender os companheiros, permitindo ser depois preso por eles.

Ulisses, temente aos deuses, destaca-se da tripulação, transgressora das imposições divinas, e essa separação faz-se sobretudo notar nas aventuras em Eólia e em Trinácia. Nelas, o herói subjugado pelo doce sono não participa das más acções que prevalecem entre os camaradas (*Od.* 10.46 e 12.339): abrir o saco de Éolo e abater o gado de Hiperión, respectivamente. O castigo para o incumprimento dos decretos estabelecidos traduz-se no surgimento de tempestades, uma que impede a chegada imediata a Ítaca, outra que vitima todos os membros da nau, à excepção de Ulisses. O herói paciente e sofredor enfrenta, nestes dois episódios, a iminência da morte pelo mar, sendo colocado numa situação marginal ao ideário heróico. Se perdesse a vida na vasta superfície marítima, não obteria honras fúnebres (o seu cadáver ficaria à mercê da voracidade dos peixes), nem a sua fama seria celebrada entre os homens. O padrão não heróico no qual as duas aventuras se enquadram acentua, por meio de uma reversão diegética, a singularidade de Ulisses entre os companheiros: na tempestade desencadeada pelos ventos de Éolo, distingue-se dos restantes ao considerar a hipótese do suicídio por afogamento (nenhum outro procede desse modo), enquanto mais tarde é o único a sobreviver à intempérie causada por Zeus.

Por deferência a Zeus hospitaleiro, Ulisses insiste com os homens que o acompanham à caverna de Polifemo para que aguardassem a chegada do habitante. Tendo-se apoderado de alguns mantimentos, os companheiros suplicam-lhe a fuga daquele local, mas Ulisses recusa partir sem ter recebido os presentes que são devidos aos hóspedes. Em Ísmaro, o herói ordenara aos soldados que embarcassem logo após a empresa bélica. Aqueles preferiram, contudo, demorar-se em terra e festejar a vitória. Na terra dos Ciclopes, a situação repete-se por inversão de papéis: se dantes Ulisses não foi ouvido, agora não ouve os pedidos que lhe são dirigidos. Obstinado na sua ideia de conhecer o morador ausente, o navegador acaba por provocar a corrupção das normas que queria ver cumpridas, pois o ciclope, em vez de oferecer a refeição requerida pelos estrangeiros, deles faz o seu próprio banquete. O encontro com o gigante canibalesco não representa senão uma versão paródica ao ritual da hospitalidade, legitimamente desenvolvido nos primeiros cantos da *Odisseia*, nas cenas em Ítaca, Pilos, Esparta e Esquéria⁶.

6 Reece (1993, 123-143).

Inicialmente inflexível na sua obsessão em seguir uma correcta conduta social, Ulisses acaba por assumir no confronto com Polifemo, devido em grande parte ao seu comportamento ardiloso e trocista, típico do de uma figura cómica, um carácter marcadamente não heróico⁷.

O herói ardiloso consegue escapar da gruta de Polifemo ordenando aos companheiros que se agarrassem ao ventre das ovelhas, quando estas saíssem para pastar. Este recurso, que mostra um herói homérico numa situação pouco prestigiante, oculto debaixo da pele de animais para poder salvar a vida, já havia sido utilizado nas viagens de Menelau, como relatadas a Telémaco e a Pisístrato (*Odisseia* 4). Impedido de regressar à pátria, o Atrida esconde-se, juntamente com três dos seus homens, sob as peles esfoladas de quatro focas, para assim encontrar Proteu desprevenido e o capturar. Ulisses serve-se de um expediente semelhante (as focas chegam mesmo a ser comparadas a ovelhas, em *Od.* 4.411-413), não para atacar um ser mais poderoso, mas para dele fugir.

No palácio de Menelau, na Lacedemónia, à partida de Telémaco, Helena oferece ao jovem um vestido, a ser usado pela noiva no dia do casamento (*Od.* 15.125-129). Também Ulisses é presenteado com uma peça de indumentária feminina, um véu, no momento em que corre o risco de perecer afogado, devido à tempestade levantada por Posídon, quando se encontravam próximas as praias de Esquéria (*Od.* 5.346-350). Prestes a alcançar o termo das respectivas viagens, pai e filho recebem vestes de mulher, das mãos de personagens femininas com ligações ao divino. A cena de hospitalidade justifica a oferta do vestido de Helena a Telémaco, e o véu de Ino constitui o meio que permite a Ulisses sobreviver a mais uma situação-limite. O naufrago, no entanto, para salvar a vida veste roupa de mulher, protagonizando na épica homérica um caso inigualável de travestismo masculino⁸. A primeira tempestade relatada na *Odisseia* exhibe, pois, do herói politrópico um retrato anti-heróico.

Além de celebrar o navegador astuto em situações menos graves, deslocado da glória bélica tradicional, o poeta da *Odisseia* concede também algum protagonismo a figuras de estatuto inferior, que, embora integrando o ideário épico, estão na verdade à margem dele, pela sua passividade ou inaptidão heróica. É o caso de Elpenor, o membro mais jovem da tripulação de Ulisses, que surge pela primeira vez na narrativa no dia em que morre de uma queda do telhado de Circe, onde se deitara pesado de vinho. Apesar de o seu fim

7 Rosen (2007, 127).

8 Kardulias (2001, 27 e 39).

ecoar a descrição da morte gloriosa no campo de batalha – em *Od.* 10.560, o poeta adopta a expressão iliádica ψυχή δ' Ἄϊδῶσδε κατήλθεν, «e para o Hades desceu a alma»⁹ –, Elpenor não é, todavia, dotado de qualidades beligerantes. Trata-se, antes, de uma figura que combina, mas com um efeito díspar, os aspectos que melhor distinguem Aquiles e Ulisses, uma vez que se vê privado não apenas de valentia na guerra, como também de reflexão. A ausência de nobreza de carácter em Elpenor resulta, por isso, da negação dos atributos heróicos.

Ἐλπήνωρ δέ τις ἔσκε νεώτατος, οὔτε τι λίην
ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς
(*Od.* 10.552-553)

Havia um muito jovem, Elpenor, que não era demasiado corajoso na guerra nem muito seguro de entendimento¹⁰

Retratado como figura anti-heróica, cuja morte ridícula e de tom cómico passa por completo despercebida à tripulação, Elpenor surge ainda no Hades, pedindo a Ulisses cerimónias fúnebres para o seu cadáver esquecido na ilha de Circe. Ele, que se notabiliza pela falta de excelência, exige para si um funeral digno dos melhores dos guerreiros. O início do episódio da Catábase situa-se, por intervenção da alma de Elpenor, no terreno da paródia, ao jogar com este desajuste entre o prestígio do funeral bélico e a ilustre mediocridade da personagem¹¹: o discurso soberbo que profere na mansão dos mortos soa absurdo, em primeiro lugar, devido à incongruência com os feitos memoráveis que não realizou, e, em segundo lugar, devido à imitação textual das exortações de guerra usadas entre os combatentes da *Iliada*.

νῦν δέ σε τῶν ὄπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων (*Od.* 11.66)

Agora suplico-te por aqueles que deixámos para trás, que já não estão connosco

τῶν ὕπερ ἐνθάδ' ἐγὼ γουνάζομαι οὐ παρεόντων (*Il.* 15.665)

Por aqueles que aqui não estão vos suplico

9 Cf. A morte de muitos Aqueus em *Il.* 7.330, a morte de Pátroclo em *Il.* 16.856 e a morte de Heitor em *Il.* 22.362.

10 As traduções da *Odisseia* apresentadas neste volume são de Lourenço (2003) e as traduções da *Iliada*, de Lourenço (2005), ainda que, em certos casos, possam sofrer uma ligeira adaptação, de forma a tornar mais explícita a relação entre o contexto épico e o paródico. As traduções de outros textos e autores da Grécia antiga aqui apresentadas são da minha autoria, salvo indicação em contrário.

11 Heubeck (1990, 81), Louden (1999, 40), Miguel Jover (2006, 630).

O aparecimento da alma de Elpenor, a solicitar o funeral heróico quando a sua morte fora desprovida de glória, reforça o enquadramento paródico desta figura menor ao tomar como modelo a cena em que a alma de Pátroclo se manifesta a Aquiles com um pedido idêntico (*Ilíada* 23). O culto seguido na epopeia bélica para celebrar a fama dos que morrem gloriosamente é, na verdade, na transposição para o contexto da *Odisseia*, aplicado a uma personagem a quem falta qualidades de herói.

É no episódio do Hades, da conversa com o espírito de Tirésias, que Ulisses conhece a situação actual de Penélope, assediada pelos pretendentes. O tema da vingança é assim preparado na fase das viagens e desenvolvido na segunda metade da narrativa épica, onde o homem astuto, regressado à pátria, se vê diminuído no seu estatuto de herói, ao assumir o disfarce de mendigo para congeminar o massacre dos pretendentes. Esta segunda parte da *Odisseia* constrói-se, à semelhança da primeira, na repetição de padrões, de fórmulas e de personagens. E porque nas epopeias homéricas não há, por mudança de contexto, repetição sem variação, muitos dos novos episódios, ainda que concebidos por imitação de outros anteriores, recebem um tratamento anti-heróico ou mesmo paródico.

A cena de hospitalidade no casebre do porqueiro Eumeu é disso exemplo, na medida em que espelha a cena de hospitalidade no palácio do rei Alcínoo: enquanto a corte dos Feaces constitui o último destino a acolher Ulisses/estrangeiro no curso das suas jornadas, o casebre do servo fiel é a primeira morada em Ítaca onde Ulisses/mendigo recebe abrigo. Alcínoo e Eumeu, ambos de ascendência régia, cumprem com zelo as normas de Zeus hospitaleiro e ouvem, fascinados, as histórias do convidado, que consideram dignas de um autêntico aedo. As estadias num local e noutra têm inclusive uma duração aproximada, três dias no palácio, quatro dias no casebre do porqueiro (sendo este último episódio alargado devido à chegada de Telémaco).

A cena de hospitalidade é um dos padrões-tipo mais frequentes na *Odisseia*, o que implica, a fim de se evitar que a repetição se torne monótona, a tendência da parte do poeta para inovar a construção do modelo, mesmo que tenha de adoptar versões menos convencionais. O encontro com Eumeu reproduz o encontro com Alcínoo, não se tratando porém de uma cópia exacta. Com efeito, o estatuto das figuras e do ambiente circundante não poderiam ser mais diferentes: Ulisses frequenta a corte de Esquéria para ser depois acolhido num meio humilde e apresenta-se junto de aristocratas envergando roupas luxuosas que lhe dera Nausícaa, para, chegado à pátria, vestir

trapos de mendigo por conselho de Atena¹². A hospitalidade no casebre espelha aquela do palácio de Alcínoo, adaptando-se contudo a um nível social bastante inferior, razão pela qual se constitui como episódio paródico. Deslocado do heroísmo épico habitual, Ulisses vê-se circunscrito a uma vivência humilde, mendigando comida e acolhimento a um servo, depois de ter usufruído do conforto que um anfitrião da classe mais elevada pode oferecer.

O disfarce de mendigo permite ao homem astuto maquirar em segredo a vingança contra os arrogantes pretendentes. É também o motivo pelo qual Ulisses vem a suportar indignidades no seu próprio palácio. A partir do canto 17, o poeta inverte os papéis de anfitrião e hóspede ao mostrar, na residência de Ítaca, um soberano agredido pelos convidados, que, sem considerarem as normas da hospitalidade (ξενία), se comportam como senhores da casa. Três são os pretendentes que insultam Ulisses/mendigo e o agridem: Antínoo (*Od.* 17.445-464), Eurímaco (*Od.* 18.387-398) e Ctesipo (*Od.* 20.287-302). Lossau entende que estas três cenas de injúrias seguidas de agressões são elaboradas como variantes do modelo de investivas entre guerreiros em situações de combates típicos da *Ilíada*¹³. O ambiente de permanente festim, feito campo de batalha nestas ocasiões de maus-tratos ao pedinte, adapta o enquadramento bélico ao contexto imediato. Enquanto os combatentes da *Ilíada* arremessam lanças contra os adversários e desferem golpes de espada, os pretendentes, por outro lado, pegam em bancos e nas bases de cestos (feitas de cascos de boi), servindo-se deles como projecteis. Tais objectos da sala de banquetes, substitutos paródicos às armas de guerra, são verdadeiros paradigmas do não-heróico, instrumentos dignos para usar contra um mendigo¹⁴.

As sequências bélicas da *Ilíada* são igualmente trivializadas no início do canto 18 da *Odisséia*, onde se celebra a luta entre dois mendigos, Iro e Ulisses disfarçado, para diversão dos pretendentes que assistem. O espectáculo cómico, baseado na tradição das contendidas épicas, reúne uma série de elementos da esfera do não heróico: o desempenho de duas figuras marginais à sociedade, as ofensas por um lugar junto à soleira do palácio, a troca de muros sem o recurso a qualquer tipo de armas, a derrota numa boca manchada de sangue e a vitória premiada com uma dose de tripas recheadas de gordura. Estes aspectos mostram que ao presente interlúdio subjaz, na conversão baixa que opera do modelo sério, um desígnio paródico por demais evidente¹⁵.

12 Louden (1999, 50-68).

13 Lossau (1993, 168-169).

14 Lossau (1993, 171).

15 Lourenço (2004, 101-108).

Os temas canônicos da épica grega antiga – as viagens, a hospitalidade, as seqüências bélicas e a caracterização do herói –, talvez devido a uma difusão mecanizada por parte dos aedos e dos rapsodos, tendem para a diferença na repetição. No sentido de inovar dentro de uma tradição largamente conhecida, o poeta procurava arranjar combinações atípicas de elementos recorrentes e recriar, em versões de natureza diversa, aliando ao tom grave um conteúdo baixo, os padrões anteriores. Género polimorfo que se serve de uma heterogeneidade de recursos, a paródia implica, por norma, o reconhecimento do material de origem, subvertido nas novas circunstâncias onde aparece feito.

Os cantos homéricos, não tendo sido os primeiros da tradição épica antiga a ser compostos, mas aqueles que perduraram na íntegra até à actualidade, exibem também situações anti-heróicas que se distinguem na sua função paródica pela primazia do lugar que ocupam na narrativa. Aludindo a um conhecimento colectivo de base em relação ao qual se procura demarcar, o poeta, em alguns casos, concebe primeiro o desvio paródico de esquemas pré-estabelecidos para aplicar depois as linhas normativas desses mesmos esquemas. Ulisses, por exemplo, conhecido da tradição pelo engenho de pensamento e pela constante fuga ao perigo e à morte, surge pela primeira vez na *Odisseia* como herói atípico, que chora o seu destino, retido contra vontade numa ilha, incapaz de escapar. O retrato pouco convencional que dele se faz no canto 5 da *Odisseia* reverte o comportamento que virá a adoptar na continuação do relato. Do mesmo modo, o episódio da Catábase (*Odisseia* 11), onde o navegador encontra as almas de homens nobres que morreram gloriosamente na guerra de Tróia, começa com um preâmbulo paródico. A abertura do espaço dos mortos com a intervenção anti-heróica de Elpenor contrasta com o heroísmo beligerante que caracteriza a conversa com as almas das restantes figuras.

Também a *Iliada*, apesar de mais constante no desenvolvimento grave do tema da guerra, não deixa de fazer algumas interrupções ao ideal heróico, transportando para o campo da glória elementos que dele se desviam por reversão temática. O longo poema épico descreve, em estilo formular não isento porém de variação, a cena da investidura das armas, que por regra antecede o momento de maior excelência de um herói. Quatro guerreiros recebem um armamento completo: Páris (*Il.* 3.328-338), Agamémnon (*Il.* 11.15-55), Pátroclo (*Il.* 16.130-154) e Aquiles (*Il.* 19.364-424). Enquanto os três Aqueus envergam armas movidos por sentimentos nobres, condizentes com o estatuto de cada um, o Troiano, pelo contrário, o primeiro da seqüência, equipa-se

por vergonha¹⁶. A cena aplicada ao jovem Priâmida justifica-se em função do contexto imediato (o canto terceiro é consagrado à preparação para o duelo com Menelau), mas a *aristeia* não chega a concretizar-se como nos outros três casos, uma vez que Páris, em risco de perder a vida, abandona o campo de batalha com a ajuda de Afrodite.

A extensa fórmula pela qual se descreve o armamento de um herói, adaptável a cada novo contexto onde é aplicada, mantém a ordem fixa dos pés à cabeça. Por se tratar de um aparato formal típico, de uso canónico num poema de guerra, a cena da envergadura das armas acaba por sofrer modulações de sentido diverso. Enquanto o armamento de um guerreiro se faz mediante uma sequência ascendente, o seu desarmamento segue o ritual inverso. Assim, os apetrechos bélicos de Ares e de Pátroclo são-lhes retirados por Atena e Apolo, respectivamente, da cabeça para a cintura (*Il.* 15.119-126 e 16.791-806). Noutros casos, o poeta serve-se deste encadeamento descendente substituindo as refulgentes insígnias bélicas por objectos de outro tipo. As armas utilizadas por Hera para subjugar o marido não são senão os adereços de moda (penteado, cinta e sandálias) que enverga de alto a baixo (*Il.* 14.175-186). A metamorfose dos companheiros de Ulisses em porcos (*Od.* 10.239-240) e o disfarce de Ulisses em mendigo (*Od.* 13.430-438) são, no fundo, outras duas cenas que, mediante um movimento descendente na mudança de visual, adulteram a fórmula original da cena da investidura das armas.

O vestir do herói, que protege primeiro os membros inferiores e passa gradualmente aos superiores, torna-se expressivo da superioridade que alcançará de seguida no campo de batalha (à excepção do caso particular de Páris). A aquisição de um novo aspecto físico, que avança do alto para baixo, traduz, por outro lado, uma diminuição burlesca da personagem, que se encontra afastada do contexto glorioso dos combates (como Hera, Ulisses e a tripulação), ou que comete uma infracção às ordens recebidas (como Ares e Pátroclo). Da cobardia de Páris (*Iliada* 3) ao regresso incógnito de Ulisses (*Odisseia* 13), o padrão varia nas diferentes circunstâncias onde vem repetido, alternando do heróico ao paródico, quando o ritual é voltado no seu contrário ou os apetrechos tradicionais são convertidos noutros vulgares.

A epopeia tende a mostrar pares de opostos no decorrer da acção bélica, colocando lado a lado no campo de batalha o herói e o cobarde. Os dois filhos do rei Príamo que mais se destacam na *Iliada* exemplificam esse duo de extremos:

16 Armstrong (1958, 350).

Heitor, o guerreiro por excelência, tudo faz para defender a pátria e a família; o seu irmão, Páris, responsável directo pelo conflito entre Aqueus e Troianos, alheia-se dos deveres colectivos para se entregar aos prazeres com Helena¹⁷. O acto de abandonar o duelo, no momento em que estava para ser aniquilado, representa a inversão do código heróico que os guerreiros devem obedecer, uma vez que a fuga subverte a norma heróica de matar ou morrer às mãos de um adversário mais poderoso¹⁸.

Páris vulgariza a guerra e as obrigações a que um combatente está sujeito não apenas devido à fuga no canto 3 da *Ilíada*, mas também pela sua actuação no canto 11. De longe, de modo a evitar o confronto corpo a corpo, aponta uma seta a Diomedes acertando-lhe no pé. O jovem troiano exulta com o lance, ao qual o Tidida começa por não dar importância, afirmando tratar-se apenas de uma ferida superficial. O regozijo pretensioso de Páris é, nesse sentido, desproporcional comparativamente ao golpe que consegue infligir ao seu adversário¹⁹. O êxito do archeiro não fica por aqui. Ele, um duplo paródico de Heitor e dos ideais heróicos em geral, causa muito mais do que um ferimento ligeiro: diminui a primazia bélica de Diomedes ao derrubá-lo com um ataque idêntico ao que aquele investira contra Afrodite (*Ilíada* 5). A deusa dos sorrisos sofre, nesse episódio, um grande infortúnio ao ser ferida na mão pelo filho de Tideu, a ponto de ter de abandonar o campo de batalha com dores lancinantes. Agora, no dia em que Zeus decide outorgar a vitória aos Troianos, Diomedes experimenta os efeitos do seu próprio ataque, pois, atingido no pé, retira-se dos combates com uma dor aflitiva. Páris, uma personagem considerada não heróica, leva Diomedes para contexto paródico, ele que é um dos melhores dos Aqueus.

Páris não é o único anti-herói no mundo glorioso da *Ilíada*. O poema abre com a disputa entre Aquiles e Agamémnon da qual se reproduz uma versão paródica no canto segundo, onde Tersites substitui o Pelida nas ofensas dirigidas ao Atrida. Tersites, o mais vergonhoso dos homens (αἰσχιστος ἀνὴρ), repete as palavras de Aquiles, o melhor dos homens (ἀνδρῶν ἄριστος)²⁰, faltando-lhe, porém, a excelência de carácter. Ambos desafiam a autoridade do regente das hostes, mas o discurso de Tersites soa desordeiro apenas porque é um soldado menor que o pronuncia, desrespeitando a hierarquia militar instituída. A nobreza de Aquiles torna-se risível, como refere Meltzer, quando imitado por uma figura negativamente retratada, pois o que

17 Meltzer (1990, 272-278), Miller (2000, 245-246), Loudon (2006, 54-56).

18 Golden (1990, 56).

19 Golden (1990, 54).

20 Postlethwaite (1988, 123-136).

é ridículo em Tersites é nobre em Aquiles²¹. Os dois partem da assembleia sofrendo uma desonra pública: um fica privado do prêmio honorífico que conquistara (Briseida), o outro é espancado por Ulisses.

As palavras que Tersites profere contra os excessos do poder aristocrático, exaltando a importância dos soldados comuns na prossecução do conflito²² – pois nem só de heróis se faz a guerra –, resultam numa experiência catártica para a assistência, que sobre esta figura abate o riso impiedoso da censura. Entendido como personificação ideal do anti-herói, Tersites desfaz, pela sua intervenção, o ambiente de tensão deixado aquando da retirada de Aquiles da guerra, ao mesmo tempo que une os Aqueus no sentimento colectivo de avançarem contra os Troianos. O incidente cómico do canto segundo da *Ilíada*, construído na base da repetição paródica, insere-se na função geral da epopeia de, na sequência de cenas graves, justapor outras prosaicas, que permitam atenuar, pelo menos por alguns instantes, o *pathos* habitual da guerra.

Os jogos dos Aqueus, realizados para se honrar a morte de Pátroclo (*Ilíada* 23), formam outro episódio em que se interrompe a violência da guerra. Depois do confronto final entre Aquiles e Heitor (*Ilíada* 22), celebrados já copiosos exemplos de bravura, o poeta mostra os homens a descontraírem dos árduos trabalhos. Na verdade, os Aqueus participam em provas atléticas imitando a actuação nas cenas de batalha, mas sem que lhes esteja reservado o inelutável destino da morte. Ao lutarem sem enfrentar o risco da morte que traz a glória, subvertem as normas da conduta heróica. Muitas das situações nestes jogos repetem, num tom jocoso, situações anteriores, decorridas nos dias de guerra.

Aquiles abstém-se de participar nas provas, tal como no início da epopeia se abstera de combater. Nestor, que várias vezes aconselha os Aqueus na tomada de decisões militares, surge com a mesma função, a dar conselhos ao filho de como vencer a corrida de aurigas. Atena insufla força (μένοϋ ἐνῆκεν e ἦκε μένοϋ, *Il.* 23.390 e 23.400) nos cavalos de Diomedes para lhes outorgar a glória na corrida, como antes fizera com o próprio Tídidia (δῶκε μένοϋ e μένοϋ ἦκα, *Il.* 5.2 e 5.125) para que o herói obtivesse fama gloriosa entre os companheiros. Idomeneu e Ájax, filho de Oileu, apoiando diferentes candidatos à vitória, trocam insultos enquanto assistem às corridas, como se fossem adversários a defrontar-se na guerra. Aí são frequentes as cenas em que os guerreiros caídos tingem a terra de sangue e a maculam com as vísceras

21 Meltzer (1990, 270).

22 Stuurman (2004, 176-177).

que nela se espalham. Essa descrição típica para a morte em batalha vem parodiada no famoso incidente da corrida de velocidade, durante a qual é a própria terra, enlameada com o esterco de bois, a sujar o rosto, a boca e as narinas de Ajax, filho de Oileu (*Il.* 23.773-777). A queda do guerreiro deixa de ser fatal, para se mostrar apenas risível. Segundo Hawley, o episódio dos jogos fúnebres é um momento de comédia na *Ilíada* e apresenta dos Aqueus o seu lado de homens comuns, depois de terem demonstrado já o seu valor enquanto guerreiros excepcionais. Os jogos do canto 23 oferecem assim um vislumbre, o único nesta epopeia, de uma outra dimensão dos Gregos, o seu lado não heróico²³.

Também os deuses combatem entre si uma guerra «des-heroicizada» no canto 21, ao encenarem, no palco da sua existência transpositiva, a inevitabilidade da morte, que convertem em fútil entretenimento com o qual Zeus se deleita. Sendo a morte deletéria uma experiência que lhes é estranha, as divindades homéricas tornam em frivolidade o desempenho heróico, por regra circunscrito a um sopro fugaz, pois, como diz Pátroclo em *Il.* 16.43, entre os mortais «pouco tempo há para respirar na guerra» (ὀλίγη δέ τ' ἀνάπνευσις πολέμοιο). Assim, Ares tomba com um golpe de Atena que lhe acerta no pescoço e lhe deslacha os membros. A filha de Zeus esmurra Afrodite, fazendo-a cair por terra. Apolo volta costas a Posídon desistindo de lutar contra ele. Hera desarma Ártemis e bate-lhe a ponto de a pôr em fuga chorosa. As situações e as fórmulas utilizadas para os conflitos olímpicos são emprestadas das sequências bélicas dos exércitos mortais, mas ao carácter heróico do gesto, glorioso porque efémero, substitui-se uma acção de intuito caricato, por não ter consequências finitas num plano onde os intervenientes existem para sempre.

Por fim, a teomaquia cessa com o encontro entre Hermes e Leto que não chega a concretizar-se numa luta efectiva. O deus mensageiro abdica do prestígio militar, indiferente à fama que dele se irá difundir enquanto soldado vencido, num claro reverso à cultura da vergonha na qual a sociedade homérica se baseia – a dependência do juízo dos outros. Da atitude do Matador de Argos transparece a diferença abissal que separa a actuação dos deuses da actuação dos heróis na *Ilíada*. Na verdade, a existência fácil e prazenteira de que os deuses gozam contrasta com o ambiente doloroso da guerra entre os mortais. O poema abre com situações de crise, uma no domínio terreno, outra no domínio celeste, resultando a primeira em pesar e lamentos e a segunda em risos, cantos e festejos entre os intervenientes. Os episódios divinos funcionam, pois, desde o início da narrativa, como reflexo burlesco

23 Hawley (1968, 82).

da guerra, surgindo como refúgio à gravidade do relato quando se trata da condição humana.

As divindades homéricas, a quem não falta dignidade ou nobreza²⁴, surgem como «potências superiores ao homem pelo pensamento e pela acção», sendo retratadas porém «nas suas mesquinhas querelas pessoais, nos seus pequeninos dramas domésticos, nas suas ridículas e pavorosas paixões»²⁵. De entre os deuses que formam o panteão olímpico, Hefesto mostra ser o que melhor exemplifica o carácter paródico dos conflitos divinos, ao causar na *Iliada* e na *Odisseia* o riso inexaurível dos demais moradores celestes. No primeiro poema, o deus ferreiro, para fazer cessar a discórdia entre o par régio, serve aos bem-aventurados o doce néctar, função que na tradição mitológica é atribuída a Ganimedes e a Hebe, portadores de uma aparência bela e graciosa, em contraste com a deformidade física de Hefesto. No segundo poema, tendo conhecido o adultério da esposa, o artífice divino vence pelo dolo o próprio Ares (de físico bem mais agradável e adequado ao estatuto de Afrodite), chamando todos os deuses para assistirem ao seu triunfo. Esta preeminência do deus manco sobre o deus ágil mostra-se excepcional porque anómala, daí emergindo uma desproporção entre a condição natural de cada um e os feitos por eles alcançados²⁶.

O canto de Demódoco (*Odisseia* 8) sobre o caso escandaloso dos amantes adúlteros e do marido enganado antecipa parodicamente a chegada de Ulisses a Ítaca, onde o herói regressado mata pelo dolo todos os pretendentes que lhe cortejam a esposa fiel. A relação entre Hefesto e Ulisses vem reforçada pelos epítetos πολύμητις («astucioso») e πολύφρων («engenhoso») aplicados a um e a outro²⁷. A concepção deste episódio particular traz repercussões na forma como a paródia opera na poesia homérica, pois além de envolver fórmulas, motivos, personagens e situações, esta categoria menor introduz-se na epopeia ao próprio nível da sua estrutura geral.

Tanto a *Iliada* como a *Odisseia* estão tematicamente organizadas em tríades. Três são os movimentos que se sucedem na construção global dos poemas homéricos, e a unidade intermédia é aquela que produz uma inversão paródica dos eventos antes celebrados. A vitória temporária dos Troianos constitui o núcleo da *Iliada* (cantos 8-17), enquanto as partes inicial (os primeiros sete cantos) e final (os últimos sete cantos) mostram os Aqueus superiores. Ao conceder vantagem a Heitor, Zeus não está senão a alterar

24 Griffin (1980, 144-178).

25 Pulquério (1959-1960, 47 e 61).

26 Collobert (2000, 138-139).

27 Holmberg (2003, 7).

o curso da guerra no seu reverso, a desviar a guerra do seu estado habitual, originando dessa maneira que padrões antes apresentados resultem invertidos. Os Aqueus que atacam com êxito as hostes adversárias passam a fugir delas na sequência intermédia, e os guerreiros de Ílion, que não representam o ideal heróico no primeiro dia, alcançam, no terceiro, a primazia no ataque (Páris foge do duelo com Menelau no canto 3, mas fere Diomedes, Macáon e Eurípilo no canto 11, fazendo-os abandonar o campo de batalha). Os vários paralelos registados entre as três sequências da *Iliada* revelam, assim, a utilização da paródia como elemento estrutural²⁸.

Os feitos celebrados na *Odisseia* estão igualmente distribuídos, embora com pesos diferentes, em três secções: as viagens de Telémaco (cantos 1-4), as viagens de Ulisses (cantos 5-12) e a vingança em Ítaca (cantos 13-24). Segundo Reece, a arquitectura deste poema baseia-se numa sucessão de cenas de hospitalidade, umas que recebem um desenvolvimento convencional (as primeiras cenas em Ítaca, Pilos, Esparta e Esquéria) e outras que se desviam do padrão normativo, resultando em catástrofe²⁹. Inserem-se neste último grupo os episódios das errâncias de Ulisses. O poeta organiza, pois, o enredo da *Odisseia* criando na parte intermédia subversões da cena de hospitalidade. Repetido à exaustão, o mesmo esquema é usado de diferentes maneiras, em variações que aplicam a regra e que dela se afastam. É de tal forma manifesta no argumento da *Odisseia* a combinação de elementos incongruentes, do sério ao vulgar, que Perotti chega a qualificar esta epopeia como «semiserie o tragicomiche o parodiche»³⁰.

*
* *

A poesia homérica revela, pela vertente paródica aqui esboçada, um horizonte de possibilidades literárias inesgotáveis. Incorporando numa forma grave características muitas vezes díspares, resultantes de sucessivas variações dos modelos canonizados, a epopeia impõe-se como matriz dos géneros considerados menores. Ainda que só mais tarde, na literatura grega, a paródia venha a desenvolver-se como modalidade autónoma, as suas raízes já estão emergentes em Homero. O assunto não é porém consensual. Os jogos de espelhos e as inadequações das cenas típicas em diferentes contextos não

28 Louden (2006, 5).

29 Reece (1993, 191-192).

30 Perotti (1999, 84).

são, refuta Shewan, razões para se pensar que Homero faz paródia, mas que se serve do privilégio da repetição³¹.

A paródia contém definições controversas, não só enquanto conceito, como também na qualidade de género literário. Ao contrário das outras categorias genológicas, não chega a estabelecer um conjunto fixo de aspectos que a caracterizem, mostrando-se móvel e fluida na sua configuração. Os recursos de que se serve gastam-se e renovam-se continuamente em função das circunstâncias culturais, sociais e estéticas. É, neste sentido, um género em permanente actualização. E ao longo da literatura grega antiga vários são os mecanismos adoptados e os meios por que actua, desde os mais incipientes na epopeia homérica até aos mais sofisticados na *Batracomiomaquia*. Neste poema, de autoria e datação incertas, cujas hipóteses de solução se estendem da época clássica à helenística, a paródia grega atinge o seu máximo esplendor. Este é o objecto principal sobre o qual versa o presente volume.

Inscrevendo-se na tradição da poesia épica, da homérica em particular, a *Batracomiomaquia* aproveita o prestígio da forma para celebrar um conteúdo baixo. Este poema paródico (ou herói-cómico, na designação moderna) recria as viagens odisseicas, apresentando o príncipe dos ratos, Psicárpax, como navegador inexperiente, que, ao reverso da figura de Ulisses, acaba por perecer a meio do trajecto aquático. A sua morte desencadeia a guerra entre a raça dos ratos e a das rãs, que lutam como se fossem heróis valerosos, revivendo, num contexto vulgar, confrontos bélicos típicos da *Ilíada*. Esta obra reproduz, em versões adulteradas que repetem com função subversiva, os esquemas canónicos da épica homérica: as jornadas, as relações de hospitalidade, as contendas, o ideal heróico e a intervenção das divindades. Tais são os assuntos desenvolvidos no estudo intertextual que faço da *Batracomiomaquia* e que constitui a Parte II do presente volume. Qualquer trabalho consagrado ao género paródico implica necessariamente uma reflexão teórica de base, exposta na Parte I, que dê conta da natureza polimórfica e controversa tanto do conceito como da sua aplicação literária.

A presente obra, que versa sobre a relação de dependência entre epopeia e paródia, está organizada em duas grandes partes. A Parte I oferece um enquadramento conceptual e contextual sobre a paródia, o seu carácter funcional e pragmático, numa linha evolutiva que compreende a problemática da definição, o campo de actuação literário, as origens hipotéticas de que provém e ainda uma introdução ao mais célebre exemplar de poesia paródica transmitido pelos antigos, a *Batracomiomaquia*. Ao contrário de outras

31 Shewan (1913, 242-244).

formas, a paródia não é uma classe fixa com delimitações estreitas, mas móvel e sem definição trans-histórica, uma vez que se adapta a cada novo conjunto de circunstâncias. A função que desempenha revela um alcance abrangente que vai da homenagem reverencial ao ataque mordaz (Capítulo 1). Do âmbito teórico passo em seguida a delinear a história da literatura paródica grega, desde o período arcaico até ao helenístico, destacando os meios pelos quais a arte paródica evolui e se transforma, em função das diferentes áreas temáticas em que se insere e dos públicos a que se destina, tanto os mais letrados como os menos instruídos (Capítulo 2). Esboçado o panorama diacrónico da paródia, na sua dimensão teórica e na sua aplicação literária, debruço-me sobre as origens hipotéticas de um género que, embora considerado menor e subsidiário porque dependente de outro de prestígio reconhecido, cria as condições para o surgimento do herói-cómico, largamente difundido nas sociedades modernas e na cultura europeia em geral. Procuo, nesse sentido, ligar passado e futuro do género paródico, complementando as hipóteses levantadas sobre o seu nascimento remoto com as repercussões que terá na nova classe de poesia, concretamente a indefinição de um cânone poético (Capítulo 3). Por fim, reúno as ideias essenciais sobre as problemáticas associadas à *Batracomiomaquia*: o enredo, a datação, a autoria, a transmissão textual e o próprio título. O uso escolar que lhe deram os antigos explica em grande medida a mutilação do texto bem como as possíveis lições e os inúmeros arranjos editoriais que dele se fazem (Capítulo 4). A Parte I avança assim da reflexão teórica para o plano literário, do plano literário para a dimensão mais restrita do género e do género para uma obra particular. Neste processo, o tratamento da paródia faz-se a partir do seu alcance mais amplo até ao âmbito concreto de um texto.

A Parte II consiste no estudo intertextual da *Batracomiomaquia*, na relação paródica, de dependência e contraste, com a poesia homérica. O poema inicia com as aventuras do príncipe dos ratos, que chega até junto de um lago onde é recebido pelo soberano das rãs. Feitas as apresentações e expostas as diferenças entre as raças a que pertencem, os dois empreendem a travessia aquática, interrompida com a súbita visão de uma hidra e com o consequente afogamento do murídeo. Esta parte inicial da história, reproduzindo as errâncias de Ulisses, constrói-se na base de uma cena de hospitalidade homérica que é subvertida ao resultar em catástrofe. Nesse sentido, o trajecto pelos caminhos do mar e o protocolo de amizade entre convidado e anfitrião constituem os principais esquemas e padrões da *Odisseia* adulterados neste contexto, no qual o viajante roedor adquire o estatuto de um anti-Ulisses (Capítulo 5).

O incidente no lago motiva a guerra colossal entre animais de dimensões bastante reduzidas, que vestem armas e enfrentam os seus adversários, imitando comportamentos heróicos. As sequências bélicas aqui celebradas reutilizam, no desajuste entre o modelo sério e as circunstâncias menos graves, muitos dos expedientes da *Ilíada* para a descrição das lutas, desde o momento em que se pega numa arma até à hora fatal em que se tomba no terreno, fugindo a alma para o Hades. A guerra faz-se com a participação dos animalejos que são, de entre todos, os melhores. São combatentes excelentes, cujos nomes e epítetos desvirtuam contudo o estatuto ilustre dos guerreiros homéricos e cujas acções muitas vezes alteram os códigos heróicos no seu reverso (Capítulo 6).

Por último, considero os meios pelos quais o poeta paródico retrata a divindade homérica. Os deuses surgem como figuras quotidianizadas que, observando de longe o conflito dos mortais, tomam decisões em função dos próprios interesses. A autoridade de Zeus é questionada e subvalorizada, tanto pela filha guerreira, Atena, como pela consorte régia, Hera. A primeira, movida pelas indignidades que sofre por parte dos ratos e das rãs, desconsidera o pedido do pai de levar auxílio aos exércitos. A segunda concebe um dolo contra o marido, levando-o a fracassar quando interfere nos destinos da guerra (Capítulo 7).

*
* *

Para o estudo da *Batracomiomaquia*, adopto como texto de base a edição rigorosa de West (2003), que, por não conter os passos de autenticidade duvidosa, complemento com a consulta da edição tradicional de Allen (1978). Quando oportuno para a discussão de algum aspecto, farei referências pontuais às opções editoriais seguidas por outros especialistas, que divergem dos dois acima mencionados. Para as citações dos poemas homéricos, sirvo-me das edições preparadas por A. T. Murray. Refiro-me aos dois volumes de *The Iliad* (1963-1965) e aos dois volumes de *The Odyssey* (1995) publicados na Harvard University Press.

PARTE I

Paródia e Literatura Paródica Grega

CAPÍTULO 1

Teoria da Paródia

No seu longo período de existência, o termo paródia, discutido por estudiosos vários, antigos e modernos, que o reconfiguram, transformam e readaptam mediante as novas exigências estético-literárias de momentos históricos específicos, encontra-se hoje envolvido numa inextrincável teia de contravérsias teóricas, da qual qualquer estudo que sobre este assunto verse não mais se pode desvincular. Enquanto vocábulo de vivência transpositiva mas de sentido mutável, a paródia tem recebido diferentes entendimentos (prática retórica, imitativa, alusiva, metaficcional, hipertextual, desconstrutiva, refuncional, auto-reflexiva) e desempenhado funções paradoxais (inovação e conservadorismo, mudança e continuidade, ataque mordaz e reverência), sendo frequentemente confundida com outras formas, como a sátira, o burlesco, o pastiche, a farsa, a ironia, cujas fronteiras semânticas nem sempre são fáceis de delimitar.

A mutabilidade, conceptual e pragmática, parece, neste sentido, ser a característica prevalecte da paródia que, não possuindo qualquer definição trans-histórica¹, deverá ser pensada como prática cultural que floresce e perde vigor em circunstâncias históricas particulares². Embora possa haver denominadores comuns às diferentes teorias da paródia forjadas em épocas diversas, como Hutcheon sugere³, o certo é que, num plano diacrónico, defende Dentith, não é possível falar-se de uma progressão histórica de sentido único no que à paródia respeita, mas antes de um movimento de fluxo e

1 Hutcheon (1985, 10).

2 Dentith (2000, 22).

3 Hutcheon (1985, 10).

refluxo, cujos ritmos estão sob o governo de mudanças sociais, disposições discursivas e instituições de cultura⁴.

A história da teoria que se debruça sobre o fenómeno paródico, de longevidade tão extensa quanto a existência do próprio objecto em discussão, abriu à paródia um horizonte infindo de definições possíveis, que se acumulam e são incorporadas na sua natureza, e ampliou o âmbito das suas funções, dos seus objectivos e dos alvos visados, fazendo dela um conceito fluido, ao mesmo tempo pregnante de sentidos e de controvérsias. Não tem, portanto, havido uniformidade no entendimento da paródia entre os críticos, constata Ferreira⁵, que divergem em pontos vários, acabando por renovar incertezas e criar novas lacunas, quando procuram esclarecer velhos problemas mediante a aplicação do conceito a um novo contexto epocal.

Proponho, neste capítulo, desenhar a linha evolutiva da paródia, apresentando as principais discussões, as definições mais significativas, enfim, os modos como foi pensada por diferentes autores, em diferentes períodos e movimentos culturais, sem com isso ambicionar resolver as ambiguidades e as incoerências reflexivas de um termo que tem tanto de problemático como de atraente. Ao expor a natureza polimórfica da paródia a partir da evolução histórica e literária do conceito, não estarei senão a revelar, como outros o fizeram antes, a riqueza teórica e pragmática que a envolve.

1. AUTORES ANTIGOS

A problemática em torno da definição de paródia tem raízes na Antiguidade. Das referências a esta matéria contidas nos textos antigos, depreende-se que os teorizadores gregos e latinos entendiam o fenómeno paródico ora como género literário, ora como técnica retórica ou estratégia discursiva⁶. Aristóteles foi o primeiro a servir-se do termo *παρωδία* (*Poética* 1448a)⁷, que trata como forma de imitação, inscrevendo-o, deste modo, na classificação quadripartida dos géneros, onde ocupa a quarta posição, ao lado da epopeia, da tragédia e da comédia. Por um lado, a epopeia e a tragédia são, segundo o Estagirita, imitação de caracteres superiores, uma por meio da narração, a outra por meio da

4 Dentith (2000, 54).

5 Ferreira (2003, 282).

6 Ferreira (2000a, 177).

7 Entre os autores gregos, o termo *παρωδία* ocorre pela primeira vez em Aristóteles para designar as composições de Hégemon de Tasos, identificado na *Poética* como o primeiro autor deste tipo de poesia: *Ἡγέμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος* («Hégemon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias»). A tradução é de Valente (2004).

acção (*Poética* 1449b); por outro lado, a comédia, enquanto reverso espelhado da tragédia, é imitação de caracteres inferiores por meio da acção (*Poética* 1449a). Neste cenário, não é difícil para o leitor de hoje pensar a paródia como o género que se caracteriza pela imitação de caracteres inferiores (como a comédia) por meio da narração (como a poesia épica)⁸. Os tipos de discursos que representam acções elevadas têm, assim, nesta estrutura formal, em blocos duais, esboçada por Aristóteles, os respectivos contrapontos poéticos, as composições que representam acções baixas. A epopeia e a tragédia integram a classe dos géneros altos, e a relação que estabelecem uma com a outra é análoga àquela que os géneros baixos, a comédia e a paródia, têm entre si:

ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὕτως πρὸς τὰς κωμωδίας (*Poética* 1448b-1449a)
Realmente, o *Margites* tem para a comédia um papel análogo ao que têm a *Iliada* e a *Odisseia* para a tragédia.⁹

A partir das escassas referências em Aristóteles e das várias alusões em Ateneu onde são identificados autores de textos paródicos¹⁰, Householder infere o sentido primordial de paródia, encarando-a como um poema narrativo de curta extensão, composto por imitação da epopeia, da qual aproveita o metro e o vocabulário, mas tratando um assunto vulgar, satírico ou heróico-cómico. O mesmo autor serve-se inclusive do rótulo «género antigo» para classificar a paródia, ao afirmar que é, sem dúvida, de Homero – ou, pelo menos, de um conjunto restrito de literatura séria, a épica – que a paródia toma emprestado o estilo de que se serve¹¹.

Na mesma linha de pensamento, adoptando uma conduta semelhante – a constatação das ocorrências em autores antigos de *παρωδία* e de termos associados, como *παρωδή*, *παρωδός* e *παρωδέω* –, Lelièvre, depois de enunciar as principais técnicas utilizadas pelos parodistas antigos, reconhece que a noção básica de paródia sugere um canto de imitação e diferença, implicando um

8 Sobre o sistema aristotélico dos géneros literários, *vide* Lucas (1968, 77-78), Genette (1979, 15ss.; 1982, 17), Lanza (1983, 51-66), Aguiar e Silva (1986, 342-345), Duarte (1986, 12-23; 1999, 66-67), Halliwell (1987, 78-84), Woodruff (1992, 73-95) e Ferreira (2003, 290).

9 A tradução é de Valente (2004). Duarte (1986, 26-27 e 1999, 64-77) contesta a afirmação aristotélica, no comentário que faz ao carácter instável da paródia e à tendência que mostra em não se deixar aprisionar em compartimentos conceptuais fixos.

10 Hégemon de Tasos, Hermipo, Mátron de Pítane, Xenófanes de Cólofon e Hermógenes são alguns dos parodistas gregos cujos nomes vêm inscritos no *Banquete dos Sofistas* de Ateneu. Esta matéria é objecto de estudo no capítulo seguinte, consagrado à literatura paródica grega.

11 Householder (1944, 3).

tratamento de humor quanto ao original¹². Escalígero, séculos antes, preferira servir-se do vocábulo *ridiculus* para descrever o sentido elementar da paródia como o canto que inverte ou muda as palavras celebradas pelos rapsodos homéricos, transformando assim o sentido delas em algo ridículo¹³. As definições até aqui expostas estão em conformidade com a de Quintiliano, o teorizador latino que também entende a paródia como género literário, em verso ou em prosa, na dependência do canto épico, cuja imitação produz um efeito abusivo, ou, nas palavras de Lelièvre, humorístico, ou ainda, segundo Escalígero, ridículo¹⁴.

Entre os pensadores antigos, subsiste também, a par da concepção de paródia como composição poética ou como conjunto de obras que partilham características afins¹⁵, o entendimento do conceito como técnica retórica ou estratégia discursiva. O sentido primordial da palavra não era o único considerado pelos autores da Antiguidade grega e latina, que também usavam o termo para se referirem a uma prática mais difusa de citação, não necessariamente de intenção humorística¹⁶. Na verdade, Dentith reconhece que esta segunda maneira de encarar a paródia, enquanto prática difundida de citação, é mais frequente do que a primeira acepção descrita, que faz da paródia género literário¹⁷. A mesma perspectiva é corroborada por Genette que, ao explicar o investimento extra ou paraliterário da paródia, a considera mais como uma figura, «ornamento pontual do discurso (literário ou não)», do que como um género¹⁸. Mais recentemente, e na esteira dos dois autores anteriores, escreve Grojnowski que «[l]e plus souvent, elle s'exerce ponctuellement, au titre de figure de rhétorique (de trope), par un effet de citation détournée»¹⁹.

Nos seus usos retórico e gramatical, várias são as formas pelas quais a paródia pode manifestar-se. A tradição gramatical baseia-se na prática dos comentadores de Aristófanes, que fazem da paródia um instrumento de

12 Lelièvre (1954, 70 e 72). O humor é uma das ramificações nascidas no seio desta problemática da definição de paródia e que suscita divergências entre os estudiosos: Lelièvre considera que a natureza da palavra detém em si uma intenção humorística; Householder (1944, 9), por exemplo, defende a tese contrária. Ainda sobre a natureza humorística da paródia, *vide* a discussão em Rose (1995, 25).

13 Cf. Rose (1995, 9).

14 Quintiliano, *Institutio Oratoria* 9.2.35.

15 Sem considerar os textos dos autores antigos, mas as teorias modernas sobre a paródia, que agrupa em três classes – teorias semânticas, teorias sintáticas e a teoria de Bakhtin, que combina aspectos das duas primeiras classes –, Thomson (1984, 95-103) também concebe a paródia como género literário.

16 Dentith (2000, 10). Sobre as duas acepções de paródia na Antiguidade, Giannetto (1977, 462) escreve que: «Egemonia – è vero – è il primo a fare della parodia un genere letterario a sé. Ma la parodia como componente espressiva non autonoma di un testo la troviamo in tempi assai più antichi: basti pensarsi al *Margite* pseudo-omerico o alla poesia di Ipponatte.»

17 Dentith (2000, 10).

18 Genette (1982, 25).

19 Grojnowski (2009, 29).

citação cômica, ao aplicarem as palavras *παρωδέω* e *παρωδία* à inclusão de passos retirados da tragédia, da epopeia ou da lírica nas produções de comédia. Segundo o estudo minucioso de Householder (1944), citado com frequência por estudiosos modernos, como Lelièvre e Rose²⁰, esses trechos deslocados do seu contexto original são aplicados a uma situação menos séria, substancialmente repetidos ou parcialmente modificados, com substituição de uma ou mais palavras, sob paráfrase, ou então, em alguns casos, a mudança é de tal forma acentuada que o passo aproveitado para citação fica transfigurado, pois despe a indumentária frásica do original, sendo apenas reconhecido na estrutura gramatical e no ritmo²¹. Na tradição retórica, a paródia assume-se como técnica mais sofisticada de citação do discurso erudito: um determinado passo ou verso é citado com substituição métrica de uma ou mais palavras; o texto de um autor é inserido no discurso de outro autor que, mantendo inalterável uma parte desse excerto textual de que se apropria, reescreve a parte final preenchendo as posições gramaticais com novos elementos da sua autoria; o vocabulário do modelo citado não é preservado, apenas os aspectos fônicos e formais do original são imitados ou o sentido geral é dele extraído²².

Múltiplos, e não homogêneos, são de facto os procedimentos de que a paródia se serve, como afirma Giannetto²³. Embora a considere «elusiva» e «impalpável», a mesma autora acredita ser possível sistematizar-se aquilo a que chama a retórica da paródia, ao indicar uma série de procedimentos de diversa ordem. Assim, a reversão, a confusão e o estranhamento no uso de tropos, como a sinonímia, a antinomia, a *degradatio*, a hipérbole, a *amplificatio*, a metonímia, a sinédoque e a metáfora, são alguns dos esquemas de tipo retórico que identifica. Dentro dos recursos de tipo estilístico, enuncia, por exemplo, a mistura de diferentes estilos, a elevação artificiosa do tom e a desadequação do estilo ao contexto. Do ponto de vista estrutural, a autora alude a subversões dos esquemas típicos tradicionais, como a deslocação do prefácio para o meio ou para o fim de uma obra, as constantes digressões ao mínimo pretexto e as citações extracontextuais²⁴. Por último, distingue

20 Lelièvre (1954, 72), Rose (1995, 21).

21 Householder (1944, 5). De acordo com as estatísticas de Householder, a paródia que se manifesta sob a forma de citação inalterada, ou o menos alterada possível, é a que regista um maior número de ocorrências nos escólios da produção aristofânica, enquanto a citação parafraseada se revela a menos frequente do processo paródico.

22 Householder (1944, 6). Diógenes Laércio, Hermógenes, Juliano e Quintiliano são os principais autores antigos que Householder menciona e cita para demonstrar a utilização da paródia como estratégia retórica.

23 Giannetto (1977, 475).

24 As inversões de capítulos, as digressões excessivas e o retardamento da acção são alguns dos processos usados por Sterne (Tomachevski 1965, 301). Cf. *infra* o Formalismo de Chklovski.

duas componentes de conteúdo, a forma elementar e a forma elaborada: a primeira consiste na simples substituição de uma palavra por outra de sentido diferente, mantendo-se invariáveis o ritmo e a estrutura do texto; a segunda respeita à técnica do mundo às avessas, que se concretiza por distorção dos *topoi* convencionais, por banalização ou degradação do estrato social das personagens, ou ainda por deformação de acontecimentos célebres²⁵.

A noção do mundo às avessas, promotora da subversão do tradicionalmente instituído, e a heterogeneidade dos múltiplos recursos de que a paródia se aproveita dependem, antes de mais, da natureza etimológica da palavra, aspecto problemático entre os estudiosos, por eles entendido de diferentes modos, mediante o significado que atribuem às partes que compõem o vocábulo grego²⁶. Na sua formação morfológica e lexical, *παρωδία* resulta da aplicação da preposição *παρά* ao substantivo *ὄδη*. Se do elemento nominal não restam dúvidas quanto ao significado que detém («canto»), o mesmo não se passa com o elemento preposicional, cujo valor semântico é duplo, tornando dupla, e por consequência ambígua²⁷, a etimologia do termo aqui em discussão. Atendendo a um primeiro sentido do prefixo, «ao lado de» ou «ao longo de», Genette tenta definir a paródia como «contracanto», um canto acessório que acompanha em contraponto a recitação épica, ou uma composição em tom diferente, que deforma e transpõe a melodia original²⁸.

A maioria dos que reflectem sobre este aspecto reconhece porém dois domínios de significado expressos por *παρά*, «juntamente com» e «contra», pelo que a raiz grega da palavra integra, por um lado, as ideias de proximidade, consonância e derivação e, por outro lado, as de transgressão, oposição e diferença²⁹. Esta duplicidade semântica, inscrita na natureza etimológica de *παρωδία*, coloca o texto paródico não só numa relação de contraste e oposição, mas também numa de acordo e cumplicidade com o modelo sério do qual deriva. Ao mesmo tempo que acompanha e dá continuidade, a produção paródica marca a diferença quanto ao canto primeiro, o texto parodiado, pois subverte os recursos que dele retira. A paródia, deste modo, na sua trans-contextualização e inversão, é, alega Hutcheon, repetição com diferença³⁰.

25 Giannetto (1977, 475-477).

26 «La parodie est difficile à définir, parce qu'instable dans sa formulation» (Grojnowski 2009, 13).

27 «[M]ost parody worthy of the name is ambivalent towards its target» (Rose 1995, 51).

28 Genette (1982, 17). Degani (1983, 15) e Ferreira (2003, 296) alertam para o facto de *παρωδία* ser originalmente um termo musical.

29 Lelièvre (1954, 66). Sobre o duplo valor de *παρά* e a ambiguidade de *παρωδία*, *vide* a discussão em Kiremidjian (1969, 232), Degani (1983, 12-15), Duarte (1986, 28-30; 1999, 73-75) e Rose (1995, 48-50).

30 Hutcheon (1985, 32).

É esta a principal função da paródia, segundo a mesma autora, a de assinalar a diferença, mais do que a semelhança.

A dualidade etimológica do termo grego torna a paródia um produto cultural que imita, com repetição e distanciamento, uma outra composição já existente, *i.e.*, a paródia, co-habitante parasitário de uma obra popular ou consagrada pela tradição, acompanha de perto o modelo quanto ao uso dos recursos formais, mas dele se distancia de forma crítica quanto ao conteúdo e à intencionalidade, a ponto de o transfigurar numa criação artística nova.

Dos usos sintáticos da preposição παρά na língua grega, noto um terceiro sentido que também lhe é atribuído, mas esquecido por parte dos estudiosos modernos, por norma não assinalado nas reflexões teóricas sobre o fenómeno paródico. Trata-se da ideia de proveniência. Além do dativo de posição espacial e do acusativo de direcção e extensão, esta preposição também representa o genitivo ablativo de ponto de partida, assumindo assim os significados «de» e «a partir de»³¹. Com verbos na passiva, παρά é igualmente usado para introduzir a função de agente, substituindo, neste caso, ὑπό, que detém o sentido básico de «sob»³². Múltiplos são os sentidos de παρωδία, porque múltipla de significados, e não dúplice, como geralmente é apontado entre os estudiosos que sobre esta matéria se debruçam, se revela a forma παρά. Adicionando este terceiro sentido à discussão teórica, o canto paródico passa a ser entendido, a partir da sua origem etimológica, não apenas como composição que repete e difere de um modelo sério, mas também como produto que vive na dependência desse mesmo modelo, local de onde um outro canto nasce para uma existência de proximidade e de oposição.

Em termos literários, já tem sido amplamente reconhecida a relação de dependência entre a paródia e a epopeia, na medida em que uma, por meio da imitação e dos vários procedimentos atrás referidos, não poderia ter existido sem a outra. O texto paródico depende do parodiado, não apenas por aproveitamento e reutilização dos mecanismos formais e empréstimo da solenidade do estilo. Essa subordinação funda-se, e é este aspecto que, a meu ver, os especialistas não especificam claramente, no sentido linguístico do termo grego, mais concretamente, no alcance semântico do prefixo. O canto paródico é, devido à natureza gramatical do nome, uma composição que nasce e provém de uma outra já existente e conhecida. Trata-se de um canto

31 Júnior (2003, 231-232).

32 Para os usos sintáticos de παρά (incluindo o de proveniência) e respectivos exemplos, *vide* a *Gramática de Grego* de Júnior (2003, 231-233), bem como o *Greek-English Lexicon* de Liddell e Scott (1996, 1302-1304), o *Dictionnaire Grec-Français* de Bailly (2000, 1456-1457), o *Vocabolario della Lingua Greca* de Montanari (2004, 1553-1555), o volume 4 do *Dicionário Grego-Português* do Ateliê Editorial (2009, 13-14), e ainda o *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* de Chantraine (1999, 856-857).

formado «a partir de», que se constrói «juntamente com» e «em oposição a». O terceiro sentido que παρά encerra mostra-se, pois, de capital relevância para o entendimento da paródia enquanto modalidade literária híbrida.

A polissemia que envolve a origem etimológica de παρωδία tornou-se factor de influência decisiva na evolução do conceito, tendo permitido a abertura deste a mutações no modo como é entendido em diferentes contextos epocais. O próprio uso e a intencionalidade do género paródico variam mediante os movimentos culturais que o adoptam e a partir dos quais adquire novos traços constitutivos e uma configuração renovada, que integra ou rejeita noções anteriores. A título de exemplo, se num determinado período a paródia é concebida como homenagem artística ao modelo que imita e do qual resulta, numa época subsequente poderá ser usada como ataque mordaz, com intenção de satirizar instituições sociais contemporâneas, enquanto num outro momento histórico, procurar-se-á a conciliação de entendimentos opostos. Sobre esta matéria, Chatman defende o pressuposto de que a paródia é ao mesmo tempo escárnio e homenagem³³. O constante cruzamento de referências entre a paródia e o modelo, ou variedade de modelos, comprova igualmente que o significado da paródia jamais se apresenta como entidade estável, como sugere Phiddian, para quem a repetição paródica tanto complementa e reconstrói como esvazia e desconstrói a obra original³⁴. Neste cenário teórico da evolução histórica do fenómeno, Hutcheon corrobora a ideia de que a paródia, nas idades moderna e pós-moderna, tem à disposição uma série de estratégias e de posições pragmáticas possíveis, acrescentando que, enquanto eco do passado, a paródia marca simultaneamente continuidade e mudança, autoridade e transgressão³⁵.

Constata-se, desta intersecção de usos e de sentidos divergentes, que este género é sujeito a renovações constantes: as novas concepções que para ele são forjadas dependem dos preceitos (sociais, culturais, estéticos) vigentes em cada época. Três foram as perspectivas teóricas que moldaram, nos tempos modernos, o percurso evolutivo do conceito aqui em debate: o Formalismo Russo, o Estruturalismo e o Pós-Modernismo. É sobre estas três perspectivas que agora me debruço, procurando destacar, de cada uma, as contribuições que o fenómeno paródico recebeu. Concluir-se-á a partir desta breve exposição que a paródia se evidencia como objecto histórico mutável, quer no domínio reflexivo, quer na sua função pragmática.

33 Chatman (2001, 33).

34 Phiddian (1997, 684-686).

35 Hutcheon (1986-1987, 203-204).

2. AUTORES MODERNOS

a) Formalismo Russo

Do Formalismo Russo, movimento nascido nos princípios do século xx, cujas ideias influenciaram a crítica literária actual, surge, nas palavras de Martins, «a primeira teoria moderna sobre a Paródia»³⁶. Inicialmente associados a correntes artísticas de vanguarda, como o Futurismo, os formalistas discutem, entre outros aspectos, o papel renovador da arte, concebendo a paródia como um processo dinâmico do discurso desautomatizado no âmbito da evolução literária. No ensaio intitulado «Thématique», incluído na antologia *Théorie de la littérature* organizada por Todorov, Tomachevski encara o género literário como um ser vivo, sujeito ao peso do tempo e da mudança – um ser, portanto, que nasce, vive e envelhece³⁷. Enquanto entidade biológica, o género actua dentro dos limites de uma existência histórica, onde se desenvolve e atinge o máximo esplendor até ao momento em que desfalece, devido aos efeitos de uma aplicação mecanizada dos seus processos. A sobrevivência do género é possível pela adopção de novas funções ou de novos sentidos que combatam a mecanização instaurada. A prática da citação funciona, segundo Tomachevski, como elemento regenerador, pois o deslocamento de um autor antigo do tempo a que se vê circunscrito para um outro contexto atribui-lhe uma nova significação, que o reanima.

No cenário de uma «literatura viva», o mesmo teorizador explica a formação dos géneros por meio de um agrupamento constante de processos, seguido pela combinação destes processos em sistemas diferentes que partilham uma existência simultânea. As relações de proximidade e de diferenciação entre processos permitem integrar as obras em classes, no seio das quais emergem os traços dominantes, que autorizam e validam um género. Todavia, esses traços, também eles produtos históricos, vêem-se sujeitos a metamorfoses contínuas, causadas ou pelo desgaste de formas que se tornaram mecanizadas ou por imposições (de ordem social, literária, filosófica, artística) decorrentes de uma mudança de valores culturais, operada num determinado momento histórico.

A evolução pode tomar duas direcções: uma no sentido da desagregação do género, outra no sentido da sua renovação (ou seja, o desaparecimento de um permite o nascimento de um outro género). Tomachevski exemplifica este percurso evolutivo bifurcado reportando-se ao século XVIII, período

36 Martins (1995, 36).

37 Aguiar e Silva (1986, 371) denomina a teoria sobre a evolução dos géneros literários descrita por Tomachevski como «modelo biologista».

que conheceu não só a morte da epopeia, mas também o ressurgir do poema épico mediante a penetração de elementos paródicos e satíricos. Nesta sucessão dos géneros, marcada pela substituição constante das formas elevadas pelas formas menores, que transmutam assim as suas funções básicas devido ao cruzamento com traços de outros sistemas, reside a essência da renovação dos processos³⁸.

A paródia funciona, de acordo com o modelo formalista, o de Tomachevski em particular, como motor da evolução literária, que impulsiona a continuidade dos géneros, reabilitando aqueles que se desagregam. Os géneros tradicionais passam lenta ou abruptamente do estado canónico ao estereotipado, por meio do desgaste no uso dos traços dominantes ou por meio de uma revolução literária promovida pela intervenção de outros traços que lhes estavam antes subordinados. Penetrados de formas menos solenes e pouco convencionais, como a paródia, as quais se misturam e se confundem, os géneros em risco de desaparecerem ressurgem com novas funções. Esta a razão pela qual Tomachevski afirma que vasta é a literatura paródica, fazendo depender as suas origens do drama antigo: cada obra conhecida, que se tornasse célebre ou popular, adquirindo destaque no meio onde era produzida e divulgada, desencadeava necessariamente uma série de versões paródicas, com intuito de repetir pelo ridículo os recursos graves do modelo. Estas novas versões nasciam por imitação das composições dramáticas, das quais contudo se diferenciavam – pois o valor da literatura encontra-se na sua novidade e na sua originalidade –, a ponto de se desenvolverem como formas de «un art libre du procédé dénudé»³⁹. Para este teorizador russo, a paródia, associada a formas como o cómico e o ridículo, é, em suma, um instrumento que reforma géneros antigos ao atribuir-lhes novas funções e novos significados⁴⁰.

Tynianov, escritor e historiador da literatura, participante do movimento formalista, debruçou-se igualmente sobre a questão dos géneros literários, e a esse propósito considera uma obra como uma forma dinâmica, que se constrói pela correlação e integração (e não pela igualdade ou adição) dos seus elementos. Este princípio de construção dinâmica funciona como questão basilar das reflexões de Tynianov sobre a evolução literária, entendida e enfatizada por ele como uma substituição de sistemas operada por meio da mudança e da variabilidade funcional dos elementos formais que compõem

38 Tomachevski (1965 [1925], 305-306).

39 Tomachevski (1965 [1925], 299-301).

40 Ainda sobre a teoria formalista de Tomachevski e as considerações que faz sobre a paródia, *vide* Rose (1995, 114-117).

os géneros. Assim, quando um determinado elemento passa, dentro do género a que pertence, de dominante a automatizado, sofrendo o desgaste de um uso convencional que faz da novidade rotina, esse mesmo elemento não desaparece, mas transmuta de função, por meio das sistemáticas correlações que estabelece com uma série de elementos pertencentes a outras obras e géneros da mesma época.

Segundo esta perspectiva, a evolução literária torna-se indissociável das circunstâncias sociais, culturais e históricas, pois, considerada isoladamente, qualquer estudo que sobre ela se efectuasse pecaria por incompletude. Para Tynianov, a paródia desempenha, neste cenário teórico, uma função dupla, a de organizar o novo material formado a partir da mecanização de uma técnica específica. O processo paródico envolve, pois, a renovação de mecanismos estereotipados e a emancipação de outros antes subalternos, conseguindo o máximo efeito no transporte dialectal, ou seja, pela estilização. Aqui reside, segundo as reflexões deste escritor russo, a essência da paródia: na justaposição de planos incongruentes, de resultados imprevistos, quando se repete e imita o estilo de outros autores. Enquanto forma que comporta uma estrutura dual, a paródia move-se entre discursos, aplicando ao novo as palavras «refuncionalizadas» do velho.

Tynianov destaca-se dos críticos formalistas ao explorar, no âmbito da paródia, aspectos não antes considerados, como a discussão em torno da palavra concebida como máscara: a palavra paródica repete outras anteriores, que, aplicadas a um novo contexto literário, adquirem funções renovadas. Desse choque e dessa falta de concordância entre o sentido primeiro e o mais recente – a diferença é tanto mais notada quanto maior for o desvio traçado entre ambos os planos – resulta a ambiguidade típica do processo paródico. Actuando ao nível do estilo literário, a paródia implica, na doutrina de Tynianov sobre a evolução dos géneros, uma mudança dialéctica⁴¹.

Membro da doutrina formalista, crítico literário e autor de romances, Chklovski também se dedicou à reflexão em torno do entendimento da paródia, tendo tomado a obra de Sterne, *Tristram Shandy*, como principal objecto de estudo para as suas considerações, expostas na colectânea *Sur la théorie de la prose* (1973)⁴², sobretudo no ensaio intitulado «Le roman parodique» (211-244). Neste texto, Chklovski analisa as inversões formais produzidas

41 Para uma informação mais detalhada da teoria de Tynianov sobre a sucessão dos géneros, *vide* os ensaios «La notion de construction» (Tynianov 1965 [1923], 114-119) e «De l'évolution littéraire» (Tynianov 1991 [1925-1927], 232-247); para as reflexões do mesmo autor sobre o conceito de paródia e o seu papel na evolução literária, *vide* o ensaio «Dostoevsky and Gogol» (Tynianov 1975 [1921], 102-116), e ainda Rose (1995, 117-125).

42 A obra *Sur la théorie de la prose* foi originalmente publicada em 1929.

em *Tristram Shandy*, destacando o carácter revolucionário que caracteriza a obra: as formas correntes do romance (do romance de aventuras em particular), aproveitadas como elementos de fundo à arquitectura da narrativa, são desnudadas e subvertidas. Na verdade, segundo o estudioso russo, a primeira impressão de leitura é a de um caos⁴³: a acção é constantemente interrompida e retardada; as digressões são extensas e surgem ao mínimo pretexto; o prefácio é deslocado da posição habitual; a sequência linear da intriga é afectada pelas transposições de capítulos; os reflexos cronológicos são alargados a toda a obra e manifestam-se de diferentes maneiras (as causas de uma acção ou de um episódio são apresentadas depois das suas consequências; a presença de uma nova personagem na narrativa antecede sempre o anúncio e a apresentação que dela se fazem); abundam as citações de outros autores. Os processos indicados representam, segundo Chklovski, o desnudamento das formas convencionais, que Sterne não esconde na construção do romance, pelo contrário, delas se aproveita para as transmutar, ou seja, o autor subverte técnicas formais da tradição literária que, ao redefinir, denuncia como ultrapassadas. A desordem instaurada nesta obra, estranha aos leitores da época, mas pretendida pelo autor, constitui a poética do romance.

Chklovski reflecte sobre o entendimento da paródia, extraindo as suas conclusões a partir do estudo de uma obra particular. O procedimento adoptado não é demeritório para a exploração teórica do conceito, mas os resultados obtidos que este formalista alarga, por meio de generalizações excessivas, de um romance a toda a narrativa literária são questionados por outros estudiosos⁴⁴.

Um dos aspectos contestados não só na teoria chklovskiana mas na doutrina russa em geral foi a primazia atribuída à novidade enquanto rejuvenescimento de esquemas antigos. Este carácter inovador de obras baseadas no desnudamento e na desfamiliarização das normas literárias tradicionais não foi um tema consensual entre os teorizadores contemporâneos e posteriores ao movimento, para quem a abordagem formalista reduzia a paródia a um mecanismo de alienação que visava expor, desnudando, o artifício subjacente à elaboração de uma obra de arte⁴⁵. No capítulo «Rapports entre procédés d'affabulation et procédés généraux du style» do volume *Sur la théorie de la prose*, Chklovski enquadra a paródia no âmbito da intertextualidade, defendendo que a forma de uma obra de arte se define pelas relações com

43 Chklovski (1973, 211).

44 A propósito da teoria de Chklovski e da crítica que lhe é dirigida, *vide* Martins (1995, 39-40) e Rose (1995, 103-117).

45 Rose (1995, 109).

outras formas que a antecederam, de maneira que o objecto paródico e cada obra de arte em geral se constroem em paralelo e em oposição a um modelo, e acrescenta: «Une forme nouvelle n'apparait pas pour exprimer un contenu nouveau mais pour remplacer une forme ancienne quand celle-ci a perdu sa vertu littéraire.»⁴⁶

O romance, para este escritor russo, acumula porém não apenas elementos de empréstimo, que podem servir de base ao estabelecimento de um conflito entre o texto citado e o novo contexto literário onde aquele é inserido, mas também elementos de criação artística, forjados pelo novo autor, mediante a justaposição de diferentes materiais aproveitados de obras anteriores⁴⁷. Nesse sentido, «a re-utilização nunca é repetição», como o afirma Martins, ao enunciar as principais reflexões teóricas deste crítico formalista sobre a paródia e o papel que desempenha na evolução literária⁴⁸. A tradição literária de que um escritor se serve para a criação de uma nova obra não representa, observa Chklovski no capítulo «L'architecture du récit et du roman», uma fonte de meros empréstimos entre autores, pois, para cada um, respeitar a tradição implica a sua dependência de todo um conjunto de normas em correlação com as possibilidades técnicas do tempo⁴⁹.

Sobre o problema da sucessão literária, esclarece o crítico formalista, no penúltimo ensaio da colectânea, «La littérature extérieure à la “fable”», a maior parte do qual consagrado à produção de Rozanov, que toda a escola literária nova constitui uma revolução que destrona mas não destrói aquela que deixou de existir: as novas formas ou os novos géneros desenvolvem-se por meio de associações interdiscursivas, aproveitando não só a herança de traços arcaicos como também a presença simultânea de traços reduzidos a funções secundárias. «Les choses périodiquement se révoltent»⁵⁰, e assim formas antes consideradas inferiores ou acessórias em literatura vêm substituir outras formas outrora canónicas, que perdem o seu lugar como dominantes. Chklovski regista como exemplo o caso concreto do romance: este, enquanto género, poderá ser sempre capaz de se exceder pela intromissão de novos traços, poderá ser sempre capaz de se tornar um género outro, de se transformar mediante a violação das regras que o constituem, ou seja, através da paródia⁵¹. Ao mesmo tempo que serve «para denunciar a esterilidade ou

46 Chklovski (1973, 37).

47 Chklovski (1973, 25 e 65).

48 Martins (1995, 40).

49 Chklovski (1973, 97-98).

50 Chklovski (1973, 279).

51 Chklovski (1973, 273 e 275-276).

exaustão de determinados códigos e processos literários», conclui Martins sobre as teorias dos formalistas russos, a paródia contribui, «dum modo activo, para a sua alteração»⁵².

b) Estruturalismo

A perspectiva intertextual e interdiscursiva chklóvskiana teve repercussões importantes no Estruturalismo, movimento inspirado no modelo linguístico de Ferdinand de Saussure⁵³ e dominante na segunda metade do século xx. Do seio desta corrente, o crítico e teórico literário francês Gérard Genette desenvolveu uma abordagem poética sobre o discurso e a narrativa, na qual reserva um lugar à paródia, que concebe como prática hipertextual. Na breve obra de 1979, *Introduction à l'architexte*, Genette começa por discutir os esquemas de repartição genológica e as mudanças históricas sofridas, contestando a divisão tripartida dos géneros literários que imperou na literatura ocidental durante séculos, devido a um entendimento pouco rigoroso dos preceitos aristotélicos. Na verdade, a tríade formada pela epopeia, a lírica e o drama foi, segundo o crítico francês, erradamente atribuída a Aristóteles, que apenas distingue, na *Poética*, o ditirambo⁵⁴, a imitação épica e a dramática, sendo a primeira destas formas, ao contrário do que defenderam muitos teorizadores modernos, não um equivalente da lírica, mas um antecessor da tragédia, razão por que as subdivisões aristotélicas dos géneros se circunscrevem ao domínio restrito da poesia representativa⁵⁵.

Aproveitando os dois vértices enunciados pelo Estagirita para categorizar as artes imitativas – o objecto e o modo de imitação –, Genette desenha o quadro taxonómico dos géneros literários, dispondo em contraponto equilibrado os dois modos superiores (a tragédia e a epopeia) aos dois modos inferiores (a comédia e a paródia). A quarta casa deste esquema quadripartido, correspondente ao modo narrativo inferior, Aristóteles não a nomeia – trata-se de um género «plus mal déterminé»⁵⁶ –, ilustrando-a contudo pela referência às paródias de Hégemon de Tasos. Essa menção foi quanto bastou ao crítico francês para, num sistema genológico bem proporcionado onde cada modo encontra o respectivo objecto invertido, baptizar o bloco taxonómico

52 Martins (1995, 40).

53 Cf. *Cours de linguistique générale* (1916).

54 Aristóteles, *Poética* 1449a.

55 Genette (1979, 15-16).

56 Genette (1979, 18).

deixado por preencher, oferecendo desta maneira à epopeia o seu duplo subalterno, a narrativa paródica⁵⁷. Sob os grandes géneros poéticos, existem outros posicionados no extremo inferior, ou seja, outros que em paridade antagónica se caracterizam pelo estatuto baixo dos agentes neles envolvidos.

Depois de delinear a história da teoria dos géneros (definidos como classes empíricas estabelecidas por observação ou mesmo por extrapolação dos dados históricos), mediante a qual denuncia a obsessão trinitária a que foi votada, Genette encerra a breve obra de 1979 declarando como seu efectivo objecto de interesse a transcendência textual de um texto, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»⁵⁸. A transtextualidade e as diferentes funções de que se ocupa são o tema retomado e aprofundado em obra posterior, de 1982, intitulada *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Aí Genette distingue cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade (relação de co-presença entre dois ou mais textos)⁵⁹, a paratextualidade (os constituintes formais de um texto: título, subtítulos, prefácio, posfácio, advertências ao leitor, notas marginais e notas de rodapé, etc.), a metatextualidade (relação de comentário que une um texto a outro a que se refere sem necessariamente o citar), a arquitextualidade (relação que consiste apenas numa menção paratextual de pura pertença taxonómica) e, por último, a hipertextualidade, sobre a qual se detém mais demoradamente, concebendo-a como a relação que une um determinado texto a outro anterior⁶⁰.

A propósito deste último tipo, o teórico francês serve-se da designação «hipertexto» para identificar aquele que deriva de um texto anterior, a que por sua vez chama «hipotexto». O vínculo entre um e outro opera-se por meio da transformação ou da imitação do primeiro naquele que desse deriva, num registo que pode ser lúdico, satírico ou sério. Genette classifica a paródia, no esquema geral das práticas hipertextuais, como transformação lúdica do hipotexto, num bloco taxonómico onde não cabem o «travestissement» (transformação satírica) nem a «transposition» (transformação séria). Mas, tal como complexas e não fechadas em si mesmas são as relações entre os cinco tipos de práticas transtextuais, assim também as diferentes categorias fixadas no âmbito da hipertextualidade estão em contínua reciprocidade, a ponto de o autor francês declarar a paródia como lugar de confusão

57 Genette (1979, 50). Pelo contrário, Duarte (1999, 67) defende que o resultado decorrente da interpretação dos comentários aristotélicos, expostos na *Poética* sobre os géneros literários, deve ser inconclusivo.

58 Genette (1979, 87; 1982, 7).

59 A citação é, segundo Genette (1982, 8), a forma mais explícita e mais literal de intertextualidade; o plágio enquanto empréstimo não declarado é a forma intertextual menos explícita e menos canónica; a alusão constitui uma prática intertextual ainda menos explícita e menos literal.

60 Genette (1982, 7-14).

terminológica e funcional, podendo ser entendida quer como deformação lúdica, quer como transposição burlesca de um texto, quer ainda como imitação satírica de um estilo⁶¹.

Se, por um lado, a diferença de sentido e de função entre as formas hipertextuais parece ser fácil de delimitar – é o caso da distinção manifesta entre a paródia e o «travestissement» burlesco, pois enquanto este modifica o estilo sem alteração do assunto, aquela modifica o assunto sem alteração do estilo –, por outro lado, outras componentes há que partilham um terreno comum de actuação – segundo critérios funcionais, a paródia comporta as conotações da sátira e da ironia –, de modo que alguns termos utilizados para a classificação de certas produções literárias (como imitação burlesca, contrafacção grotesca, paródia estrita, pastiche paródico, pastiche herói-cómico) tornam imprecisas as fronteiras entre as práticas hipertextuais. Na tentativa de reformar tal sistema terminológico, no qual a paródia se vê investida de significações estruturalmente discordantes, sendo por consequência um lugar de confusão inevitável, Genette propõe rebaptizar a paródia como o desvio textual obtido pela menor transformação possível, isolando-a assim no regime lúdico de transformação textual⁶².

A análise formal sobre o objecto paródico baseada em relações de hipertextualidade tornou-se um contributo indispensável na história da teoria do conceito. Outros estudiosos, que continuam e prolongam a discussão desta matéria com novas abordagens, não deixam de comentar o importante estudo de Genette. Desse modo, ao mesmo tempo que lhe reconhecem o mérito também assinalam as desvantagens que nele encontram, à luz de diferentes perspectivas culturais e artísticas.

Hutcheon, no âmbito das teorias estéticas pós-modernistas, acusa ao crítico francês a ausência de uma dimensão hermenêutica na abordagem transtextual da paródia, apenas considerada sob o ponto de vista formal e funcional. Segundo a mesma autora, o problema da definição deste conceito exige considerar-se um contexto pragmático, não se devendo ignorar as competências envolvidas na codificação (intenção do parodista) e na decodificação (reação do leitor) dos textos paródicos, nem todo um conjunto de elementos contextuais que medeiam, ou mesmo determinam, a compreensão das modalidades da paródia. Hutcheon denuncia assim o carácter trans-histórico das categorias genettianas⁶³.

61 Genette (1982, 33).

62 Genette (1982, 29-33).

63 Hutcheon (1985, 21-22).

Também Rose, apontando como um dos grandes problemas na definição da paródia a falta de atenção prestada ao contexto histórico em que o conceito é problematizado⁶⁴, observa que as tipologias de paródia, pastiche e «travestissement» definidas por Genette nem sempre reflectem todas as diferenças históricas nos usos e nos entendimentos desses termos⁶⁵.

Quase vinte anos decorridos desde o ano de publicação de *Palimpsestes*, Dentith avalia a classificação de Genette para as operações textuais como o mais notável mérito e a principal desvantagem da sua teoria da transtextualidade, ao argumentar que, num plano mais alargado da paródia enquanto possível modo de interacção linguístico-textual, a abordagem formal desenvolvida pelo crítico francês ganha relevo na ênfase atribuída a diversos tipos de interacções entre textos, mas falha ao ignorar as condições sociais e históricas em que essas interacções ocorrem, bem como o envolvimento ideológico visado pela obra paródica⁶⁶.

Neste cenário expositivo das reacções à teoria de Genette, cito, por último, o comentário de Martins, que apresenta, a meu ver, uma visão sintética das críticas dirigidas ao teórico estruturalista: «no seu afã clarificador de elaborar uma taxionomia poético-retórica das manifestações ou práticas hipertextuais, Genette propõe-nos uma concepção demasiado restrita da Paródia, de natureza formal, postergando ou negando mesmo o alcance arquitextual e interdiscursivo do género paródico»⁶⁷.

O dialogismo e a polifonia, aspectos não devidamente aproveitados por Genette na elaboração da teoria sobre a paródia como prática hipertextual, são justamente duas temáticas fundamentais desenvolvidas por Bakhtin, cujos estudos sobre a teorização literária, embora datados dos inícios do século xx, contemporâneos, portanto, daqueles dos formalistas russos, alcançaram, depois de traduzidos e divulgados, prestígio notável nos finais de século, a partir da época pós-estruturalista. Devido a um contexto histórico e cultural partilhado, não é de estranhar uma igual proximidade entre o pensamento bakhtiniano e as teorias elaboradas pelos formalistas. São, de facto, manifestos alguns aspectos comuns, que o filósofo russo ora alarga, ora deles se serve para os contrariar, repensando-os.

64 Rose (1995, 5).

65 Rose (1995, 181).

66 Dentith (2000, 14).

67 Martins (1995, 44).

Da obra originalmente publicada em 1963, *Problems of Dostoevsky's Poetics*⁶⁸, depreende-se que Bakhtin continua e explora o conceito de paródia tratado por Tynianov, como forma de estrutura dupla, assente num contraste ou numa dissonância de sentidos. Particularmente significativo para a reflexão sobre o fenómeno paródico é o capítulo cinco, intitulado «Discourse in Dostoevsky», que contém como tema principal de investigação o discurso difónico («double-voiced discourse»), indissociável das relações dialógicas, classificadas pelo crítico russo como extra e metalinguísticas, pois, não podendo ser separadas do domínio discursivo, a ele também não se restringem⁶⁹. Neste cenário, Bakhtin inclui a paródia, juntamente com a estilização, num grupo de fenómenos que designa por artístico-discursivos («artistic-speech phenomena»). Tais fenómenos, metalinguísticos por natureza, caracterizam-se por apresentarem quanto ao discurso uma direcção dupla: «both toward the referential object of speech, as in ordinary discourse, and toward *another's discourse*, toward *someone else's speech*»⁷⁰. Só a constatação desta coexistência de discursos, que se intersectam dialogicamente para se confirmarem, complementarem ou contradizerem, permitirá o entendimento dessas operações metalinguísticas na sua essência. Caso essa constatação por parte do leitor/receptor falhe, perde-se a noção de dialogismo e, por consequência, a bidireccionalidade própria do discurso fica eclipsada.

No exemplo concreto da paródia, esta passará por mero produto artístico, se além do objecto referencial directo não se considerar também a segunda via contextual, ou seja, a presença de uma outra autoridade a que a primeira se refere. O autor do discurso a que imediatamente se tem acesso aproveita os recursos de um autor anterior, atribuindo-lhes nova significação, novo propósito semântico. O objecto convocado, fruindo já de intenções autorais e estéticas próprias, é atravessado por sentidos inéditos, quando posto em relação dialógica com outro produto: num único discurso, surgem duas intenções de sentido, duas vozes⁷¹. O fenómeno paródico comunga deste carácter difónico.

Enquanto operações artístico-discursivas, a estilização e a paródia caracterizam-se pela bidireccionalidade discursiva resultante do uso de material alheio, que cruza em relação dialógica o material de referência imediata. A paródia

68 Sirvo-me, para as referências que passo a fazer a essa obra, da edição e tradução de Emerson (Bakhtin 1999).

69 «Dialogic relationships are possible, for example, among images belonging to different art forms.» (Bakhtin 1999, 185). Hutcheon também concebe a paródia como forma de arte, aplicando o conceito a diferentes produções artísticas do período pós-modernista. Ainda sobre a paródia nas artes em geral, *vide* Kiremidjian (1969, 231-242).

70 Bakhtin (1999, 185).

71 Bakhtin (1999, 189).

diferencia-se, contudo, da estilização devido à hostilidade semântica entre as duas vozes: no discurso paródico, as linguagens do autor primeiro e do autor segundo, aquele convocado para a obra artística, em vez de se fundirem em comunhão harmónica, como na estilização, encontram-se numa oposição directa dos objectivos visados, razão pela qual o discurso se torna, nas palavras de Bakhtin, um «campo de batalha»⁷². Na estilização e na paródia, o discurso do autor segundo assume-se por norma como instrumento passivo, incorporado no discurso do autor primeiro e por este manipulado de forma ditatorial, uma vez que força o material de que se aproveita a servir novas intenções, distintas daquelas visadas no contexto original de onde esse mesmo material discursivo foi extraído. Pode suceder, porém, que a criação paródica encontre da parte do discurso parodiado, nela instalado, uma força mais resistente, capaz de impor o conteúdo intencional que dele emana. Nesta situação em que o material de outrem assume uma posição mais activa no novo contexto para o qual foi deslocado, assiste-se a uma dialogização interna do discurso parodístico, marcado pela divergência de sentidos (que permite direcções interpretativas várias) entre as intenções do autor paródico e do autor parodiado⁷³.

A ênfase na hostilidade entre as diferentes linguagens que se encontram e chocam na paródia evidencia, no âmbito do pensamento bakhtiniano, ecos da abordagem formalista da paródia como instrumento dinamizador da evolução literária, ou, afirma-o Rose, como mecanismo amplamente destrutivo⁷⁴. Móvel no tempo e mutável de sentidos, a palavra torna-se, na esfera da linguística e da metalinguística, um factor de interacção dialógica. Na verdade, a palavra, segundo Bakhtin, trilha um caminho que a transfigura e a actualiza, concorrendo para tal mudança as imposições culturais de uma nova época histórica ou os contactos com outras formas e sistemas literários. Cada período reúne uma série de possibilidades discursivas próprias, razão por que a palavra incorpora, no seu domínio semântico, as várias acepções decorrentes da aplicação a novos contextos. A palavra, contudo, ao adoptar sentidos de que antes não dispunha, deles não mais se liberta, e dessa forma, quando manipulada por um utilizador, traz consigo o peso acumulado do seu percurso.

Não é portanto como elemento vazio de significados que a palavra chega a um novo contexto literário: ela surge ao alcance dos escritores e dos artistas de uma época como elemento cujas propriedades semânticas já foram no passado configuradas pelas intenções de outros; ela surge para cada conjunto

72 Bakhtin (1999, 193).

73 Bakhtin (1999, 197-198). Também sobre a bidireccionalidade da paródia, *vide* Hutcheon (1984, 16).

74 Rose (1995, 130).

de novas circunstâncias históricas e culturais como um espaço habitado pelas vozes de outros. Utilizadores de épocas subsequentes reagem a essa bagagem polifônica da palavra, muitas vezes tomando orientações radicalmente opostas, ou seja, continuam o processo de alargamento semântico, mediante uma consonância de sentidos ou por meio de uma resistência autoritária às acepções até então definidas. A cada momento histórico, a cada novo conjunto de circunstâncias literárias e artísticas, a palavra, fazendo-se acompanhar dos sentidos que absorveu, entra em contacto com discursos e estilos de autores para ela estranhos. Tais ligações, uma vez estabelecidas, causam geralmente um efeito mediado pelo choque entre a refração e a aceitação dos sentidos anteriores, que acabam por ser denunciados, quando circunscritos a novos contextos, como automatizados. A paródia (re)emerge, assim, como processo de desautomatização de formas tradicionalmente instituídas e passa a dominar em épocas marcadas pelo discurso convencional, rejuvenescendo-o mediante uma intervenção refractada⁷⁵.

A par da teorização em torno do percurso evolutivo das formas literárias, o crítico russo consagrou grande parte das suas reflexões sobre a problemática da paródia ao campo do romance, que define como «phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal»⁷⁶. As noções ideológicas e sociais que habitam o elemento linguístico antes de aproveitado pelo utilizador de outra época não são, escreve Bakhtin em *Esthétique et théorie du roman*, a propósito da linguagem polifônica do romance enquanto género, destruídas por completo, adquirindo, em vez disso, funções renovadas. Na verdade, o romancista serve-se, para a construção da obra literária, das matrizes semânticas acumuladas na palavra, forçando-as a cumprirem as intenções de um novo mestre⁷⁷.

O romance entendido em termos bakhtinianos engloba uma diversidade de linguagens e de unidades heterogêneas, que continuamente se intersectam e que assim admitem múltiplas ressonâncias de outras vozes literárias. O discurso romanescos, de natureza bivocal, é composto por elementos próprios e estrangeiros, orientados todos para uma relação dialógica interna, onde o romance encontra a marca fundamental de género. Trata-se, pois, de uma construção híbrida, na qual se confundem dois enunciados, dois estilos, dois modos de falar, duas perspectivas semânticas e sociológicas⁷⁸. Deste hibridismo da construção romanescas sobressaem os processos e os efeitos da

75 Bakhtin (1999, 202-203).

76 Bakhtin (1978, 87). *Esthétique et théorie du roman* de 1978 é o título da tradução francesa da obra de Bakhtin originalmente publicada, na língua russa, em 1975.

77 Bakhtin (1978, 120).

78 Bakhtin (1978, 125-126).

paródia literária: o autor exagera parodicamente os traços do discurso cano- nizado, fazendo-os contrastar de forma brusca ou polémica com o objecto presente; outras vezes a intenção parodística confunde-se com a intenção do próprio texto parodiado sem a desvirtuar; ou então os elementos convencio- nais, desusados mas mesmo assim convocados para um outro texto, sofrem uma alteração paródica⁷⁹.

O discurso paródico é, à semelhança do romanesco, uma construção híbrida, pois também nele se cruzam duas linguagens, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos linguísticos, que se iluminam recí- proca e activamente. Todos esses elementos duais, os que parodiam e os que são parodiados, correlacionam-se em diferentes graus de dominação, na obra onde se encontram dialogicamente. Considerando tais relações intra e interlinguísticas, toda a paródia funciona, assevera Bakhtin, como um «hybride dialogisé, délibéré»⁸⁰. Este movimento entrelaçado de ele- mentos próprios e estrangeiros produz uma contínua modificação das dis- tâncias entre os discursos e os autores, que não é senão um dos aspectos essenciais da paródia literária. No território do romance, o plurilinguismo assume-se, na sua essência, como «le discours d'autrui dans le langage d'autrui», visando refractar as intenções do autor convocado, que, toma- das de empréstimo pelo romancista, são por ele contestadas, diversamente interpretadas, parodicamente manipuladas numa consciência social colec- tiva de heteroglossia literária⁸¹. A coexistência de perspectivas semânticas e ideológicas contraditórias entre obras do passado e do presente originam, no terreno plurilinguístico do romance, novos objectos com funções esté- ticas e sociais renovadas.

A paródia romanesca entendida por Bakhtin prossegue na esteira das abor- dagens formalistas, na medida em que subverte formas antigas, sem contudo as destruir, aproveitando-as para delas fazer emergir algo inédito. Este crítico distancia-se, no entanto, dos restantes teóricos russos ao associar a paródia

79 Bakhtin (1978, 123).

80 Bakhtin (1978, 431).

81 Bakhtin (1978, 144 e 150). No ensaio «De la préhistoire du discours romanesque», incluído na *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtin (1978, 411-414) aproxima a paródia do plurilinguismo, definindo-a como uma das formas mais antigas e mais difundidas da representação do discurso de outro, acrescentando que não havia, na Antiguidade grega e romana, qualquer tipo de discurso (literário, retórico, filosófico, religioso, quotidiano) que não tivesse o seu duplo paródico. O poeta paródico invade constantemente o discurso do modelo sério, que toma de empréstimo, com elementos do risível, do lúdico, do vulgar, da crítica, tornando a paródia um género de contrastes, pregnante de discursos múltiplos e heterogéneos, bastante diferente dos géneros nobres, tendencialmente monodiscursivos.

à literatura carnavalesca das épocas medieval e renascentista, sobre a qual reflecte profundamente na obra *Rabelais and His World*⁸².

Como introdução ao estudo da cultura popular no romance de Rabelais, Bakhtin descreve, num exame minucioso às fontes dessa mesma cultura, as formas do humor popular carnavalizado na Idade Média e no Renascimento. Tomadas como ponto de partida desse trabalho, as festividades carnavalescas, formadas pelas mais diversas formas do cómico, do paródico e do grotesco, tornaram-se expressão da consciência popular, em oposição à ordem social estabelecida, manifesta nas cerimónias oficiais (de ordem eclesiástica, feudal e política), organizadas pelo homem medieval e renascentista. Uma atmosfera cultural assim configurada implica, pois, a existência de um mundo duplo: o mundo das hierarquias sociais, orientado pelo respeito às tradições normativas do passado, sancionado por um conjunto de padrões já instituídos como imutáveis; e o mundo do carnaval, concebido como fuga libertadora e suspensão temporária das proibições sociais, marcado por um espírito festivo que saúda a mudança e a renovação. Este caos regenerador constrói-se como um reverso da ordem pré-estabelecida, ou seja, a segunda vivência da cultura popular é, em certa medida, afirma Bakhtin, «a parody of the extracarnival life». De acordo com esta orientação dual da sociedade, também o riso popular carnavalesco, de natureza complexa e globalizante – é produto de todos dirigido a tudo e a todos –, detém um carácter ambivalente: ao mesmo tempo lúdico e escarnecedor, confirma e contradiz, destrói e faz rejuvenescer⁸³.

A literatura medieval e renascentista, inspirada pela atmosfera carnavalesca, desenvolve novas formas de escrita e de discurso, renovando as formas já existentes. Produzem-se, em latim ou em vernáculo, composições de tipo paródico, que se libertam e distanciam, por meio do humor subversivo e regenerador, bem ao gosto popular, da seriedade com que tradicionalmente eram redigidas as obras eclesiásticas e eruditas. Nasce, assim, na época medieval, um género novo e heterogéneo, que gozou de larga difusão, de formas carnavalizadas, entre as quais se contam: a *parodia sacra* (paródia aos textos bíblicos, rituais litúrgicos, salmos, hinos, orações), a paródia erudita (a discursos de elevado nível de instrução, de uso monástico, escolar e universitário) e a paródia épica (que abusa, mediante um processo de degradação positiva que visa a diversão pública, de figuras heróicas e cavaleirescas, muitas vezes animalizadas).

82 Sirvo-me da tradução de Hélène Iswolsky (Bakhtin 1984). A versão original data de 1965. A paródia e o carnaval são a temática abordada na última parte (a terceira secção) do ensaio «De la préhistoire du discours romanescque» (Bakhtin 1978, 425-437). É, porém, na obra consagrada a Rabelais que Bakhtin desenvolve e aprofunda essa matéria.

83 Bakhtin (1984, 11-12).

A literatura paródica destas épocas, ligada ao humor popular, coexistia com as formas literárias canônicas, beneficiando de uma legitimação festiva, que Hutcheon, mais tarde, no âmbito da estética artística pós-moderna, chama «transgressão autorizada das normas». A paródia possui, sobretudo na sociedade medieval, uma finalidade recreativa, ou seja, destina-se ao entretenimento público nos festivais carnavalescos, com os quais partilha o mesmo espírito de evasão e mudança. Não era apenas entre as camadas mais baixas da população que se outorgava uma licença temporária às manifestações paródicas. Também no meio erudito (escolas, universidades e mosteiros), os académicos recebiam, em dias festivos, permissão para relaxarem do sistema ideológico oficial, podendo fazer das matérias estudadas imitações e reescritas lúdicas, alheias à devoção opressora do tradicionalmente instituído⁸⁴. Nesses arranjos paródicos elaborados pelos autores medievais e renascentistas não entrava, porém, a sátira negativa: os elementos eclesiásticos, épicos e eruditos eram reformatados num tom mais ligeiro, condizente com a natureza do humor carnavalesco⁸⁵.

O entendimento teórico bakhtiniano sobre a paródia, transpondo os limites semânticos, literários e culturais definidos pelos formalistas e pelos estruturalistas, de que ele próprio parte, influenciou em larga medida concepções posteriores do mesmo fenómeno. Numa obra consagrada ao princípio dialógico, o professor de proveniência búlgara mas de formação francesa, autor de uma vasta produção ensaística sobre linguística, teoria literária e o fantástico na literatura, Todorov, classifica a paródia como forma intertextual difónica, passiva e divergente: trata-se de um tipo difónico ou bivocal de discurso representado, pois caracteriza-se pela coexistência de dois contextos de enunciação, o presente e um outro anterior que o primeiro convoca; o discurso paródico é de tipo passivo, porque as intenções por ele expressas são orientadas pelo segundo contexto de enunciação; e, por último, Todorov integra a paródia na classe do discurso divergente (ao contrário da estilização que concebe como convergente), uma vez que as duas linguagens enunciativas se intersectam numa relação de confronto e de oposição, num encontro de distâncias variáveis⁸⁶.

84 Comentando as manifestações carnavalescas da literatura, como produto que emerge de determinadas circunstâncias históricas e sociais contra a seriedade das formas oficiais estratificadas, Dentith (2000, 23) sintetiza que: «In this extended Bakhtinian view, then, parody is both a symptom and a weapon in the battle between popular cultural energies and the forces of authority which seek to control them.»

85 Bakhtin (1984, 83).

86 Todorov (1981, 109-115).

c) Pós-Modernismo

Num dos primeiros estudos críticos que apresentou sobre o estatuto paradoxal da paródia, Hutcheon serve-se das reflexões bakhtinianas da paródia como construção híbrida, interdiscursiva e difónica, para as aplicar às formas artísticas do Pós-Modernismo. Além disso, situa a metaficção paródica contemporânea, à semelhança do carnaval dos períodos medieval e renascentista, nas fronteiras entre a arte e a vida⁸⁷. A estudiosa elabora, a partir das considerações teóricas feitas sobre a carnavalização e a sua legitimidade festiva, o princípio subjacente a todo o objecto paródico, que enuncia como «o paradoxo da transgressão autorizada das normas». Um dos pré-requisitos fundamentais da paródia assenta justamente, defende a autora, numa institucionalização estética que implica o reconhecimento de formas tidas como convencionais e, porque circunscritas a balizas cronológicas, sujeitas à mudança. Assim, ainda que providas de uma força ameaçadora e anárquica, as transgressões paródicas tornam-se autorizadas (recebem, como as práticas carnavalescas, uma licença temporária para transgredir os limites da tradição) pelas próprias normas que procuram subverter, pois, na violação de formas anteriores, a paródia actualiza e fortalece essas mesmas formas, garantindo desse modo a sua continuidade⁸⁸.

A temática da paródia vem a conhecer um desenvolvimento mais profundo na obra de 1985, intitulada *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, onde Hutcheon reequaciona as definições formais e as funções pragmáticas da paródia, alargando o conceito para o aplicar às formas de arte moderna e pós-moderna. Na verdade, a teorizadora concebe o fenómeno paródico como modalidade inter-artística e auto-reflexiva, ubíqua em todas as formas de arte do século xx. Ao definir com precisão o campo de estudo de que se ocupa, circunscrito a uma época particular, rejeita a existência de quaisquer acepções trans-históricas de paródia, não deixando, todavia, de reconhecer alguns aspectos teóricos comuns ao conceito, independentemente do período em que é discutido. Em cada momento histórico, a paródia incorpora e inverte as memórias culturais, deslocando o passado para um outro contexto, e essa integração do antigo no novo provoca uma alteração irónica de sentidos, ou seja, o distanciamento

87 Hutcheon (1984, 13-14). Cf. Bakhtin (1984, 7).

88 Hutcheon (1984, 15). Também a propósito do dialogismo e do carnavalesco nas reflexões de Bakhtin sobre a paródia, *vide* Bonafin (2001), sobretudo o Capítulo 2, «Una teoria dialogica della parodia» (40-67), e o Capítulo 3, «Carnevale, antropologia e semiótica della cultura» (68-92).

crítico na repetição, a diferença na semelhança, efeitos que a autora designa por «transcontextualização paródica»⁸⁹.

Ao defender que a paródia serve sobretudo para assinalar a mudança, Hutcheon enfatiza a diversidade semântica do conceito, em cujo âmbito pragmático cabem tanto o ridículo desdenhoso e o ataque mordaz, como a homenagem reverencial e, num grau quase nulo de agressividade, o lúdico neutro ou galhofeiro⁹⁰. Nesse sentido, a paródia ressacraliza a autoridade de um autor canonicamente admirado, mas também, numa direcção contrária, dessacraliza o modelo sério parodiado, realçando os defeitos literários, para suscitar desprezo pelo tradicional⁹¹.

Combinando as acepções de críticos que a precederam (o princípio construtivo na história literária, discutido pelos formalistas; o efeito transformador, defendido por Genette, no contexto das relações hipertextuais entre textos; o estudo da polifonia literária e do dialogismo textual, desenvolvidos por Bakhtin), a teorizadora delas se aproveita para conceber uma teoria nova, fundada na diferença crítica e no carácter paradoxal da paródia: ao mesmo tempo que transforma preserva; quando se desvia de uma norma estética simultaneamente a incorpora como material de fundo; ao recriar algo antigo também cria um produto novo; em suma, a paródia repete mas não sem uma distanciação crítica autoconsciente em relação ao outro⁹².

O carácter paradoxal do fenómeno paródico nas formas artísticas pós-modernas manifesta-se não só nessa ambivalência pragmática entre repetição conservadora e diferença revolucionária, mas também na dependência formal entre discursos contrastantes. Assim, os dois domínios da paródia que Hutcheon considera, o formal e o funcional, implicam autoridade e transgressão: a arte de transgredir exige o reconhecimento, pelo autor e pelo receptor da paródia, da ordem antes dominante, que não é senão a entidade

89 Hutcheon (1985, 5-8, 15).

90 Hutcheon (1985, 15-16, 37, 60).

91 A posição de Hutcheon sobre a diversidade do âmbito pragmático e intencional da paródia está muito próxima da de Giannetto (1977, 469-470), quando esta estudiosa italiana descreve os objectivos do parodista, organizando-os em quatro categorias: a canonização (o autor parodiado é objecto da admiração do parodista, que contribui para lhe consolidar a popularidade, mediante uma homenagem dissimulada), a desmistificação (o parodista, numa atitude de admiração laudatória, desmistifica o valor absolutizado do autor parodiado, ou seja, desfaz, mas não pela via do ataque mordaz, a sacralidade intocável de um autor), a dessacralização malévola (o autor paródico despreza o parodiado, manchando-lhe a obra pela ridicularização dos defeitos que nela encontra), e o puro jogo literário (a paródia é construída como recreação formal e desinteressada, como forma virtuosa de entretenimento). Thomson (1984, 97), ao distinguir a paródia de outros híbridos textuais, também se refere à intencionalidade ambivalente do discurso paródico.

92 Hutcheon (1985, 20, 44, 51, 78). Sobre a função crítica da paródia ao serviço da criação e da continuidade literárias, escreve Hannoosh (1989, 116): «parody ensures that the tradition it revises will continue even beyond itself».

que autoriza a subversão. O objecto parodiado, detentor de uma série de convenções, valida a existência do objecto paródico, permitindo-lhe a mudança transgressora, desde que nessa mudança sejam reconhecíveis os modelos da tradição. Este o paradoxo da subversão legalizada da paródia, como Hutcheon o equaciona, muito próximo da teoria bakhtiniana sobre a literatura carnavalesca: a paródia, à semelhança do carnaval – ambos circunscritos aos limites autorizados pela convenção e sujeitos aos critérios do reconhecível –, desafia as normas instituídas, mas, para as reformar e para delas se distanciar criticamente, deverá incorporá-las⁹³.

No âmbito das manifestações estéticas do período pós-moderno, Hutcheon continua as suas reflexões sobre a paródia, definindo-a como forma de arte parasitária, que se apropria do passado, nele co-habitando, para o reestruturar criticamente e o transcontextualizar. A pertença a dois contextos que se sobrepõem numa mesma obra faz da paródia uma técnica de auto-referencialidade entre a arte e as circunstâncias culturais que a envolvem e a influenciam, entre o artista paródico e o receptor a quem a paródia é apresentada. Esta teorizadora fala mesmo da paródia como uma actividade hermenêutica participativa que conta com o envolvimento do leitor, cuja principal função consiste em decodificar as intenções codificadas na composição paródica. Forçoso é, para que a paródia seja efectivamente identificada e compreendida como paródia, que o leitor ou receptor partilhe com o parodista os códigos do discurso de orientação dupla. Se ao leitor faltarem esses códigos, ou seja, se não estiver familiarizado com os cânones estéticos inscritos na obra paródica, esta, não sendo apreciada na sua ambivalência paradoxal nem na distância crítica que opera em relação ao passado, será encarada apenas como qualquer outra forma artística monodiscursiva⁹⁴.

A teoria pós-modernista de Hutcheon granjeou, devido ao alargamento conceptual e pragmático do objecto tratado, explorado como fenómeno

93 Sobre a natureza paradoxal da paródia, *vide* o capítulo 4 de *A Theory of Parody*, «The Paradox of Parody» (Hutcheon 1985, 69-83). Sobre o mesmo assunto, *vide* também Kiremidjian (1969, 241), para quem a paródia é «a highly paradoxical manifestation».

94 Hutcheon (1985, 92-94, 115-116). A propósito da recepção da paródia pelo leitor, afirma Rose (1995, 39-42) que este, estando familiarizado à partida com o alvo parodiado, conseguirá compará-lo com a nova forma paródica. Pelo contrário, caso o leitor não conheça ainda o modelo de que o parodista se serve, poderá vir a decodificá-lo mediante a evocação que dele se faz na própria obra paródica, o que lhe permitirá compreender a distância entre o texto paródico e o parodiado. A mesma autora sistematiza ainda algumas das reacções mais comuns do leitor moderno à paródia: o leitor não reconhece a presença da paródia numa obra, nem os sinais nela evocados, porque não reconhece o modelo parodiado; o leitor apercebe-se da existência de dois ou mais contextos discursivos, sem compreender porém a intenção do parodista ou mesmo a relação paródica entre os textos; o leitor familiarizado com o modelo parodiado distingue-o na paródia como alvo de sátira; o leitor, numa reacção que Rose identifica como a ideal, reconhece a paródia a partir da discrepância cômica entre os dois contextos discursivos, o paródico e o parodiado, e aprecia as intenções (de ironia, de sátira ou de humor) inerentes a essa construção.

paradoxal que não comporta uma definição trans-histórica, um lugar permanente no estudo diacrónico da paródia, com o respeito de outros críticos, que não deixam de lhe apontar não só o mérito, mas também algum desacordo pontual⁹⁵. Chatman, por exemplo, acusa a definição formulada pela especialista como redutora e, em certos aspectos, problemática. O estudioso começa por contestar a abordagem feita ao *Ulysses* de Joyce, considerado como paródia da *Odisseia* homérica, preferindo classificar a obra como versão moderna de uma epopeia antiga, pois acredita não ter sido a intenção principal de Joyce parodiar o estilo de Homero. De seguida, Chatman questiona ainda o papel de grande relevância que Hutcheon atribui, no seu estudo sobre a paródia, à ironia e discute a utilização dos termos «rever», «repetir» e «inverter» que a autora associa à arte de parodiar, quando o neologismo por ela criado, «transcontextualizar», caracteriza de forma mais adequada a distância entre a obra paródica e o modelo parodiado. Os comentários feitos não visam, esclarece Chatman, desacreditar a teoria de Hutcheon, que admira, mas antes, ao expressar certas dúvidas, o estudioso procura ilustrar os problemas na definição de um conceito tão complexo como o de paródia⁹⁶.

Concebendo-a como um *continuum* mutável de práticas culturais, Dentith desenvolve, por outro lado, um estudo com fortes pontos de contacto com a teoria de Hutcheon: este autor considera que a polémica inerente à obra paródica reside sobretudo na relação com o mundo contemporâneo em que é produzida, mais do que na relação com o modelo parodiado⁹⁷; defende a reconciliação de funções contrárias da paródia⁹⁸; rejeita a validade de qualquer significado cultural genérico que possa ser atribuído à paródia, pois descreve o movimento paródico como dependente de uma série de circunstâncias (sociais, institucionais e discursivas) em constante mudança⁹⁹; e reconhece ainda a distância crítica que a paródia opera nas formas artísticas do presente¹⁰⁰.

95 Além da obra magistral *A Theory of Parody* (1985), Hutcheon é ainda autora de uma vasta produção ensaística sobre aspectos diversos da paródia, como a distinção entre paródia e outras modalidades discursivas, a natureza paradoxal da paródia, a paródia moderna e pós-moderna, paródia e metaficção.

96 Chatman (2001, 34-35).

97 Dentith (2000, 17-18).

98 Dentith (2000, 27-28).

99 Dentith (2000, 54). Dentith argumenta que a paródia floresce em momentos históricos particulares. Hutcheon (1985, 19 e 94) especifica que a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural, ou seja, em sociedades culturalmente refinadas. Bakhtin (1984, 9) já antes afirmara que, em todas as etapas do desenvolvimento histórico, os festivais carnavalescos, aos quais associa as manifestações paródicas, emergem em períodos de crise, de ruptura na vida social. Noutro lugar, o crítico russo escreve também que: «Les formes de la parodie travestissante fleurissent dans un climat de polylinguisme» (Bakhtin 1978, 418-419).

100 Dentith (2000, 157). «Parody is the mark of a gameful but productive relationship with the past which nevertheless demonstrates the persistence of critical distance into the high art of the present.»

d) Outras abordagens

O alcance conceptual da paródia não se esgota nas perspectivas teóricas aqui expostas. Além dos especialistas acima referidos que discutem o entendimento da paródia, ora como género, ora como técnica retórico-discursiva, e dos críticos literários associados ao Formalismo, ao Estruturalismo e ao Pós-Modernismo, outros estudiosos perscrutam, ainda que mais pontualmente, mas com elevado grau de rigor, domínios e relações da paródia pouco, ou ainda não, explorados anteriormente, razão por que também alcançam um lugar no percurso evolutivo deste conceito.

Riewald inscreve a paródia no âmbito da crítica literária¹⁰¹. Rejeitando-a como imitação siamesa de uma obra anterior, o estudioso discute-a como forma de exagero controlado, que reproduz os elementos mais característicos do estilo e do pensamento de um autor, mantendo distinta a própria individualidade – a textura geral da paródia assemelha-se à do modelo, mas as peculiaridades de padrão ficam mais pronunciadas no novo contexto. A maior parte das composições paródicas, assevera Riewald, surge como reacção a obras contemporâneas, operando, relativamente a elas, uma crítica oblíqua por sugestão ou implicação, numa tendência de corrigir extremos literários. A paródia, ao recrear o mundo ficcional de um modelo, actua como uma técnica de crítica sofisticada, capaz de disfarçar essa crítica em humor e efeito estético.

Lefort trata da paródia no contexto de uma «ruptura no tecido da história», ou seja, problematiza a irrupção da paródia num momento de revolução política e social. Para o efeito, examina as concepções de três historiadores (Karl Marx, Alexis de Tocqueville, Edgar Quinet) sobre a Revolução Francesa, delas fazendo sobressair a condenação do discurso político transformado em literário e a distorção da verdade factual, manchada por comentários autorais, que revelam uma intenção paródica deliberada ou acidental¹⁰².

Seguindo de perto o estudo desenvolvido por Rose sobre a paródia como forma metaficcional, Hannoosh alia à função recreativa do objecto paródico a função auto-reflexiva¹⁰³. A autora parte do duplo estatuto do parodista (leitor da obra parodiada e autor da obra paródica) e da definição de paródia como reescrita cômica e transformação crítica de outro texto, para explicar a reflexividade enquanto aspecto inerente a este fenómeno. Assim, a paródia cria, ao servir-se de uma fonte com dimensões artísticas alegadamente

101 Riewald (1966, 125-148).

102 Lefort (1984, 73-85).

103 Hannoosh (1989, 113-127).

limitadas, uma forma nova, rica em possibilidades criativas. Concebida como versão alternativa de uma outra obra, a paródia, à semelhança do modelo que reescreve, conclui Hannoosh, também pode ser alterada e refeita, possibilitando transformações de si própria.

Martins (1995) dedica-se ao estudo da ficção e da poesia do Surrealismo português, demonstrando como nesse movimento de vanguarda as manifestações paródicas ocupam uma posição de relevo. No contexto dessa estética da inovação e da subversão, a paródia surrealista assume-se como «revisionista e contestatária, irreverente e revolucionária», visando «a denúncia e a libertação de todas as coações, a instauração de uma nova concepção de Literatura e de Arte».

Grojnowski (1997), ao retomar, em obra consagrada ao riso moderno, abordagens tradicionais sobre a paródia, distingue, no comentário que faz ao romance de Jules Laforgue, três níveis na produção paródica: um primeiro nível referencial, que respeita à realidade do leitor; um segundo que engloba o modo de narração (o texto paródico, fundado na sobreposição de códigos incompatíveis, é metaforicamente tomado como lupa, prisma, janela ou espelho que simula transparecer a realidade social contemporânea); e um terceiro nível centrado nas unidades mínimas textuais (como o uso de termos raros ou de neologismos e o jogo de sonoridades verbais).

Em estreita relação com o trabalho de Derrida, Phiddian estuda a prática artística da paródia como estando temática e estruturalmente muito próxima do método hermenêutico da desconstrução: enquanto este método consiste na retórica das ausências na linguagem, aquela prática consiste num misto de ausências, de presenças e de ilusão retórica («Parody is often made up of multiple absences rather than multiple presences, and it often exhausts the discourses it inhabits rather than replenishing them»). Assim como a desconstrução se aloja na estrutura de um discurso já existente, cujos recursos toma de empréstimo para os subverter, assim também a paródia desconstrói os discursos que invade, esgotando-os mas não os extinguindo, pois sem eles não podia existir¹⁰⁴.

Chatman explora os efeitos satíricos da paródia na sua qualidade de imitação estilística. O exemplo retratado é o da paródia épica, que, segundo este autor, não satiriza a forma convencional da epopeia, mas dela se serve como meio para satirizar um assunto trivial da sociedade, inadequado ao estilo elevado do género¹⁰⁵.

Mais recentemente, Seitz defende que o processo de escrever paródias, combinado com uma reflexão crítica, pode ajudar a promover a aprendizagem

104 Phiddian (1997, 673-696).

105 Chatman (2001, 25-39).

do discurso persuasivo em contexto académico¹⁰⁶. O estudioso, no âmbito do seu seminário de Retórica, criou um projecto para a unidade de escrita crítica, atribuindo aos alunos tarefas em que lhes exigia a transformação paródica de vários géneros do discurso escrito. A composição de versões paródicas de material já existente desenvolve nos alunos, argumenta Seitz, uma maior consciência linguística e reflexiva quanto à política da representação na escrita e permite um maior controle das escolhas feitas na linguagem, sobretudo no que respeita às estratégias retóricas e aos meios de persuasão. O poder transgressor da paródia estimula uma leitura mais crítica dos textos por parte dos alunos, que, manipulando vários tipos de discurso, são levados a criar espelhos comparativos¹⁰⁷.

Na sua longa história, como tive ocasião de demonstrar, as propriedades teóricas e pragmáticas da paródia mudam e, enquanto prática aleatória e instável no tempo, afirma Grojnowski, a paródia varia segundo inúmeros parâmetros, em função das condicionantes sociais e culturais da época em que surge e dos pressupostos do público a quem se dirige¹⁰⁸. Movendo-se entre os limites, nem sempre precisos, da repetição e da diferença quanto aos modelos onde se instala e em cuja dependência vive apenas para ressurgir como composição artística nova, a paródia «parece transportar consigo, desde os primórdios documentáveis, o estigma de uma inquietude essencial», subsistindo numa «permanente metamorfose», de modo a constituir-se «uma espécie de norma que contesta a norma»¹⁰⁹.

O objecto paródico, complexo e polimórfico, de sentidos e funções, consome textofagicamente obras consagradas pela tradição, com as quais estabelece vínculos dialógicos variados, para as manipular e as reescrever, num jogo consciente entre a contestação, a homenagem e o exercício lúdico. Nada há (desde textos particulares, convenções formais, estilo de autor, géneros e movimentos literários) que possa escapar à paródia. Toda a forma conhecida, que alcance algum grau de notabilidade entre o público que a recebe, produz, quase necessariamente, o seu reverso paródico, o seu par invertido e deformado. No âmbito da evolução literária, a paródia é, assim, uma modalidade susceptível de invadir qualquer género¹¹⁰, não se deixando prender por quaisquer restrições genológicas.

106 Seitz (2011, 371-394).

107 A paródia para fins pedagógicos é uma temática retomada no Capítulo 2, a propósito das epopeias animais, e no Capítulo 4, a propósito da transmissão textual da *Batracomiomaquia*.

108 Grojnowski (1997, 111).

109 Duarte (1986, 24 e 26).

110 Grojnowski (2009, 13).

Todas as características, tidas como essenciais, que ajudam a fixar uma definição sólida para a paródia, não são senão transitórias, circunscritas a parâmetros epocais e culturais específicos. Parametrizada, por regra, para transgredir as regras instituídas, forçoso é que a paródia, nos fluxos e refluxos cronológicos que continuamente a transformam, seja periodicamente redefinida à luz das normas estéticas, sociais e culturais adoptadas por cada época em que ela floresce. A ininterrupta mutabilidade parece, neste sentido, ser o aspecto dominante na paródia.

CAPÍTULO 2

Paródia na Literatura Grega

No tabuleiro conceptual esboçado por Aristóteles, no qual os géneros literários são dispostos em quatro categorias relacionadas entre si segundo nexos de oposição binária, a tragédia, a comédia e a epopeia, por apresentarem identidades distintas, uma vez que se regem mediante características rigorosas formalmente bem delimitadas, não geram problemas de confusão, permitindo ao espectador/ouvinte um fácil reconhecimento dos elementos genológicos que as configuram. A quarta casa, porém, cujo ocupante não se encontra inteiramente presente nem, por isso mesmo, totalmente ausente, instaura a desordem num sistema hierárquico bem ordenado pelo qual não se deixa governar, devido à sua natureza irrequieta e infractora¹. Género vizinho dos géneros canónicos, com os quais convive e em cujas propriedades constantemente se intromete para delas se servir e para com elas se disfarçar, a paródia, embora participante do sistema genológico quadripartido, é ao mesmo tempo entidade exterior a ele, na medida em que circula por todas as casas como parasita meliante. Afigura-se, portanto, uma classe móvel, de estrutura fluida e sem ossatura sólida, instável por definição, porque não encontra lugar onde se consiga estabelecer de forma definitiva². Trata-se, na verdade, de um extra-género ou de um inter-género, que transborda todas as fronteiras e invade qualquer espaço onde estejam enquadrados os modos de expressão³. Podendo anexar-se a cada um dos restantes géneros, pois nenhum lhe é imune⁴, a paródia não deve ser pensada como modalidade

1 Duarte (1999, 68 e 76-77).

2 Bakhtin (1978, 417).

3 Grojnowski (1997, 111).

4 Phiddian (1997, 689). Além de reflexiva, ambivalente e intertextual, Duarte (1986, 36) define também a paródia como transgénica.

estritamente definível – não cabe nos limites para ela traçados nem se deixa neles enclausurar –, mas como um conjunto de práticas culturais⁵.

Deslocando-se por entre posições intergenológicas, de preferência a residir em habitação própria, a paródia adopta rostos diversos e sofre contínuas metamorfoses ao interagir com os vários elementos de que se apropria e com os quais se camufla. Torna-se deste modo um género do disfarce – o conteúdo trivial que a caracteriza imiscui-se na forma séria de um género tradicional⁶ – a ponto de o público a quem a paródia se dirige precisar de reconhecer o produto recebido como paródico a fim de que a paródia consiga fruir e alcançar a função e o resultado pretendidos. Tal decodificação da parte do receptor é uma exigência exclusiva deste género parasita. Nenhum outro colocava semelhante condição, porque na Antiguidade a assistência, quer se tratasse da classe mais instruída da população, quer da mais humilde, separaria com naturalidade a comédia da tragédia e estas da epopeia, ou seja, o modo dramático do narrativo, os caracteres inferiores dos superiores. O mesmo público, no entanto, deveria, face a uma construção híbrida resultante do cruzamento de diferentes propriedades e modos de expressão, efectuar o exercício de interpretação decodificadora do objecto paródico (o hipertexto, na designação de Genette) e nele identificar o modelo sério parodiado, que lhe serviu de base (o hipotexto).

Na medida em que Homero figurava como código acessível a todos e como autor inscrito numa memória colectiva, a paródia épica era, certamente, a mais fácil de se fazer reconhecer⁷. Nas palavras de Gómez, «la propia tradición del relato épico es la que posibilita el camino hacia nuevas obras como el *Margites*»⁸. Esta afirmação vem corroborada por Dentih ao assinalar que, enquanto repositório de muitas histórias e mitos, Homero oferece tanto o modelo estilístico como a oportunidade narrativa para a criação de qualquer tipo de párodias⁹. A *Iliada* e a *Odisseia* passam, com efeito, a ser tomadas (demonstrarei no decorrer deste capítulo) como ponto de partida e fonte primeira, de possibilidades inesgotáveis, na actividade dos parodistas, oferecendo ainda condições favoráveis para a maturação do género e para o seu alargamento às mais variadas formas de literatura, como a poesia iâmbica, gastronómica, dramática, silográfica e didáctica.

5 Dentih (2000, 19).

6 Sobre a paródia como «disguise genre», vide Bertolín Cebrián (2008, 36).

7 Degani (1983, 31-32).

8 Gómez (1990, 16).

9 Dentih (2000, 40).

1. POESIA IÂMBICA

A prática de fazer paródia, tomando um tema, um autor, um produto ou um género canónicos, conhecidos da tradição, deslocando-os da posição elevada, que ocupavam, para fins mais triviais, surgiu na literatura grega antiga desde muito cedo, antes de se ter tornado modalidade performativa autónoma. Manifesta-se, inclusive, na textura épica dos poemas homéricos, como exposto na Introdução. O período arcaico contém breves composições de tom humorístico, mostras de poesia paródica, antes de a paródia propriamente dita se ter constituído como género independente¹⁰. É o caso do poema *Margites*, que sobreviveu até aos dias de hoje, embora num estado de extrema mutilação, tendo-se dele conservado seis fragmentos de tradição indirecta e três de tradição directa. Considerada a mais antiga peça humorística¹¹ que a Antiguidade preservou, esta composição, de autoria incerta e cuja datação se situa entre finais do século VI a. C. e meados do século V a. C.¹², adopta o nome do herói nela celebrado, que, contrariamente às figuras homéricas, não alcança renome pelo valor bélico nem pela astúcia e engenho de pensamento, mas pela inabilidade em executar qualquer tipo de tarefa.

O *Margites* inicia com o anúncio da chegada de um velho e prestigiado aedo a Cólofon, portador da lira ressoante, que é apresentado como servo das Musas e do archeiro Apolo (fr.1¹³). O fragmento introdutório, composto por três versos, refere-se ao poeta e não ao herói¹⁴, que vem celebrado a partir do fr.2 pela sua imbecilidade. Na verdade, a origem etimológica do nome por que é conhecido antecipa o carácter da personagem em tudo adversa à figura épica tradicional, pois a designação Μαργίτης deriva do adjetivo μάργος, que significa «desregrado». *Margites* excede, deste modo, as

10 Gómez (1990, 8-9).

11 A obra tem recebido diferentes classificações de género: «burlesque *Margites*», «quasi-dramatic poem of laughable content» (Heath 1989, 345-346), «humorous narrative poem» (*The Oxford Classical Dictionary*, s.v. «*Margites*», 1996, 924), «epos narrativo burlesco» (Gostoli 2000, 109), «fun poem», «comic narrative poem» (West 2003, 225), «epopeia burlesca» (Valente 2004, 43, n.20), «mock epic» (*Brill's Encyclopaedia*, s.v. «*Margites*», vol. 8, 2006, 344), «comic epic», «παίγνιον» (Bertolín Cebrián 2008, 23 e 36), «comic, mock-heroic poem» (Rotstein 2010, 99). Muito antes de qualquer uma das designações acima enunciadas de estudiosos modernos, Aristóteles incluiu o *Margites* na classe das invectivas, dos ψόγοι, em oposição aos hinos e encómios (*Poética* 1448b4).

12 Homero, Pigres de Halicarnasso, Hipónax e Xenófanes de Cólofon são hipóteses, largamente discutidas pelos estudiosos, para a autoria de *Margites*. Sobre esta questão, *vide* por exemplo Bernabé Pajares (1979, 386), Degani (1983, 24), Gómez (1990, 7), Olson e Sens (1999, 5), Gostoli (2000, 116-117), Bertolín Cebrián (2008, 23-24), Rotstein (2010, 98-99).

13 Sigo a edição de West (2003).

14 Gostoli (2000, 107-121) defende que o fr.1, ao contrário do que é convencionalmente aceite, não constitui o *incipit* do poema, o que implicaria a existência de versos anteriores. A tese, suportada num único escólio do texto, parece não convencer os críticos, como mostra Morelli (2007, 59-66).

qualidades heróicas, ao comportar-se como alguém que falha a execução de qualquer arte (fr.2), sendo instruído em muitos ofícios, mas em todos de forma defeituosa (fr.3). É o protótipo do idiota (μωρός τις ἦν, fr.4) a quem nada atormenta porque em nada é entendido (fr.6), inclusive no âmbito conjugal. Tendo contraído matrimónio, não conhece a prática sexual, apenas consumando o acto (fr.9) graças à astúcia da mulher (fr.4) e só depois de passar por uma série de peripécias nocturnas: o cônjuge ignaro sai de casa a correr sob a noite escura tentando extrair o membro fálico do penico (um vaso estreito com forma cilíndrica), que aí ficara preso (fr.7), ou por causa da dimensão invulgarmente larga do pénis, ou por causa do estado de excitação, como sugere West¹⁵. Este desastre nupcial, pensado como a primeira noite amorosa do casal, termina em clima de festa, com a tão aguardada concretização do acto sexual (fr.9).

Apesar do estado truncado da obra, nela é possível perceber referências paródicas à poesia homérica, tanto na construção da figura celebrada, que assume uma feição anti-odisseica, como na apropriação textual de Homero. Margites é, de facto, posto em comparação paradoxal com Ulisses: enquanto a este se atribui o epíteto πολύτροπος («astuto») no início da narrativa épica (*Od.* 1.1), daquele se conta que πῶλλ' ἠπίστατο ἔργα, «conhecia muitos trabalhos» (fr.3), numa tentativa de proximidade com o modelo sério, que logo de seguida vem desfeita na afirmação de sentido adversativo κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα («mas conhecia-os todos defeituosamente»); o herói homérico começa também por ser anunciado como navegador que passou por muitos sofrimentos no mar (*Od.* 1.4), e ao seu duplo néscio, que a partir dele se constrói mediante um vínculo paródico menos textual do que temático, coisa alguma o aflige – não suporta qualquer infortúnio porque a nenhum presta atenção (fr.6).

Além da inversão da figura de Ulisses operada no retrato de Margites, um idiota feito herói literário, a paródia também se manifesta nesta obra no uso de fórmulas homéricas, muitas delas ocupando, no novo contexto para onde são deslocadas, a mesma posição métrica dos versos épicos. A expressão θεῖος ἀοιδός, «divino aedo» (fr.1), é uma fórmula com doze ocorrências na *Odisseia* para a identificação de um aedo – Demódoco, Fémio e o aedo do palácio de Menelau¹⁶. O epíteto ἐκηβόλος («que acerta ao longe») é típico na *Iliada* para qualificar Apolo e surge no *Margites* com esse mesmo uso (fr.1)¹⁷.

15 West (2003, 226).

16 Demódoco: *Od.* 8.43, 8.47, 8.87, 8.539, 13.27. Fémio: *Od.* 1.336, 16.252, 17.359, 23.133, 23.143, 24.439. Aedo do palácio de Menelau: *Od.* 4.17. O sintagma θεῖος ἀοιδός surge no *Margites* em posição final de verso, como também se verifica em onze das doze ocorrências na *Odisseia*.

17 Na *Iliada*, a fórmula «Apolo que acerta ao longe» surge sempre em posição final de verso: *Il.* 1.14, 1.21, 1.373, 1.438, 16.513, 23.872. O *Margites* repete a expressão homérica, dispondo-a também no final de verso.

O primeiro verso do poema evoca assim a *Odisseia* enquanto o segundo verso convoca o ambiente bélico da *Iliada*, ao trazer o deus que acerta ao longe para o início do texto paródico quando essa divindade é, no começo da narrativa bélica, referida como causadora do conflito entre Aquiles e Agamémnon, tendo espalhado com as suas setas a peste entre o exército dos Aqueus. A associação entre o nome do deus a encerrar o segundo verso e a menção às Musas a abrir o mesmo verso (fr.1) permite uma leitura diferente, que afecta a estrutura geral da epopeia cómica. Apolo e as Musas surgem em posições métricas semelhantes em *Il.* 1.603-604, por ocasião do banquete dos deuses, episódio a que se segue o pôr-do-sol e com isso a ida das divindades para a cama.

οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ (Il. 1.603-604)
nem mesmo a lindíssima lira, que Apolo segurava,
nem o canto das Musas, que cantavam um canto alternado

Μουσάων θεράπων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος (Margites fr.1, v.2)
servo das Musas e de Apolo que acerta ao longe

O ambiente festivo e conjugal vem igualmente descrito no fr.9, que concluiria o enredo do *Margites*. Neste ponto de vista, as desventuras de um tolo recordam, numa organização temática em anel, não só as provações de Ulisses, mas também a existência despreocupada que os deuses homéricos costumam levar¹⁸.

Por fim, a dicção épica faz-se ainda notar nesta epopeia do idiota por meio da adopção do sintagma homérico διὰ νύκτα μέλαιναν («através da noite escura»), duas vezes utilizado no fr.7, onde se relata a desgraça nocturna de Margites: este tenta a custo puxar o seu órgão sexual do recipiente que usara para urinar. A expressão surge na *Iliada* em contexto de uma empresa noctívaga arriscada, primeiro na Doloneia – Ulisses e Diomedes procuram infiltrar-se nos acampamentos dos Troianos e Dólón nos dos Aqueus (10.297, 10.394, 10.468) – e depois na ida de Príamo às tendas de Aquiles para solicitar ao herói a restituição do cadáver do filho (24.366, 24.653). Os combatentes e regentes da *Iliada*, nobres e destemidos, prontos a enfrentar o risco da morte na escuridão da noite em prol de um bem comum, encontram o seu duplo paródico num indivíduo apalermado, que atravessa a negra noite, engendrando o

18 O ambiente festivo e nupcial convocado no início do *Margites*, por meio da interpretação paródica do fr.1, e descrito no fr.9, que corresponderia à conclusão do poema, oferece a sugestão de uma estruturação lógica dos acontecimentos narrados. Na sua forma completa, hoje perdida, o *Margites* não seria, por essa razão, uma sequência episódica de aventuras burlescas, mas antes uma peça dotada de enredo coerente (*Brill's Encyclopaedia, s.v.* «Margites», vol. 8, 2006, 345).

melhor plano para a superação de uma adversidade pessoal. A desgraça que sobre Margites se abate é, desta forma, por repetição textual e contextual de uma fórmula homérica, posta ao lado de grandes façanhas heróicas.

O estilo épico, o homérico em particular, oferece o esquema formal para a criação do *Margites*, encontrando-se, porém, em manifesta dissonância com o conteúdo baixo, marcado por elementos sexuais e escatológicos, ou seja, anti-heróicos, próprios da poesia iâmbica. Na verdade, a epopeia do idiota é composta com recurso ao hexâmetro dactílico da tradição épica, alternado, segundo uma ordenação irregular, com o trímetro iâmbico. Tendo alcançado estatuto literário nos séculos VII-VI a. C. com a representação em festivais públicos de breves monólogos e de invectivas entre indivíduos, o iambo não se define tanto pela estrutura formal, mas antes pelo conteúdo humorístico, pela linguagem grosseira e obscena e pela intenção mordaz¹⁹. Distinto do ritmo heróico por ser o mais coloquial dos metros, o mais usado, portanto, na linguagem comum²⁰, o iambo surge em composições como o *Margites* por ser adequado ao assunto aí tratado – a troca de insultos e de vitupérios²¹. O uso do iambo acabou por ser abandonado no processo evolutivo da comédia grega, quando Crates, em Atenas, começa a estruturar as suas peças em torno de um enredo mais amplo, bem equacionado²², mediante relações de causalidade entre as ações dramatizadas.

Nos escassos fragmentos sobreviventes do *Margites*, confluem, pois, estilos e temáticas divergentes que situam o poema entre géneros²³: adoptando elementos de vários não pertence a nenhum em particular, caracterizando-se antes como construção híbrida, não fosse este poema uma das mais antigas manifestações de paródia.

Três são os autores do período arcaico considerados os principais cultores do género iâmbico: Arquíloco, Semónides e Hipónax. Do último destes poetas, proveniente de Éfeso, sobreviveu, entre a sua produção de iampos e epodos, cronologicamente situada na segunda metade do século VI a. C., um breve trecho de epopeia paródica, o fr.128 na edição de West (1971)²⁴, que, à semelhança do *Margites*, representa um dos primeiros exemplos

19 Sobre a definição e o desenvolvimento histórico do iambo enquanto género, *vide* Heath (1989, 344-354), Gómez (1990, 14-16), *The Oxford Classical Dictionary*, s.v. «iambic poetry, Greek» (1996, 741-742), Rotstein (2010).

20 Aristóteles, *Poética* 1449a; *Retórica* 3.1408b.8.

21 Aristóteles, *Poética* 1448b.

22 Aristóteles, *Poética* 1449b.

23 Sobre a mistura de géneros no *Margites* e as diferentes classificações genológicas que lhe atribuem, *vide* Heath (1989, 347), Gómez (1990, 15), Bertolín Cebrián (2008, 25 e 32), Rotstein (2010, 102-103).

24 Trata-se do fr.135 na edição de Adrados (1959), do fr.121 na edição de Medeiros (1960-1961) e do fr.126 na edição de Degani (1983).

preservados do uso irreverente da poesia épica²⁵. Esse fragmento, transmitido por Pólemon, por sua vez citado no *Banquete dos Sofistas* de Ateneu (15.698a), é composto por quatro hexâmetros, que no conjunto exibem a feição de um proémio épico, contendo, porém, uma intenção diversa. A Musa é evocada para celebrar o descendente de Eurimedonte (figura anunciada como voraz sorvedouro marítimo, que tudo devora à desmedida), de modo que o malvado sofra, por vontade da população, o miserável destino de ser apedrejado junto à orla do mar não vindimado.

Esta breve composição lembra, pela construção sintáctica em que são dispostos os seus primeiros elementos, o início convencional de uma narrativa épica, na medida em que o padrão frásico seguido por Hipónax é muito próximo do adoptado nos versos inauguradores dos poemas homéricos: vocativo com invocação à Musa; uso de um verbo no modo imperativo que designa a actividade aédica; objecto do canto em acusativo; referência ao herói por meio de nome próprio, de patronímico e/ou de epíteto; e oração relativa que complementa o retrato do herói.

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε (*Il.* 1.1-2)
 Canta, ó deusa, a cólera funesta de Aquiles, o Pelida
 (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus)

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη (*Od.* 1.1-2)
 Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto
 vagueou

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεα τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἔννεφε, ὅπως ψηφίδι < > κακὸν οἶτον ὀλεῖται
 βουλῆι δημοσίῃ παρὰ θῖν' ἄλδος ἀτρυγέτοιο. (Hipónax, fr.128)
 ó Musa, canta-me a Eurimedontíade, essa caribde engole-o-mar,
 essa faça-no-bucho de comer à desmedida –
 para ir acabar, com o miserável fim dos miseráveis, apedrejada
 por decisão do povo, na areia do mar infecundo.²⁶

Enquanto a ira do Pelida Aquiles causou muitos sofrimentos às hostes dos Aqueus, e o astuto Ulisses foi por diversas vezes desviado do caminho de regresso a casa, o filho de Eurimedonte, por outro lado, vem celebrado

25 Olson e Sens (1999, 5).

26 Tradução de Medeiros (1960-1961) do fr.121, que corresponde, com pequenas alterações editoriais, ao fr.128 de West (1971).

como indivíduo que come de modo desregrado. A solenidade da forma épica é assim desvirtuada na associação contrastante com um pretexto infame: um glutão recebe um tratamento grandiloquente, não para ficar imortalizado pelas suas acções de mérito, mas para ser escorraçado devido à sua prática imoderada com a comida. Hipónax lembra em canto épico um indivíduo que ataca e que difama, relatando a ruína que sobre ele se abate. O sentido paródico gera-se aqui a partir de um engano deliberado que se passa ao público: Hipónax não valoriza os feitos heróicos como se espera numa epopeia²⁷.

A contaminação de elementos da *Ilíada* e da *Odisseia* no fr.128 não se restringe aos aspectos estruturais acima mencionados. Os quatro hexâmetros são também tingidos de matiz homérico com a adaptação de expressões e de fórmulas típicas, que convocam para o texto de Hipónax o contexto original de onde são deslocadas. O iambógrafo realça o carácter pantagruélico do filho de Eurimedonte servindo-se de imagens homéricas sugestivas. O epíteto ποντοχάρυβδιν («caribde engole-o-mar») constitui uma referência intencional a Caríbdis, o redemoinho odisseico que sorve grandes quantidades de água do mar (*Od.* 12.104). A expressão τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν («essa faça-no-bucho») lembra as descrições homéricas dos golpes no estômago, por regra causados pelo arremesso de uma lança afiada²⁸. A fórmula οὐ κατὰ κόσμον («à desmedida»), que contribui para a acusação visada, é retirada de semelhantes contextos de invectiva – discurso desordeiro de Tersites (*Il.* 2.214), comportamento desvairado de Ares na guerra (*Il.* 5.759), repetida e desavergonhada mendigagem de Ulisses, disfarçado entre os pretendentes (*Od.* 20.181)²⁹. O castigo a aplicar, expresso em κακὸν οἶτον ὀλεῖται («morre de um miserável infortúnio»), resulta do cruzamento de dois modelos: a ameaça que Afrodite dirige a Helena (κακὸν οἶτον ὄληαι, «morrerias de morte maligna», *Il.* 3.417) e a injúria que Melanteu lança a Ulisses/mendigo quando o vê acompanhado pelo porqueiro Eumeu (κακὸς ἡγηλάζει, «um asqueroso vem trazer outro asqueroso», *Od.* 17.217). Por fim, a cláusula παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο («junto à orla do mar nunca

27 Vide, sobre o assunto, Degani (1973-1974, 159-160), Gómez (1990, 19), Faraone (2004, 210-211).

28 A propósito do uso da expressão τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν do poema de Hipónax, Degani (1973-1974, 156) refere-se a um jogo subtil expresso pelo vocábulo μάχαιραν, que compreende tanto a acepção militar como a acepção culinária. Na edição de Medeiros (1960-1961), a expressão surge na forma de palavra composta, τὴν ἐγγαστριμάχαιραν.

29 A fórmula homérica de sentido contrário εὖ κατὰ κόσμον («de forma bem ordenada») permite igualmente uma leitura paródica interessante, associando, como Degani propõe para μάχαιραν, o domínio bélico ao gastronómico. O filho de Eurimedonte come desordeiramente, ao contrário das armas dos Trácios – dispostas de forma ordenada na noite em que são massacrados por Ulisses e Diomedes (*Il.* 10.472), e ao contrário da refeição bem preparada pelos companheiros de Aquiles na noite em que o Pelida recebe Príamo (*Il.* 24.622).

vindimado») é típica na poesia homérica em contexto de refeição – os Aqueus oferecem a Apolo hecatombes de touros e cabras (*Il.* 1.316), Ulisses e os companheiros banqueteiavam-se com um soberbo festim em Eeia (*Od.* 10.181) – e de desonra pública – os escudeiros de Agamémnon dirigem-se à tenda de Aquiles para se apoderarem de Briseida (*Il.* 1.327)³⁰.

Brandt começa por apresentar esta breve composição de Hipónax como *fragmentum parodicum*³¹. Devido porém à natureza irreverente e transgrediente da paródia, o fr.128 não tem sido unanimemente reconhecido como paródico, situando-se, como o *Margites*, entre diferentes modalidades e tipos de discurso, como a epopeia, a comédia, a poesia iâmbica e até mesmo a poesia encantatória.

Suárez de la Torre analisa, em confronto com a produção dramática de Aristófanes, o estilo cómico na obra de Hipónax, destacando, entre outros aspectos, a construção de termos compostos, o uso de linguagem obscena, o vocabulário quotidiano e culinário e a invectiva³². O estudo sistematizado de tais dados permite o mesmo autor considerar Hipónax como o mais cómico dos iambógrafos arcaicos³³.

Farone, por outro lado, em negação aberta contra a leitura tradicional do fr.128 como paródia épica, defende a tese segundo a qual o texto hiponacteiu em questão pertence a uma profícua tradição antiga de encantamentos e cantos mágicos, produzidos com recurso à dicção elevada e a fórmulas épicas – razão pela qual facilmente se confundem com poesia paródica – para a expulsão de demónios ou de indivíduos possuídos de espíritos demoníacos³⁴.

À luz dos diferentes entendimentos sobre esta breve peça que a configuram como ambígua e rica de sentidos interpretativos, é importante salientar a confluência de tradições opostas: o fr.128 difunde uma matéria baixa (de carácter iâmbico, cómico ou encantatório) por meio de um arranjo formal épico³⁵.

30 Torna-se ainda mais recorrente na poesia homérica o uso da fórmula *παρὰ θῖν' ἄλλος ἀπρυγέτοιο*, se forem consideradas as suas variantes.

31 Brandt (1888, 30).

32 Suárez de la Torre (1987, 113-139). Búpalo e Arete eram conhecidos inimigos de Hipónax, que o poeta constantemente vilipendiava nos seus iambos. Ambos são, aliás, hipóteses apontadas como o descendente de Eurimedonte celebrado no fr.128. *Vide* sobre o assunto a discussão em Adrados (1959, 12, 16-17 e 67, n.2), Medeiros (1959-1960, 141; 1960-1961, 188), Degani (1973-1974, 156-158), Rosen (1988, 29-41). Cf. Brown (1997, 84-87) a propósito dos iambos de invectiva contra Búpalo.

33 Suárez de la Torre (1987, 133).

34 Faraone (2004, 237).

35 As reminiscências homéricas são mais recorrentes na poesia de Hipónax quando o poeta se serve do hexâmetro dactílico (Adrados 1959, 14-15). No entanto, a paródia hiponacteia não se restringe ao metro épico. Reconhece Miralles (1983, 16) que outros poemas do iambógrafo, além das composições de forma épica, ou seja, os iambos, podem igualmente conter traços de paródia. Sobre os iambos de

O poeta de Éfeso, aquele em cuja produção literária se encontra o primeiro exemplo de uma «sistemática, irridente *detorsio Homeri*» reveladora de uma engenhosa veia paródica³⁶, disputa com Hégemon de Tasos o lugar pela primazia na criação da paródia antiga. No catálogo de Pólemon, parcialmente reproduzido no *Banquete dos Sofistas* de Ateneu, Hipónax vem anunciado como o fundador do género³⁷, enquanto na *Poética* se afirma que Hégemon foi o primeiro a escrever paródias³⁸.

Tais informações, transmitidas nas fontes antigas, não são, como à primeira leitura parecem mostrar, necessariamente inconciliáveis entre si, mas podem, pelo contrário, revelar-se complementares na tentativa de se reconstituir a história da paródia, enquanto prática literária e performativa. Ambos os poetas, distanciados um do outro por cerca de um século (um viveu na segunda metade do século VI a. C. e o outro na segunda metade do século V a. C.), deram importantes contributos para o desenvolvimento e para a autonomia da paródia, representando diferentes estádios no seu processo evolutivo.

Pólemon, citado por Ateneu, menciona os nomes dos parodistas Eubeu de Paros (o mais afamado do seu tempo, autor de quatro livros de *Paródias*), Beoto (que excedeu na arte de compor paródias os poetas que o antecederam), e os nomes dos comediógrafos Epicarmo, Cratino e Hermipo, que se serviram da paródia para as suas peças³⁹. Destes, informa, foi Hégemon quem começou por participar em concursos performativos, ou musicais, tendo conquistado vitórias, em Atenas, com as suas paródias, entre as quais se conta uma *Gigantomaquia*⁴⁰.

Depreende-se, a partir destes novos dados, que Hégemon se notabilizou entre os autores do seu tempo por ter, antes de qualquer outro, composto paródias para concursos em festivais públicos. Tornou-se, assim, o primeiro parodista profissional. Com ele a paródia alcançou um lugar próprio, embora marginal, ao lado de outras competições que se realizavam nos festivais antigos⁴¹. O estatuto de primeiro profissional nesta área não o consagra, porém, como o inventor da paródia, antes de esta ter chegado a modalidade

Hipónax que convocam o contexto homérico e nos quais se descobrem temas de paródia épica, *vide* Medeiros (1959-1960, 133-144), Miralles (1983, 7-16), Rosen (1987, 416-426; 1990, 11-25).

36 Degani (1973-1974, 144).

37 Ateneu, *Banquete dos Sofistas* 15.698b.

38 Aristóteles, *Poética* 1448a.

39 Ateneu, *Banquete dos Sofistas* 698a-699c.

40 Ateneu, *Banquete dos Sofistas* 699a.

41 O papel da paródia nos festivais públicos da Grécia antiga vem desenvolvido no Capítulo 3.

performativa. Esse papel coube ao iambógrafo de Éfeso. À luz das anotações deixadas por Aristóteles e por Pólemon sobre esta matéria, e numa tentativa de recuperar a linha histórica da paródia, desde o surgimento nos primórdios da literatura grega, creio não ser incorrecto admitir que Hipónax elevou a paródia a género literário e que Hégemon a tornou género performativo. Pois, tal como também reconhece Degani, se Hégemon foi o primeiro parodista de profissão, não é todavia considerado o criador da paródia⁴². Cada um com o seu contributo e à sua maneira a tornou uma modalidade autónoma: primeiro reconheceu-se à paródia uma existência própria (inventá-la significou reunir sob uma mesma categoria composições marcadas pelo uso irreverente da tradição épica de cujos recursos no entanto se aproveitavam⁴³), tendo vindo a adquirir depois, à margem dos cantos heróicos, um lugar reservado em concursos oficiais, de âmbito performativo e musical.

De Hégemon, o único testemunho literário (uma composição de 21 hexâmetros) ficou conservado no *Banquete dos Sofistas* 15.698d-699a. Nesse texto, o poeta recorda o penoso início da sua carreira, contando como, depois de ter participado num concurso teatral, tendo conseguido pela sua prestação um prémio de 50 dracmas⁴⁴, foi vaiado e maltratado à chegada a Tasos por espectadores locais. Atirando-lhe com punhados de excrementos (vv.1-2), perguntam ao mais abjecto dos homens quais as razões que o induziram a subir ao palco (vv.3-4)⁴⁵. Responde o narrador-poeta que a necessidade de obtenção de lucro o obrigou a concorrer (v.6), assim como a pobreza, que empurra para embarcações mercantes muitos dos Tásios (v.7)⁴⁶, homens imundos mas de barba aparada, homens que arruínam e que ficam arruinados, todos eles maus rapsodos que em palco bradam inabilmente versos épicos (vv.8-9). Devido à recepção hostil, assegura-lhes que não voltará a

42 Degani (1983, 22).

43 A tradição de se subverter as normas e os valores ideológicos dos cantos épicos já existia na literatura grega desde os seus primórdios. Tratava-se no entanto de uma prática dispersa, que, limitada a alguns ambientes e episódios lúdicos destinados a entreter e a interromper por breves momentos a gravidade heróica, se foi difundido até se constituir como género, ainda que inferior e marginal.

44 Sobre os prémios monetários auferidos nas competições musicais, *vide* Capítulo 3.

45 Bertolín Cebrián propõe que sob a questão dos versos 3-4 (τίς σ' ἀπέπεισεν καλὴν ἐς κρηπίδα ποσὶν τοιοῦδ' ἀναβῆναι;) reside um sentido oculto. O termo κρηπίς pode significar a «base de um edifício» como também «calçado masculino». A pergunta que os Tásios dirigem ao poeta pode ser traduzida para português como «Quem te convenceu a subir com esses pés para o belo palco?» ou como «Quem te convenceu a pôr esses pés sobre belo calçado?». No entendimento do estudioso, a referência aos pés do poeta representa uma metáfora do metro iâmbico, e a menção ao belo calçado é metafórica da métrica épica. *Vide* Bertolín Cebrián (2008, 44-45). A paródia de Hégemon manifesta-se, nesta perspectiva, como citação metalinguística.

46 Os habitantes de Tasos são obrigados a dedicar-se ao comércio para sobreviverem ao clima de pobreza e de miséria que os afecta. O narrador-poeta, por outro lado, atingido por igual infortúnio, participa em competições teatrais e musicais, com o mesmo objectivo, o de suprir a carência de recursos.

partir em busca de ganhos nem a concorrer com invectivas (v.11). O narrador-poeta acaba porém por quebrar essa promessa devido ao encontro que tivera com a divindade (vv.18-20). Na verdade, aparecera-lhe Atena, que, tratando-o por «Lentilha repugnante» (Φακῆ βδελυρά, v.20) – alcunha que traduz a pobreza reinante em Tasos⁴⁷ –, o inspira a participar nos concursos, mesmo sofrendo terríveis adversidades. Tocado pelo bastão dourado da deusa, o poeta enche-se de coragem e decide continuar a cantar com voz ainda mais lauta (v.21).

O texto de Hégemon segue o mesmo padrão do *Margites* e do fr.128 de Hipónax ao adoptar a gravidade do estilo homérico para relatar acções praticadas por caracteres inferiores. O conteúdo baixo, próprio da poesia iâmbica e cómica, está patente no uso de vocabulário escatológico e obsceno, de sentido mordaz, no relato de episódios não heróicos (o ataque com projecteis de esterco, a actividade doméstica da mulher ao cozer o pão), assim como na descrição geral de um ambiente popular, de pobreza e miséria. Tais elementos anti-heróicos são, contudo, transmitidos no metro épico e por expressões e fórmulas homéricas, habilmente manipuladas.

A partir da leitura do presente texto, Hégemon revela, de facto, possuir um profundo conhecimento das epopeias homéricas, mostrando um sofisticado poder de encaixe e de adaptação, uma técnica mais refinada do que a dos dois autores anteriormente tratados. Verifica-se pela primeira vez, nos fragmentos de poesia paródica sobreviventes, a repetição quase integral de um verso homérico, com substituição de uma única palavra, metricamente equivalente (situação não detectada no *Margites* nem no fr.128 de Hipónax):

μή τίς μοι κατὰ οἶκον Ἀχαιῶδων νεμεσήση (Hégemon, v.13)
para que em casa nenhuma mulher dos Aqueus me lance a censura
μή τίς μοι κατὰ δήμον Ἀχαιῶδων νεμεσήση (Od. 2.101 = 19.146 = 24.136)
para que entre o povo nenhuma mulher dos Aqueus me lance a censura

O narrador-poeta, como uma Penélope artilosa que engana os pretendentes com a obrigação de fiar uma veste para Laertes, para não receber a censura de nenhuma das mulheres aqueias, assim também garante entregar à esposa a prata recebida como prémio, para em casa não ser repreendido.

Algo inovador (mas que se torna técnica paródica recorrente do século v a. C. em diante) é igualmente a adopção de hemistíquios com ou sem mudança textual. Assim, a segunda metade do v.9 (ὀλλύντων τ' ὀλλυμένων τε, «que destroem e são destruídos») recupera uma fórmula homérica de *Il.*

47 A lentilha constituía a alimentação típica dos pobres. Cf. Gómez (1990, 24, n.56).

4.451, 8.65 e 11.83, usada para as descrições panorâmicas da guerra – os maus rapsodos, homens que, na ruína, arruínam os versos épicos, são assim equiparados aos guerreiros que matam e são mortos no caos ensurdecedor da guerra. A primeira metade do v.15 (καί ποτέ τις εἴπη, «e assim alguém possa dizer») corresponde à primeira metade de *Il.* 6.459 – numa situação de conversa entre cônjuges, Heitor antecipa a escravatura e a viuvez de Andrómaca, enquanto o poeta de Tasos pensa em quão pequeno será o alimento cozinhado pela esposa com o sustento que lhe entregará. A primeira metade do v.19 (χρυσῆν ῥάβδον ἔχουσα, «segurando um bastão dourado») resulta de dois hemistíquios cruzados, *Od.* 16.172 (ἦ καὶ χρυσεῖη ῥάβδω, «e com a vara dourada») e *Od.* 19.34 (χρύσειον λύχνον ἔχουσα, «segurando uma lamparina dourada») – nestes três passos, Atena serve-se de uma das suas insígnias douradas para ajudar os heróis a realizarem acções contra residentes locais: os Tásios e os Itacenses⁴⁸. A primeira metade do v.21 (καὶ τότε δὴ θάρσησα, «tomei então coragem»), onde se expressa a coragem do poeta a cantar, com o auxílio de Atena, contra o poder dominante, reproduz com uma ligeira alteração na pessoa verbal a primeira metade de *Il.* 1.92 (καὶ τότε δὴ θάρσησε, «tomou então coragem»), que informa sobre a coragem de Calcas, ao revelar sob a protecção de Aquiles oráculos desfavoráveis ao poderoso Agamémnon.

Nem sempre a arte paródica de Hégemon envolve a reprodução, integral ou parcial, de hexâmetros e de hemistíquios homéricos, que arrastam consigo os respectivos contextos épicos de onde são deslocados. O poeta de Tasos faz uso de uma técnica mais subtil, a ser aperfeiçoada por autores posteriores (sobretudo pelos alexandrinos). Trata-se do decalque de palavras na sua posição métrica original. Brandt inclui ἔλθόντα e ἔβαλλον, do verso de abertura, na lista dos *Homeri loci similes*⁴⁹, constatação que poderá levantar algumas dúvidas quanto ao intuito paródico na apropriação das duas formas verbais, se se não tiver em conta a posição que ocupam no hexâmetro. Na verdade, o poeta, mais do que transcrever palavras de Homero, está antes a servir-se de colocações métricas típicas: de oito ocorrências na poesia homérica a forma ἔλθόντα surge em seis passos da *Odisséia* a encerrar o primeiro hemistíquio; a forma ἔβαλλον, por outro lado, ocupa sempre posição final em versos da *Iliáda*, ou seja, a encerrar o segundo hemistíquio. As duas formas gráficas encontram-se dispostas nos mesmos lugares no v.1 de Hégemon (ἐς δὲ Θάσον μ' ἔλθόντα μετεωρίζοντες ἔβαλλον), inaugurando assim o poema, como se verificou no *Margites* e no fr.128 de Hipónax, com

48 A fórmula adapta-se a vários episódios dos poemas homéricos, para designar objectos dourados de outras personagens e divindades. Na maioria das vezes, esses objectos são varas, bastões ou ceptros.

49 Brandt (1988, 38).

a memória conjunta das duas epopeias de Homero, mas, no caso presente, a paródia manifesta-se do ponto de vista da repetição métrica. A situação não aparece isolada neste texto: o v.2 termina com a fórmula-cláusula εἶπε παραστάς («tendo-se aproximado disse»), usada na *Ilíada* para introduzir a fala de uma personagem; no final do v.12 surge o futuro ἐγγυαλίξω («outorgarei»), adoptado em posição idêntica de *Il.* 11.192, 17.206 e de *Od.* 16.66; a forma verbal παρίστατο («colocou-se junto de») do v.18 encontra-se entre a cesura trocaica e a diérese bucólica, a ligar os dois hemistíquios, à semelhança do padrão homérico⁵⁰.

O jogo métrico manifesto no breve testemunho literário de Hégemon mostra que a paródia, enquanto género polimorfo, expande e amadurece as suas formas de expressão, não se restringindo à apropriação textual nem ao contraste temático com a poesia homérica. A complexidade do género envolve também a manipulação do metro e do ritmo épicos: hexâmetros e hemistíquios típicos do modelo sério são reproduzidos com substituições pontuais de palavras; metades de versos homéricos são recortadas do contexto original e entretecidas com metades de outros hexâmetros para a criação de um novo verso; a cadência rítmica e a posição métrica de certas palavras e expressões são preservadas no verso paródico⁵¹.

O poeta de Tasos, responsável por introduzir a paródia nas antigas competições musicais e performativas entre os Gregos, das quais saiu várias vezes premiado, famoso sobretudo pela sua actividade de parodista, foi também autor de outras obras, de que apenas se conhecem os títulos e escassa informação contextual. Sabe-se que compôs uma *Gigantomaquia* (representada, informa Ateneu no *Banquete dos Sofistas* 9.407a-c, com grande êxito em 413 a. C., por altura da derrota ateniense na Sicília), uma comédia intitulada *Filina* (Φίλινα) e a descrição de um banquete⁵² em hexâmetros dactílicos, com a qual terá inaugurado a paródia gastronómica, cujos principais cultores foram Arquétrato de Gela e Mátron de Pítane, poetas do século IV a. C.⁵³

50 O v.18 de Hégemon termina com a expressão homérica παρίστατο Παλλὰς Ἀθήνη de *Od.* 3.222 («colocando-se a seu lado Palas Atena»), momento em que Nestor afirma a Telémaco nunca ter visto uma divindade apoiar tão abertamente um mortal como Palas Atena ajuda Ulisses. O poeta de Tasos fica, portanto, mediante este paralelo odisséico, equiparado ao herói astuto, na medida em que, como ele, tem Atena do seu lado.

51 Cf. Capítulo 1 para os usos retóricos e gramaticais da paródia.

52 Ateneu, *Banquete dos Sofistas* 1.5a-b.

53 «Egemon compose un Δείπνον, opera con la quale egli avrà verosimilmente inaugurato anche quel filone parodico-gastronomico che, di lì ad un secolo, ritroveremo in Matrone di Pitane.» (Degani 1983, 18-19)

2. POESIA GASTRONÓMICA

Do século v a. C. para o século iv a. C., verifica-se, a partir dos textos preservados, a orientação dos parodistas gregos para uma dependência cada vez mais próxima do modelo homérico⁵⁴. A arte paródica amadurece e implica, no período clássico, uma reprodução mais literal dos versos de Homero. O uso do metro épico e as sugestões genéricas a episódios da *Iliada* e da *Odisseia* foram, no século v a. C., as técnicas dominantes nas produções paródicas, enquanto o século seguinte se pauta pelo recurso a citações paródicas de versos homéricos específicos, alterados para se adaptarem ao novo contexto. Ao mesmo tempo que a paródia fica mais dependente de Homero, por meio de uma reprodução mais directa dos versos das duas epopeias, os autores paródicos, numa orientação paradoxal, procuram desviar-se do modelo sério de que se apropriam. A paródia, adquirindo um grau de sofisticação cada vez maior, passa a ser composta como exercício de intertextualidades para um público erudito e elitista, que, conhecendo bem o cânone homérico, tenta adivinhar as referências e decodificar os sentidos paródicos que essas implicam no desajuste temático do contexto menos solene para onde foram deslocadas.

A apresentação de paródias a um público mais instruído forçou, pois, os *poetae parodici* a recriarem a sua arte, adoptando um regime mais laborioso e alusivo: a par dos episódios célebres, os parodistas evocam outros mais difíceis de reconhecer; imitam particularidades temáticas e formais menos frequentes em Homero; reproduzem palavras e expressões dos dois poemas mantendo-as, nos versos paródicos, nos mesmos lugares métricos de origem ou combinando-as de uma forma que não é a convencional. Os produtores de paródia, na época clássica, passam, por exigências de uma classe letrada de espectadores, a depender mais do modelo homérico, ao qual recorrem com frequência, para dele se desviarem de forma deliberada e alusiva⁵⁵. É nesses moldes em que a paródia gastronómica se apresenta.

Autor de meados do século iv a. C., Arquétrato de Gela compôs um roteiro culinário conhecido como Ἐδυπάθεια ou *Experiência das Delícias*⁵⁶, do qual se conservaram cerca de 60 fragmentos, de extensão variável (de 1

54 Bertolín Cebrián (2008, 52).

55 Giangrande (2002, 36), Bertolín Cebrián (2008, 54).

56 O poema vem dispersamente reproduzido no *Banquete dos Sofistas*, onde várias das personagens de Ateneu a ele se referem segundo diferentes designações: *Hypothekai* (*Conselhos*), *Gnomai* (*Máximas*) e *Opsopoiia* (*Arte de Cozinhar*). Nos *testimonia*, encontram-se também os seguintes títulos: *Gastrologia*, *Gastronomia*, *Deipnologia* e *Hedyphathia*. Das hipóteses mencionadas, foi a última que prevaleceu para identificar o texto de Arquétrato, ainda que não se conheça ao certo de que forma o autor a terá chamado. Sobre a problemática do título, *vide* Brandt (1888, 121) e Olson e Sens (2003, xxii-xxiv).

a 21 hexâmetros⁵⁷), que totalizam um conjunto de 330 versos, aproximadamente⁵⁸. Trata-se de um compêndio de comida refinada de vários pontos do Mediterrâneo – um catálogo poético de cidades costeiras e das suas especialidades gastronómicas, como descreve Dalby⁵⁹ –, com conselhos sobre onde adquirir os melhores alimentos e sobre a forma e a época do ano mais oportunas para os cozinhar.

O assunto a tratar vem indicado no próemio (fr.1-3) – um périplo pela Ásia e pela Europa para a descrição da melhor comida e bebida –, seguido de uma parte introdutória sobre o número de convidados num banquete (fr.4) e do catálogo propriamente dito, com informações detalhadas sobre os cereais (fr.5-6), os aperitivos (fr.7-9), os peixes (fr.10-56), as carnes (fr.57-58), os vinhos (fr.59) e o convívio pós-refeição (fr.60). Depreende-se, da estrutura da obra, grande parte da qual reservada aos peixes, que o metro épico serve de meio para a transmissão de matéria não homérica, uma vez que a comida marinha não pertence à dieta alimentar dos heróis, que consumiam de preferência e em abundância carne e vinho, precisamente as secções com menor visibilidade neste catálogo⁶⁰.

Apesar da desproporção entre a forma épica e o conteúdo sub-heróico, Bertolín Cebrián contesta a natureza paródica deste poema gastronómico, justificando a sua posição com o recurso a dois argumentos: a ausência de humor e a imitação de vários modelos⁶¹. Parece-me, no meu entendimento das concepções teóricas que envolvem o género paródico e na leitura que faço do poema de Arquéstato, que esses dois aspectos falham a tentativa de retirar à Ἡδυπάθεια a classificação de texto paródico: o carácter humorístico, que acredito ressoar no poema, como adiante ficará demonstrado, não é condição necessária à paródia⁶²; a confluência de diferentes fontes literárias, por outro lado, reforça o princípio da transgenericidade que caracteriza o género.

57 Sigo, para as referências ao poema de Arquéstato, a edição de Olson e Sens (2003), salvo indicação contrária.

58 Sobre a extensão da Ἡδυπάθεια, Olson e Sens (2003, xxiv) estimam que a parte sobrevivente representará 28 %, ou mais, do texto original.

59 Dalby (1999, 402).

60 A abundância de carne assada que, acompanhada de pão e vinho, constitui a dieta dos heróis homéricos pode ser considerada, explica García Soler (2010, 16-17), «como símbolo de pertença a um elevado *status* social: cuanto mayor era el consumo de carne, mayor era el prestigio que se derivaba de él.» A autora acrescenta, por outro lado, que «el pescado es para Homero un alimento indigno de un héroe, solo aceptable cuando no hay nada mejor». Nesse sentido, Shaw (2009, 634) defende que «The juxtaposition of fish and dactylic hexameter is certainly part of the *Hedyphtheia's* overall joke».

61 Bertolín Cebrián (2008, 57-58).

62 Cf. Capítulo 1 sobre a relação entre paródia e humor.

O poeta de Gela, de facto, e isso fica comprovado na análise do catálogo gastronómico, serve-se de vários modelos, não se restringindo apenas ao da epopeia homérica. Nesta composição, a linguagem solene mistura-se com coloquialismos e jogos de palavras, próprios da comédia, e com marcas do discurso científico e didáctico. A palavra que abre o roteiro culinário, ἱστορίης (fr.1), inscreve a obra na prática da viagem para fins «de investigação» (o autor descreve lugares, pessoas e costumes) e lembra a tradição da prosa historiográfica, as *Histórias* de Heródoto em particular⁶³.

As recomendações quanto ao modo de preparação do peixe e da carne fazem do roteiro um manual de gastronomia e, como tal, atravessa-o um forte tom educativo, que o aproxima da poesia didáctica de Hesíodo: o poeta, experiente nos assuntos de cozinha, não se limita a indicar locais nem a descrever comida de luxo, mas ensina também a melhor maneira de a confeccionar⁶⁴. Nestas breves aulas de culinária não faltam as piadas e os gracejos, muitos dos quais de sentido obsceno camuflado. Arquétrato instruía divertindo, recorrendo a vocabulário de inspiração cómica e a construções frásicas que deixavam perceber para os mais atentos conotações sexuais.

Amado Rodríguez identifica, na Ἡδυπάθεια, seis *hapax legomena* da tradição cómica⁶⁵, e Shaw explica o jogo linguístico do fr.30 suscitado pelo nome σκορπίος («peixe-escorpião»), que, aos ouvidos do público, soaria como a combinação fónica dos termos obscenos σκῶρ πέος («pénis-excremento»), numa alusão ao sexo anal⁶⁶.

Nesta mostra de literatura paródica que assume a aparência de um livro de cozinha, a miscigenação de géneros – ou fenómeno de «poligénesis», como Amado Rodríguez lhe chama⁶⁷ – não é senão um indicador da classe elitista de eruditos a quem o poema é dirigido, pois só um grupo de espectadores bem instruídos reconheceria as várias proveniências literárias. Julgo, assim, radical a posição defendida por Bertolín Cebrián ao asseverar que imitando vários modelos o poeta de Gela não faz paródia de nenhum, quando,

63 Brandt (1888, 171), Olson e Sens (2003, xxix-xxx e lix).

64 Sobre a função didáctica da Ἡδυπάθεια, *vide* Martín García (1994, 79), Olson e Sens (1999, 9; 2003, xxxv), Shaw (2009, 634), Amado Rodríguez (2010, 12).

65 Amado Rodríguez (2010, 17-19). Os seis *hapax* de inspiração cómica identificados por Amado Rodríguez são: ἀλαζονοχαυνοφλύραρος («gabarola-presunçoso-tagarela», fr.59), γαλεοφοπιέω («preparar comida para doninhas», fr.57), ἡδυσματόληρος («temperos disparatados», fr.45), κεπφαττελεβώδης («imbecil como uma gaivota», fr.23), κατάρτυρος («recoberto de queijo», fr.57) e κατέλαιος («recoberto de azeite», fr.57). A numeração dos fragmentos é a seguida por Amado Rodríguez, que nem sempre coincide com a de Olson e Sens (2003).

66 Shaw (2009, 634-639).

67 Amado Rodríguez (2010, 21).

na verdade, a paródia surge precisamente de uma rebeldia transgressora e polimorfa.

De entre as tradições literárias que se entrecruzam e se combinam na composição da Ἡδυπάθεια, aquela que mais se destaca é a da épica, cujas alusões paródicas, espalhadas pelos fragmentos conservados, caracterizam o estilo geral do poema. O gastrónomo, na sua qualidade de parodista, decalca episódios conhecidos dos poemas homéricos, reproduzindo fórmulas e particularidades lexicais, que altera, subverte e adapta, a fim de, por meio do humor paródico, tornar divertidas, ou menos aborrecidas, as instruções de ordem mais técnica.

Ao anunciar, no próêmio, o tema da comida e da bebida, o poeta serve-se da expressão ὅπου ἐστὶν ἕκαστον, «aqui está cada» (fr.3, v.1), que vai buscar a ὅπη νόος ἐστὶν ἕκάστου, «consoante aprouver a cada um» (*Il.* 20.25), do terceiro concílio divino, em que Zeus, estendendo a guerra aos deuses, se deleita no Olimpo a assistir aos confrontos. Com este contraste, a abrir o poema, entre a actividade bélica e o prazer do soberano divino, Arquéstrato convida o público a quem se dirige a descansar à mesa e a apreciar as delícias gastronómicas. Ao informar que o cereal de melhor qualidade é o de Lesbos, adverte que σὺ δ' ἐν φρεσὶ βάλλεο σῆσιν, «tu guarda-a no teu coração» (fr.5, v.2). Esta expressão é retirada de uma fórmula homérica, usada para conselhos. O humor paródico reside, neste caso, no jogo semântico de φρήν, que no contexto épico significa «coração» ou «espírito», enquanto no catálogo de culinária adquire o sentido anatómico de «diafragma»⁶⁸. Arquéstrato, ao mesmo tempo que pede a um dos amigos para prestar atenção às indicações que transmite, aconselha também, por subversão paródica, a deixar cair no estômago esta comida refinada. Sugere também a compra do pão da Tessália, todo ele amassado e preparado εὖ κατὰ χεῖρα, «com mão experiente» (fr.5, v.11), numa adaptação da expressão típica εὖ κατὰ κόσμον, «de forma bem ordenada» (*Il.* 10.472, 11.48, 12.85, 24.622). O recorte do sintagma épico implica que os meios usados para cozinhar são tão bem ordenados quanto os meios usados para guerrear, concretamente as armas e os cavalos.

Quando explica a receita para confeccionar as porções do tubarão-serra, o especialista admite que «não são muitos os homens que conhecem este manjar divino» (ἀλλ' οὐ πολλοὶ ἴσασι βροτῶν τόδε θεῖον ἔδεσμα, fr.24, v.13). Tal declaração opera uma inversão temática da famosa fala de Glauco, que se orgulha, perante Diomedes, da linhagem divina de que descende e que «muitos mortais conhecem» (ἡμετέρην γενεήν, πολλοὶ δέ μιν ἄνδρες ἴσασιν,

68 Olson e Sens (2003, 25).

Il. 6.151). O mesmo discurso volta a funcionar como modelo na lição sobre o melhor tempero para a sarda de Bizâncio: Glaucos propõe iniciar o relato genealógico com a oração condicional εἰ δ' ἐθέλεις, καὶ ταῦτα δαήμεναι, «mas se quiseres, ouve também isto» (*Il.* 6.150), que Arquéstrato utiliza para iniciar a sua descrição culinária (fr.36, v.4), como se também este peixe descendesse de uma antiga e nobre casta.

Quando informa que é possível encontrar à venda na Macedónia e em Ambrácia gambas em bastante quantidade (μάλα πολλάί, fr.26, v.3), o gastrólogo convoca o texto homérico da invocação à Musa para celebrar o herói que muito vagueou no mar antes de regressar a casa (μάλα πολλά, *Od.* 1.1). O paralelo (também métrico, uma vez que a expressão ocorre nos dois poemas em posição final de hexâmetro) poderá ser pensado como reverso paródico, se as viagens à Macedónia e a Ambrácia não trouxeram tantas adversidades para o comprador como a navegação de Ulisses até Ítaca⁶⁹. A situação homérica virada do avesso é igualmente conseguida no momento em que se previne o público a não agarrar o peixe-escorpião de grandes dimensões. A expressão-cláusula que traduz essa advertência, ἀπὸ χεῖρας ἴαλλε (fr.30, v.2), repete, em aceção contrária, a expressão-cláusula χεῖρας ἴαλλον («lançaram as mãos»), típica em cenas homéricas de refeição, quando os convivas se apoderam das iguarias à mesa.

O sargo assado, ensina Arquéstrato, deve ser «regado com o acre vinagre» (δριμεῖ δεδαῖγμένον ὄξει, fr.37, v.4), do mesmo modo que um combatente é «golpeado pelo bronze aguçado» (δεδαῖγμένον ὄξεϊ χαλκῷ, *Il.* 18.236, 19.211, 19.283, 19.292, 22.72). Aqui, uma palavra é substituída por outra foneticamente semelhante (ὄξεϊ, «afiado», por ὄξει, «vinagre») para adaptação ao contexto de culinária. O atum fêmea recebe um tratamento de princesa, ao ser equiparado em forma e em beleza aos deuses imortais (ἀθανάτοισι θεοῖσι φυῆν καὶ εἶδος ὅμοια (fr.38, v.7). O mesmo elogio também é feito na apresentação de Nausícaa, filha do rei Alcínoo, que governa uma terra de marinheiros: κοιμᾶτ' ἀθανάτησι φυῆν καὶ εἶδος ὁμοίη, «uma donzela que na forma e na beleza igualava as deusas» (*Od.* 6.16).

Por fim, o poeta exalta as qualidades do vinho de Lesbos, saboroso como ambrósia (fr.59, vv.10-11), evocando para o efeito a cena da embriaguez de Polifemo, que, deliciado com o vinho que Ulisses lhe oferece, compara a bebida a uma mistura de néctar e ambrósia (*Od.* 9.359).

69 O motivo da dificuldade na viagem marítima volta a surgir no relato sobre as deslocções do atum. O conteúdo e a aliteração do verso πολλά περήσαντες πελάγη βρυχίου διά ποντου, «atravessando muitos perigos do mar profundo» (fr.35, v.12), são aproveitados de *Od.* 24.118, μηνὶ δ' ἄρ' οὐλῶ πάντα περήσαμεν εὐρέα πόντον («levou-nos um mês a atravessar o vasto mar»), no momento em que a alma de Agamémnon se refere à travessia de Ítaca para Tróia.

A presença do modelo homérico na Ἡδυπάθεια não se limita à paródia temática, longe de ter sido esgotada nos exemplos aqui mencionados. Nem sempre Arquéstrato faz depender o sentido paródico dos empréstimos homéricos de episódios concretos. A grandiloquência do estilo épico, que atravessa o livro de culinária, é também conseguida pela adoção de certos recursos formais e lexicais. O génio da gastronomia, procurando a elegância do discurso, adota particularidades lexicais da epeia homérica ou cria compostos de inspiração épica⁷⁰. A solenidade da linguagem culinária resulta também da adjectivação múltipla, como se verifica na sequência assindética que caracteriza a cabeça do safio: πίνοος ἰσχυροῦ μεάλου, «gorda, resistente, grande» (fr.19, v.2). O mesmo processo é utilizado para descrever a lança de heróis e de deuses homéricos, βριθὺ μέγα στιβαρόν («pesada, imponente, enorme»), bem como o escudo de Aquiles, φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην («brilhante, triplo, refulgente», *Il.* 18.479-480).

Os produtos alimentares e os locais de compra recebem com frequência epítetos imponentes, de ressonância épica: assim, os cereais são as dádivas de Deméter «de lindo cabelo» (fr.5, v.1, ἡῦκομος é um epíteto de deusas e de figuras femininas); os largos cardumes de atum são pescados na «espaçosa» Samos (fr.35, v.1, εὐρύχορος é aplicado a localidades homéricas); a sarda de melhor qualidade vem da «agradável» terra de Bizâncio (fr.36, v.11, ἐρατεινός qualifica com frequência, mas não de forma exclusiva, regiões indicadas por Homero); o vinho de Tasos terá um sabor «muito bom», se conservado por longos anos (fr.50, v.16, περικαλλής é de uso recorrente e variado na poesia homérica)⁷¹.

Enquanto profundo conhecedor da tradição épica, o poeta de Gela decalca, não raras vezes, palavras e expressões homéricas dispondo-as nas mesmas posições métricas (*sedes*) em que surgem nos hexâmetros da *Ilíada* e da *Odisseia*⁷².

Muitos dos recursos paródicos (temáticos, formais e lexicais), expostos a propósito da obra de Arquéstrato de Gela e a partir dos quais o público erudito certamente reconheceria o subtexto homérico (talvez não na totalidade, mas pelo menos em grande parte), caracterizam igualmente a elaboração do poema de Mátron de Pítane, intitulado Ἀττικὸν Δεῖπνον ou *Banquete Ático*,

70 Cf. Amado Rodríguez (2010, 13-14) sobre os *hapax* de inspiração épica em Arquéstrato.

71 O adjectivo περικαλλής regista 53 ocorrências nos poemas homéricos, 32 das quais imediatamente após a cesura heftemímere, como no fr.50, v.16.

72 As seguintes palavras e expressões (para citar alguns exemplos apenas) figuram na obra de Arquéstrato, reproduzindo as mesmas circunstâncias métricas do modelo homérico: λεπτός (fr.12, v.5), τῆμος (fr.37, v.3) e ἀλλὰ σύ (fr.60, v.12) surgem em posição inicial de verso; κεφαλήν (fr.19, v.1) ocorre a meio de hexâmetro, logo a seguir à cesura pentemímere; a fórmula ἄλμυρόν ὕδωρ (fr.39, v.6) e várias formas verbais e nominais, entre as quais τράπεζα (fr.4, v.1), ἔδουσιν (fr.5, v.6), θαλάσσης (fr.10, v.2), ἔχοντες (fr.16, v.7), ὄρη (fr.50, v.1), estão dispostas em final de verso.

cuja datação se situa cronologicamente no final do século IV a. C.⁷³ Este novo poema gastronómico, de que se conservam 122 versos em metro épico⁷⁴, descreve o faustoso e pantagruélico banquete oferecido em casa de Xénocles, orador ateniense, seguindo uma estrutura muito semelhante àquela que subjaz ao roteiro culinário de Arquestrato: um proémio (vv.1-6), a recepção dos convidados pelo anfitrião (vv.7-10), os aperitivos (vv.11-26), a refeição com iguarias de peixe (vv.27-88) e pratos de carne (vv.89-103), e por fim o simpósio (vv.104-122) com mais um leque variado de ofertas (grinaldas, taças de vinho, frutas, doces e diversão)⁷⁵.

A Ἡδυπάθεια e ο Ἀττικὸν Δεῖπνον aproximam-se quanto à disposição interna dos produtos alimentares (maior porção no menu dos peixes, comida de excelência entre a classe de eruditos, e menor quantidade no menu das carnes, que constituíam na tradição épica a base da alimentação dos heróis), mas distanciam-se quanto ao registo discursivo: o primeiro, como roteiro de viagens e livro de receitas, contém um forte tom didáctico, o segundo, como descrição exuberante de um banquete em Atenas, apresenta um tom mais lúdico e de crítica social. Além disso, no poema do autor oriundo de Pítane (cidade eólia da Ásia Menor), embora de extensão mais breve do que o poema do autor proveniente de Gela (região siciliana) onde a paródia homérica vem dispersa pelos vários fragmentos, as manobras paródicas (ou seja, as evocações, as alusões, as repetições e as adaptações dos versos de Homero) registam uma maior concentração. Neste sentido, tem-se considerado a técnica sob a qual o *Banquete Ático* é composto bastante próxima da técnica de um centão: a citação e a reescrita de texto alheio são aqui recorrentes – a paródia à poesia homérica manifesta-se praticamente verso a verso neste poema –, o que justifica a associação a esse outro género literário⁷⁶.

73 Não se conhece a designação original do poema de Mátron. O título convencionalmente adoptado deriva da forma como o texto vem referido por Ateneu. É, aliás, este autor que cita o poema de Mátron em o *Banquete dos Sofistas* 4.134d-137c. A datação deste texto paródico, por outro lado, decorre da constatação de evidências internas, nomeadamente a referência directa a figuras históricas, da segunda metade do século IV a. C., contemporâneas do autor. Martín García (1994, 300) restringe a composição do poema ao período compreendido entre os anos 310 e 305 a. C. Degani (1983, 19; 1999, 414) aponta a data de 305-300 a. C. Outros autores preferem indicações mais genéricas, como segunda metade ou mesmo final de século: Olson e Sens (1999, 3-4), García Soler (2003, 66), Bertolín Cebrián (2008, 53).

74 Segundo os estudiosos da paródia gastronómica, o poema de Mátron não terá sido transmitido na sua versão integral. Dele, contudo, poucos foram os versos que se perderam. *Vide*, sobre o assunto, Degani (1999, 413) e García Soler (2003, 66).

75 Sirvo-me, para as referências ao *Banquete Ático* de Mátron, da edição de Olson e Sens (1999).

76 Sobre o estilo do *Banquete Ático* que lembra a técnica do género do centão, *vide* Martín García (1994, 300), Degani (1999, 421-422), García Soler (2003, 69), *Brill's Encyclopaedia (s.v. «Matron»*, vol. 8, 2006, 482).

O poema gastronómico de Mátron abre com uma reelaboração paródica da invocação odisseica, que dita a temática do novo canto:

ἼΑνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά (Od. 1.1)

Fala-me, Musa, do homem astuto que por muitos caminhos

Δεῖπνά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροφα, ὃς μάλα πολλά (Banquete Ático v.1)

Fala-me, ó Musa, do banquete de muitos e opulentos manjares

Mátron repete o primeiro verso da *Odisséia*, substituindo duas palavras metricamente equivalentes e segundo um nexos de proximidades fónicas. Ao transmutar ἼΑνδρα por Δεῖπνα, define assim, na abertura do poema paródico, o novo objecto, o banquete, que, à semelhança do herói de muitos ardis, «politrópico», é caracterizado como abundante em alimentos, «polítrofo». Seguem-se, nos versos recriados pelo parodista, imagens iliádicas da guerra, ora intencionalmente mais sugestivas, ora ocasionalmente mais obscuras, de maneira que a descrição do banquete assume, por meio da paródia, a feição de uma empresa militar⁷⁷: os participantes deste evento da alta sociedade, como soldados em combate, investem contra os requintados manjares.

Mátron, que entra no festim assumindo o estatuto literário de um parasita faminto, começa por distinguir grandes e vistosas fatias de pão, mais brancas do que a neve, tão saborosas como bolos. A descrição é decalcada do retrato dos cavalos de Reso, os maiores e os mais belos de entre os dos Troianos, mais brancos do que a neve e velozes como as rajadas do vento:

τοῦ δὴ καλλίστους ἵππους ἴδον ἠδὲ μεγίστους·

λευκότεροι χιόνος, θεῖειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι· (Il. 10.436-437)

Dele são os cavalos maiores e mais belos que alguma vez vi.

São mais brancos que a neve e velozes como o vento.

οὗ δὴ καλλίστους ἄρτους ἴδον ἠδὲ μεγίστους,

λευκοτέρους χιόνος, ἔσθειν δ' ἀμύλοισιν ὁμοίους· (Banquete Ático vv.4-5)

onde estão os pães maiores e mais belos que alguma vez já vi,

mais brancos que a neve e saborosos como pastéis.

Os versos de Homero são aqui repetidos com substituição de algumas palavras, métrica e foneticamente semelhantes, mas afastadas quanto ao sentido: a permuta lexical converte animais de combate, os «cavalos» (ἵππους), recursos necessários para se fazer a guerra, em produtos comestíveis, os «pães» (ἄρτους), essenciais à mesa de qualquer refeição. Destes pães se enamorara Bóreas, o vento norte, ainda quando estavam a ser «cozidos»

⁷⁷ Olson e Sens (1999, 22), García Soler (2003, 70).

(τάων καὶ Βορέης ἠράσσατο πεσσομενάων, v.6), tal como também se apaixonara pelas éguas de Ericciónio enquanto estas pastavam no sopé do Ida (τάων καὶ Βορέης ἠράσσατο βοσκομενάων, «destas enquanto pastavam se enamourou o Bóreas», *Il.* 20.223).

Logo após o proémio, Xénocles, o anfitrião da casa, recebe os hóspedes, qual Agamémnon a passar revista às fileiras dos Aqueus, antes dos confrontos bélicos.

αὐτὸς δὲ Ξενοκλῆς ἐπεπωλεῖτο στίχας ἀνδρῶν (*Banquete Ático* v.7)
o próprio Xénocles percorreu as fileiras de homens
αὐτὰρ ὁ πεζὸς ἐὼν ἐπεπωλεῖτο στίχας ἀνδρῶν (*Il.* 4.231)
mas ele próprio percorreu a pé as fileiras de homens

Para as mesas, começam a ser trazidos os aperitivos pelos cozinheiros, responsáveis pela ampla zona abobadada da cozinha. Assim, os cozinheiros são retratados como figuras paródicas das Horas, a quem foram confiadas as portas do vasto céu olímpico, por onde Hera e Atena passaram, prontas para irem combater na guerra dos mortais. A divisão da casa onde as iguarias são confeccionadas substitui, textualmente, a morada dos deuses (ὄπτανιάων ocupa o lugar de Οὐλύμπός τε), assim como os chefes de cozinha substituem, contextualmente, por convocação de um episódio homérico típico, as guardiãs das entradas celestes, e a chegada dos aperitivos à mesa sobrepõe-se à saída das deusas para o campo de batalha.

οἷς ἐπιτεράφεται μέγας οὐρανὸς ὄπτανιάων (*Banquete Ático* v.12)
que guardam o vasto céu das cozinhas
τῆς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὐλύμπός τε (*Il.* 5.750)
que gardam o vasto céu e o Olimpo⁷⁸

Os convidados «lançam mãos» (χεῖρας ἴαλλον, v.14⁷⁹) às verduras servidas antes dos pratos principais, mas Mátron, na pele de um convidado sôfrego, não seguindo o mesmo exemplo, devora toda a espécie de comida que encontra à sua frente. O contrário do que os outros fazem é um procedimento também tomado por Pândaro, que, em conversa com Eneias, lamenta não ter obedecido ao pai, coisa que teria sido certamente a melhor. A figura paródica segue à mesa um caminho diferente dos restantes, comendo

78 O passo de *Il.* 5.750 repete-se em *Il.* 8.394. Trata-se de um verso-fórmula que pertence, em ambos os momentos épicos, à mesma cena-tipo.

79 A cláusula homérica χεῖρας ἴαλλον surge também no fr.30, v.2 da Ἡδυπάθεια de Arquéstrato.

alarvemente, enquanto o soldado troiano não aceita trazer os cavalos de combate, para que, nos acampamentos de Tróia, não lhes viesse a faltar alimento⁸⁰.

ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, ἀλλ' ἥσθιον εἶδατα πάντα (*Banquete Ático* v.15)

Mas eu não quis obedecer, mas comia toda a espécie de comida

ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην – ἦ τ' ἄν πολὺ κέρδιον ἦεν– (*Il.* 5.201)

Mas eu não quis obedecer – muito mais proveitoso teria sido! –

O cruzamento paródico entre estas duas áreas, a guerra e a comida, atravessa a descrição do banquete, fazendo-se manifestar por meio da reutilização de versos homéricos, transferidos para um contexto menos sério.

Servidas as entradas, o banquete em casa de Xénocles passa a basear-se sobretudo na ictiofagia, pois a parte central e a mais extensa do menu gastronómico, contando com uma extensão de 62 versos, respeita aos pratos de peixe. Nesta secção do poema, as várias iguarias vão desfilando para a mesa do anfitrião e para o estômago dos convivas, mediante um rol descritivo concebido à imagem do catálogo das naus da *Iliada*. Os vários alimentos marinhos recebem um tratamento altissonante, chegando à mesa com toda a pompa, por ostentarem epítetos homéricos, como se fossem autênticos heróis ou deuses da tradição épica.

Neste cortejo de gala, vão aparecendo as seguintes iguarias de peixe: o salmonete «de rebordos vermelhos» (v.27), cujo epíteto, adequado à cor natural deste peixe, qualifica naus homéricas em *Il.* 2.637 e em *Od.* 9.125; o choco «de formosas tranças», comparado a Tétis «dos pés prateados» (vv.33-34), a deusa marinha que, segundo a tradição mitológica, se transformou neste molusco na sua tentativa de fugir às investidas amorosas de Peleu⁸¹; o «famigerado» safio (v.36), exageradamente identificado com Tício, gigante que no Hades jaz estendido sobre nove hectares (ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κεῖτο πέλεθρα, *Od.* 11.577), enquanto este peixe cobre nove mesas no

80 A oração adversativa ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην («Mas eu não quis obedecer») regista ainda duas outras ocorrências nos poemas homéricos: uma em *Il.* 22.103, quando Heitor, prestes a enfrentar Aquiles, lamenta ter ignorado os conselhos de Polidamante na guerra contra os Aqueus; a outra em *Od.* 9.228, no episódio em que Ulisses, chegado à caverna de Polifemo e querendo receber as ofertas de hospitalidade do ocupante, não ouve as súplicas dos companheiros para abandonarem o local.

81 Confluem, no retrato épico do choco (também designado por siba ou sépia), elementos caracterizadores de várias deusas homéricas, em especial Tétis. A adopção do epíteto εὐπλόκαμος («de belos cabelos») permite, por outro lado, a associação a outras divindades femininas, de extrema beleza, entre as quais Ártemis, Atena, Aurora, Calipso, Circe e Deméter. Sobre as metamorfoses de Tétis, *vide* Grimal (2004, 361). Sobre a relação entre o choco e a deusa marinha, esposa de Peleu, *vide* Degani (1999, 425-426), Nagy (1999, 344-345), Olson e Sens (1999, 96) e Condello (2005, 39-42).

banquete (ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κείτο τραπέζας, v.37)⁸²; a enguia «de alvos braços» (vv.39-38), que, como Hera, se envolve amorosamente nos abraços de Zeus⁸³; a «célere lula», molusco marinho de excepcional aptidão para se deslocar em água, característica que justifica a apresentação como Íris, a deusa mensageira «de pés velozes como o vento» (v.50)⁸⁴; o bonito «azulado», que é súbdito de Posídon e conhecedor de todo o mar profundo, numa imagem paródica emprestada do retrato de Proteu (ὅς τε θαλάσσης / πάσης βένθεα οἶδε, Ποσειδάωνος ὑποδμῶς, «que do mar conhece todas as profundezas, como vassalo que é de Posídon», vv.61-62 = *Od.* 4.385-386)⁸⁵.

Desta ementa de produtos marinhos, são ainda servidos, entre outras iguarias: os camarões, aedos que cantam para Zeus olímpico (v.63); a dourada, o mais belo dos peixes (v.65); e o esturjão, que, devido ao seu corpo alongado, é um «famoso lanceiro» (δουρικλυτός, v.69), como vários guerreiros homéricos⁸⁶.

O desfile aparatoso dos peixes, seguido pelo menu também faustoso, embora menos demorado, das carnes, configura o banquete como espectáculo, mais do que como mera listagem de itens culinários. Trata-se na verdade de um poema concebido como uma construção literária sofisticada e provido de uma estrutura narrativa complexa⁸⁷. As vias pelas quais a paródia se faz notar evidenciam o profundo conhecimento que Mátron detém da poesia homérica e a ciência na manipulação do material épico quando transposto do contexto de origem para outro tematicamente mais próximo do quotidiano social.

A crítica não lhe tem sido, contudo, sempre unânime. Para Wilamowitz a arte paródica do autor de *Pítane* revela ser bastante superficial, uma vez que, em muitos dos passos do *Banquete Ático* que comenta, não encontra razão legítima para a associação paródica entre o vocabulário épico e a comida não

82 O πλέθρον representa uma medida de comprimento de 100 pés. Nove πλέθρα equivaleriam, portanto, a 900 pés. O adjectivo ἐρικυδέα («famigerado») possui vários referentes na poesia homérica. Em cinco dessas ocorrências (*Il.* 24.802; *Od.* 3.66, 10.182, 13.26, 20.280), o termo surge aplicado a δαῖτα («banquete»), em conformidade com a temática gastronómica do *Banquete Ático*.

83 Na grande maioria das vezes, o epíteto λευκόλενος («de alvos braços») serve para qualificar Hera, mas também é usado com figuras femininas, como Andrómaca, Nausícaa, Arete, Helena, as servas de Nausícaa e as servas de Penélope. No poema de Arquéstrato, a enguia recebe um tratamento análogo àquele que Mátron lhe confere, ao ser apresentada como rainha no banquete (fr.10, vv.7-9).

84 O epíteto ποδίγνεμος («de pés como o vento») é sempre aplicado na *Iliada* a Íris, enquanto ὠκέα («veloz») ocorre vinte vezes na mesma epopeia para qualificar a deusa mensageira.

85 Sobre o composto κτανόχρωος, que designa a coloração azulada do bonito, *vide* Olson e Sens (1999, 110) e Amado Rodríguez (2011, 24-25).

86 Idomeneu, Menelau e Ulisses figuram entre os combatentes homéricos que mais vezes recebem o epíteto δουρικλυτός («famoso lanceiro»).

87 Olson e Sens (1999, 26-27).

heróica⁸⁸. Nada justifica, por exemplo, que o salmonete seja descrito como «domador de cavalos» (v.31), epíteto largamente usado na poesia homérica para vários combatentes e, no plural, para o exército dos Troianos⁸⁹. É possível, portanto, que o público ache graça à combinação absurda do léxico altissonante a produtos vulgares, mesmo sem qualquer motivação, de modo que tal procedimento resulta em flagrante disparate.

A paródia em geral e a de Mátron em particular não limitam os seus domínios de actuação à dissonância entre o estilo elevado e o conteúdo baixo, ainda que este aspecto seja, de facto, essencial a qualquer composição paródica. O absurdo e o disparate não são senão meios de que o parodista se serve, a fim de causar, entre os espectadores e/ou leitores, um riso fácil e imediato. Não significa isso, no entanto, que um poema como o *Banquete Ático* não contenha outros mecanismos, mais elaborados, para transmitir sentidos paródicos mais subtis, apenas reconhecíveis por elementos de uma classe erudita. Assim, Degani reporta-se a esta obra gastronómica como um mosaico complexo e variado⁹⁰ e, no mesmo sentido, Olson e Sens vêem em Mátron um artesão inteligente, precursor dos poetas helenísticos, que à brevidade da forma aliam o requinte do estilo literário⁹¹.

Concorrem para a sofisticação da técnica paródica no *Banquete Ático* factores diversos, como a variação de versos homéricos (de preferência à repetição sem alteração), o recorte métrico de sintagmas extraídos de diferentes contextos épicos, a alusão temática a um conjunto de episódios literários específicos, o reuso de particularidades lexicais e a preservação de certas palavras nas posições métricas de origem.

Na composição da paródia gastronómica de Mátron, são menos frequentes os casos de *verbatim* do que a adaptação de material épico⁹². Por vezes, o poeta constrói um verso paródico mediante a combinação de hemistíquios que em Homero não se chegam a cruzar⁹³. O decalque de episódios homéricos não é feito de forma aleatória, mas por meio de grupos temáticos coesos. Mátron selecciona do extenso *corpus* homérico episódios que ficaram célebres ou que lhe são preferidos. Da *Iliada*, evoca com frequência o catálogo das naus, a Doloneia, a Patrocleia, a morte e o funeral de Heitor, enquanto

88 Wilamowitz (1923, 73-79).

89 Diomedes e Heitor são os heróis homéricos a quem o epíteto «domador de cavalos» é mais vezes atribuído. No plural, o adjectivo é aplicado exclusivamente aos Troianos.

90 Degani (1999, 421).

91 Olson e Sens (1999, 33-34).

92 Olson e Sens (1999, 34).

93 Amado Rodríguez (2011, 22) compara a técnica paródica da combinação e do encaixe, de que Mátron se serve, ao fabrico de um mosaico. Para exemplos desta técnica em Mátron, *vide* Olson e Sens (1999, 35-37).

da *Odisseia* aproveita bastante material das viagens de Ulisses (como a Ciclopeia e a Catábase), mas quase nenhum da vingança contra os pretendentes. Quanto a raridades lexicais, Amado Rodríguez nota a presença de seis *hapax* no *Banquete Ático*, inspirados, por meio de relações paronímicas, no vocabulário homérico, como motor de criação paródica⁹⁴. Na mesma medida que no roteiro culinário de Arquestrato, a sofisticação do estilo no poema gastronómico de Mátron também se expressa a partir do decalque formal das *sedes* épicas. Certas palavras, de relevância temática variável para o contexto culinário, ocupam nos versos do parodista lugares métricos análogos àqueles do modelo épico de onde foram deslocados⁹⁵.

O simpósio termina com a chegada de duas meretrizes, trazidas por Estrátocles, para as diversões sexuais dos presentes. E é também com intuito de entreter a assistência que Mátron compõe o *Banquete Ático*, não sem aproveitar a ocasião para ridicularizar, pelo exagero, o quotidiano que o envolve, projectando ao mesmo tempo uma crítica à sociedade contemporânea. O poeta explora a dicção e o estilo épicos, apropria-se do modelo homérico, que frequentemente reconfigura e adapta, para deixar transparecer a subversão de imagens sérias noutras triviais, procurando não só divertir o público para o qual compõe, mas também denunciar os problemas que afectam a πόλις⁹⁶.

O carácter de intervenção social desta obra verifica-se, antes de mais, mediante a presença neste banquete de figuras históricas, aspecto que permite, aliás, situar a composição do poema em finais do século IV a. C. Poucas são as personagens, partícipes do opulento festim, aí identificadas pelo nome, mas quase todas possuem existência real. O anfitrião, Xénocles (vv.2 e 7), um dos cidadãos mais abastados de Atenas, está historicamente associado à figura de Licurgo e à restauração da democracia ateniense, nos últimos anos do século IV a. C. A acompanhar o senhor da casa na recepção dos comensais vem o parasita Querefonte, que come como um leão (vv.9 e 98). Trata-se de uma personagem utilizada com frequência na comédia ática. Estrátocles, filho de Eutidemo de Atenas, politicamente activo até inícios do século III a. C., surge como um dos convidados no banquete, primeiro a comer um salmonete (v.30), depois a trazer para o simpósio duas jovens prostitutas (v.122). Por fim, Astíanax de Mileto e Antenor de Mileto (ou de Atenas) eram

94 Amado Rodríguez (2011, 21-33).

95 Diferentes formas de τράπεζα surgem por regra em posição final de hexâmetro: τραπεζας (vv.11 e 37), τραπεζης (v.73). Cf. Ἡδυπάθεια fr.4, v.1. A forma θαλάσσης (v.61) ocupa um lugar típico no fim de verso. Cf. Ἡδυπάθεια fr.10, v.2.

96 Martín García (1994, 299), García Soler (2003, 83).

atletas conhecidos, vencedores das Olimpíadas e das Leneias na modalidade do pancrácio, aqui referidos como símbolo de força física (v.42)⁹⁷: a enguia servida, de alvos braços como a legítima consorte de Zeus, é de tal forma pesada que nem estes dois campeões a conseguiriam transportar.

A inclusão de autoridades políticas, contemporâneas de Mátron, na descrição fictícia desta mostra de gastronomia requintada configura o *Banquete Ático* como instrumento de intervenção social, que denuncia, por meio da paródia, os excessos de uma classe de elite, pondo lado a lado realidades distintas: os sumptuosos banquetes dos ricos e a pobreza generalizada dos Atenienses de menos recursos.

A segunda metade do século IV a. C. corresponde, na verdade, a um período de agitação política e social para Atenas, que vê o seu sistema democrático fragilizado por uma série de conflitos militares e por sucessões de governantes no poder: Filipe II da Macedónia derrota a coligação entre Atenas e Tebas no ano 338 a. C., na Batalha de Queroneia; Alexandre reforça o domínio macedónico em território grego sobretudo após a destruição de Tebas em 335 a. C.; após 323 a. C. (data da morte de Alexandre, o Grande), Antípato detém as fações atenienses antimacedónicas, instalando um sistema de governo oligárquico; sucede-lhe Demétrio de Faleros, que, até 307 a. C., governa Atenas sob a hegemonia da Macedónia.

No seio de tais circunstâncias que envolvem a vida política ateniense, Mátron lança no seu poema gastronómico, ao invocar os nomes de Xénocles e Estrátocles como anfitrião e convidado do banquete, um ataque contra o grupo de dirigentes da cidade, retratando-os como glutões excêntricos, insaciáveis de comida e de poder, em contraste com as massas populares, que suportam a miséria e a fome. Nesta perspectiva, a paródia emerge como arma ao serviço de um grupo contestatário que, rearranjando o cânone da poesia homérica, fá-la veículo na transmissão de um conjunto de valores ideológicos contra a classe política dominante. Recai, pois, sobre os participantes que usufruem das delícias culinárias no *Banquete Ático* uma velada acusação das suas atitudes antidemocráticas⁹⁸.

Não é inédito, na poesia gastronómica de Mátron, o uso da paródia épica para fins de denúncia política e de crítica à sociedade contemporânea.

97 Olson e Sens (1999, 100-101) entendem a menção aos dois nomes como ambígua e, por isso, geradora do humor paródico. Astíanax e Antenor, além de figuras históricas, que se destacam nas competições atléticas, são também personagens da *Iliada*, demasiado fracas para combater, devido às faixas etárias, opostas, a que pertencem: o primeiro corresponde ao nome do filho de Heitor e Andrómaca e é uma criança de colo, enquanto o segundo, sensato conselheiro dos Troianos, integra o grupo dos anciãos, sem idade já para pegar nas armas de combate.

98 Bertolín Cebrián (2008, 54).

Tais aplicações do género paródico encontram-se já em texto de datação anterior, concretamente num fragmento de Hermipo⁹⁹, formado por 23 hexâmetros, que apresentam, sob a forma de um catálogo com ressonâncias homéricas, produtos comerciais exportados de várias partes do Mediterrâneo para Atenas. Hermipo, comediógrafo ateniense da segunda metade do século v a. C., vencedor em competições dramáticas nas Dionísias (435 a. C.) e nas Leneias (ca. 430 a. C.), foi também autor de paródias e de poesia iâmbica, além das peças cómicas, de que restaram poucos títulos e excertos. A escassa produção sobrevivente deixa perceber que o poeta terá composto versões burlescas de histórias mitológicas conhecidas¹⁰⁰.

O fr.63 pertence à obra intitulada Φορμοφόροι (*As Portadoras de Cestas*), cronologicamente situada na primeira década da Guerra do Peloponeso. Esta breve composição inicia com o verso da invocação às Musas que, na *Iliada*, inaugura o catálogo das naus: ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, «Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas» (v.1 = *Il.* 2.484). O verso homérico adequa-se ao novo contexto para o qual é transferido, pois segue-se ao próemio (vv.1-3) o inventário dos artigos que chegaram a Atenas das mais variadas zonas do Mediterrâneo: de Cirene são importadas plantas, para fins culinários e medicinais, e couro bovino (v.4); do Helesponto, cavalas e produtos conservados em sal (v.5); de Itália, farinha e carne bovina (v.6); de Siracusa, porcos e queijo (v.9); do Egipto, velas de navio e rolos de papiro (vv.12-13); da Síria, incenso (v.13); de Creta, ciprestes (v.14); da Líbia, objectos de marfim (v.15); de Rodes, frutos secos – passas e figos (v.16); da Eubeia, peras e maçãs (v.17); da Frígia, escravos, e da Arcádia, soldados (v.18); de Págasas, escravos desertores (v.19); da Paflagónia, castanhas e amêndoas (vv.20-21); da Fenícia, farinha e frutos tropicais (v.22); e de Cartago, tapetes e almofadas (v.23).

O conjunto destes registos de bens comercializados é marcado por um estilo elevado, resultante da inclusão pontual de imagens e de fórmulas emprestadas da poesia homérica. Na verdade, as embarcações mercantes são, neste excerto, apresentadas como as «escuras» e «côncavas» naus homéricas, que atravessam «o mar cor de vinho» (vv.2-3 e 11). Os produtos transaccionados adquirem também uma indumentária épica: δέρμα βόειον do v.4 («couro bovino») é repetido de *Od.* 14.24, do episódio de apresentação de Eumeu, onde se contabilizam servos e animais; πλευρὰ βόεια do

99 Fr.63 na edição de Kassel e Austin (1986).

100 É o caso da peça intitulada Ἀθηνᾶς γοναί, onde o poeta terá ridicularizado o nascimento de Atena a partir da cabeça do pai.

v.6 («costelas de boi») constitui uma variação, por aproximação fonética, de νεῦρα βόεια de *Il.* 4.122 («corda bovina»), momento em que Pândaro, movido por dolo de Atena, quebra os juramentos de guerra e reacende as hostilidades entre Aqueus e Troianos; ἴφια μῆλα do v.17 («robustas maçãs») é uma fórmula homérica que ocorre com frequência na preparação de refeições e de hecatombes e que serve ainda para identificar os animais sagrados do Sol, de consumo proibido aos homens (nos poemas homéricos, a fórmula detém o sentido de «robustas ovelhas», enquanto no fr.63 a expressão traduz um produto mais frugal, «robustas maçãs», uma vez que o v.17 enumera peças de fruta). Perto do final do catálogo, as castanhas e as amêndoas dos Paflagónios são avaliadas como «as mais belas prendas do festim», por meio do hemistíquio homérico τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός (v.21). A expressão é extraída de duas cenas de festim, nas quais os pretendentes se deleitam com as mais variadas iguarias no palácio de Ulisses (*Od.* 1.152 e 21.430).

Intercalados com os itens comerciais, surgem comentários políticos, invectivas directas a figuras históricas concretas, enfim, observações à sociedade contemporânea, que vivia as preocupações dos primeiros anos da Guerra do Peloponeso. Depois de referenciados os bens provenientes do Helesponto e de Itália, chega da pátria de Sitalces, rei da Trácia e aliado dos Atenienses, «sarna para os Lacedemónios» (ψώραν Λακεδαιμονίοισι, v.7); e de Perdicas II da Macedónia, que em 425 a. C. se aliara a Brásidas contra Atenas, vêm «mentiras em abundância» (ψεύδη ναυσὶν πάνυ πόλλαις, v.8). O ataque a Esparta e seus aliados continua com o apelo do poeta a Posídon para que destrua os Corcireus, por causa da sua lealdade dividida (vv.10-11). Corcira havia estabelecido, nas origens da guerra, aliança com os Atenienses¹⁰¹. Era, porém, colónia de Corinto, cidade partidária dos Peloponésios, e dos Espartanos em particular. Após as batalhas navais em Corcira e tomadas Mítilene e Plateias pelos Lacedemónios (427 a. C.), a revolução instala-se entre os Corcireus, que se dividem em facções e, por suborno dos Coríntios, debatem a saída do domínio ateniense. A votação dos cidadãos é, no entanto, dupla: favorável não só ao tratado de coligação com Atenas, mas também às tréguas com os Peloponésios, de modo que Corcira não viesse a sofrer reacções contrárias de nenhuma das potências em confronto¹⁰². Este, então, o motivo da censura, no fr.63, aos Corcireus, que o deus dos mares deveria aniquilar, por terem um espírito dividido, como Zeus deveria abater os pretendentes de Ítaca, por terem más intenções (fr.63, v.10; *Od.* 17.597).

101 Sobre a aliança entre Atenas e Corcira, vide Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 1.24-45.

102 Vide Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 3.70, sobre a votação dos Corcireus, e 3.71-81, sobre as adversidades sofridas pela cidade fraccionada.

A crítica à situação política da guerra fica ainda sugerida nos vv.18-19, por meio da posição que os mercenários da Arcádia ocupam neste excerto, entre os escravos da Frígia e os escravos de Págasas, como se também os soldados arcádios contratados não viessem para o combate de livre vontade¹⁰³. No fundo, este catálogo de produtos, no qual se misturam expressões homéricas e elementos de crítica social, representa, no seu conjunto, uma censura consciente e astuta, sem ser contudo demasiado agressiva, ao poderio naval de Atenas.

O fr.63 sobreviveu sob a forma de poesia catalógica, cujo estilo permite pensá-lo ou como extracto de uma epopeia paródica, ou como parte de uma peça cômica. No entender de Bertolín Cebrián, este fragmento de Hermipo, embora seja uma forma reconhecidamente «para-épica», pertenceria a uma comédia¹⁰⁴.

3. POESIA DRAMÁTICA

A comédia ática, sobretudo a comédia antiga (a do século v a. C.), caracteriza-se por um envolvimento directo nos assuntos da πόλις, seguindo uma agenda política por demais evidente¹⁰⁵.

O período durante o qual o drama ateniense se desenvolve corresponde a um tempo marcado por sucessivos confrontos bélicos, a maior parte dos quais no contexto da Guerra do Peloponeso (431-404 a. C.). Os poetas cómicos, atentos à realidade política actual, fazem representar em palco assuntos de interesse público, com comentários a acontecimentos da época, não se abstendo de lançar ataques frontais aos governantes da cidade, sobretudo àqueles de maior relevo na chefia das várias matérias relativas à cidade: administração interna, educação, cultura, religião, comércio e guerra. Contendo, desta maneira, um importante valor como documento sociológico¹⁰⁶, «a arte cômica sempre se arrogou o direito de ser um comentador privilegiado do quotidiano de Atenas», tendo-se inspirado nesse mesmo quotidiano, objectivo e directo, «de que retratou as crises e as tensões»¹⁰⁷.

Comprometido em mostrar no palco da comédia as ruinosas condições sociais e económicas resultantes das operações militares levadas a cabo para defesa e manutenção do poderio naval que prejudicavam gravemente a vida

103 Bertolín Cebrián (2008, 51).

104 Bertolín Cebrián (2008, 51-52).

105 Goldhill (2006, 85).

106 Gil Fernández (1974, 82).

107 Silva (2006, 8-9).

dos agricultores e camponeses, Aristófanes (o único dos poetas da comédia antiga de que se conservam peças completas) revela ser o mais importante testemunho histórico e a mais completa fonte da vida social de Atenas, dos finais do século v a. C.¹⁰⁸ As comédias que compôs, devido à ligação directa e imediata com a realidade contemporânea, partilhada, portanto, entre o autor e os espectadores, são designadas como políticas, no sentido etimológico do termo. Aristófanes serve-se com frequência do drama cómico como veículo para a denúncia das injustiças sociais, para a sátira ao governo ateniense em geral (especialmente por causa das opções tomadas a favor da continuidade da guerra) e ainda para a invectiva pessoal a figuras de maior destaque na época, entre as quais ocupam um lugar de preferência Cléon, no contexto político, e Eurípides, no contexto literário.

A par da censura à governação da cidade, um outro tipo de crítica é desenvolvido no teatro aristofânico, a crítica literária. O comediógrafo recria, exagera e ridiculariza, entretecendo-os na trama das suas peças, episódios conhecidos dos géneros canónicos, a tragédia e a epopeia. E ainda que seja o drama trágico euripidiano o objecto literário mais reproduzido e deformado por Aristófanes, a poesia épica não deixa, porém, de ter um peso significativo na produção humorística deste autor¹⁰⁹. É, aliás, a poesia épica, em especial a de Homero, o género, de entre todos os outros logo a seguir à tragédia, o mais parodiado na produção cómica ateniense.

O reaproveitamento do material da epopeia pelos comediógrafos antigos não começa por surgir na época áurea do teatro de Dioniso, mas nos primórdios do género, concretamente, pelo que é possível averiguar, na obra, hoje residual, do primeiro dramaturgo reconhecidamente cómico, Cratino. Dele é a autoria da peça Ὀδυσσεύς (*Ulisses*), uma paródia à *Odisseia* de Homero, em cujos fragmentos conservados se nota o desenvolvimento caricatural de «uma imagem deformada e risonha dos bem conhecidos erros de Ulisses»¹¹⁰.

A prática de reutilizar o material épico adaptando-o a um contexto bem mais vulgar torna-se tradição entre os poetas de comédia, que visam, mediante o contraste, muitas vezes inesperado, entre o solene e o trivial, fazer rir os espectadores. Este o fim último da arte cómica: provocar o riso na assistência. Com esse propósito, os comediógrafos atenienses, Aristófanes em particular, servem-se da autoridade de Homero, citando-o mas nem sempre de forma exacta. Deformam e exageram os recursos sérios que tomam de empréstimo (texto, cenas e *topoi*), com a variação necessária

108 Fairbanks (1903, 666).

109 Dover (1972, 76 e 73), Silva (1987, 20), Macía Aparicio (1998, 201; 2000, 212).

110 Silva (1987, 15).

para que o produto recriado seja reconhecível no novo enredo como proveniente do cânone épico. Pertencendo os cantos homéricos a uma memória colectiva, constituindo obras largamente difundidas por entre o público da época, Aristófanes apropria-se desse modelo com grande liberdade, ora o repetindo, ora o deformando parodicamente, para que do choque entre a imponência da palavra épica e a mediocridade da situação cómica irrompa o riso galhofeiro¹¹¹. Na investigação empreendida por Macía Aparicio, cujos resultados começam a ser expostos em «Homero y Aristófanes»¹¹², o autor reúne em cinco grupos as várias maneiras pelas quais a influência homérica penetra e modula o teatro aristofânico: 1) referências directas a Homero, 2) situações, cenas e episódios, 3) versos de aparência homérica, 4) palavras, epítetos e fórmulas de tonalidade épica, 5) aspectos gerais ressoantes da linguagem e do estilo elevados.

Aristófanes apodera-se do património deixado por Homero ajustando-o aos interesses da comédia, *i.e.*, utiliza o acervo épico para criticar a guerra e aqueles que a alimentam e a motivam e para denunciar as injustiças sociais, apresentando alternativas fantasiosas e utópicas à realidade cruel das gentes mais humildes¹¹³.

Na peça intitulada *Paz*, de 421 a. C. (ano em que se firmara a Paz de Nícias), o poeta expressa o desejo pelo fim das hostilidades entre os Gregos¹¹⁴. Trigeu, lavrador ateniense descontente com a guerra e por ela prejudicado, decide voar até ao Olimpo, montado num escaravelho gigante, com o propósito de salvar toda a Grécia. Concluída com sucesso a missão, Trigeu regressa ao plano terrestre acompanhado pela Folgança (Θεωρία), que restitui ao Conselho da cidade, e pela Deusa dos Frutos (Ἐπιώρα), que toma por esposa, iniciando de seguida os preparativos para o consórcio. Nesse ambiente festivo, aparece Hiérocles, um adivinho, vendedor de oráculos que, prejudicado com o fim da guerra e interessado em manter o negócio das adivinhações, vaticina uma série de oráculos contrários à libertação da deusa Paz (Εἰρήνη). O salvador

111 Cf. Dover (1972, 73) e Macía Aparicio (1998, 209; 2000, 241).

112 Macía Aparicio (1998, 199-209).

113 Aristófanes retrata constantemente nas suas peças a classe dos camponeses como a mais interessada na obtenção da paz. *Vide* Gomme (1938, 98).

114 A *Paz* de Aristófanes surge num período de grande tensão e expectativa, uma vez que as duas cidades rivais, Atenas e Esparta, haviam suspenso as operações belicistas para se ocuparem das negociações pela obtenção da paz. A Batalha de Anfípolis (onde perderam a vida os dois principais opositores à concretização de uma aliança, Cléon, o comandante das hostes atenienses, e Brásidas, o general lacedemónio) veio proporcionar um momento de tréguas entre as facções adversárias. De facto, apesar das muitas reivindicações de ambos os lados, foi firmada, imediatamente após as festividades em honra de Dioniso (no mesmo ano da *Paz*), a Paz de Nícias, pensada para durar meio século. Cf. Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 5.1-24.

da Grécia responde-lhe lembrando palavras homéricas que expressam o fim dos conflitos militares e o domínio da paz mediante a celebração de banquetes (*Paz* 1088-1098). À disputa travada entre Trigeu e Hiérocles (representativa da contenda política de 421 a. C., ano farto em negociações difíceis entre os que defendem a prossecução da Guerra do Peloponeso e aqueles que advogam o estabelecimento de um período de tréguas) segue-se, no banquete nupcial, a actuação do filho de Lâmaco (general ateniense, apologista activo da guerra), que recita versos homéricos de teor beligerante e, por isso, repudiados por Trigeu (*Paz* 1268-1289). Além de declamar palavras e expressões retiradas da *Ilíada*, o jovem cantor recria uma cena bélica típica dos confrontos entre Aqueus e Troianos (*Paz* 1273-1274 e 1276; *Il.* 4.446-451, 8.60-65)¹¹⁵.

Aristófanes serve-se de expressões homéricas e de versos exactos ou alterados, originalmente inseridos num contexto belicista, onde o clamor da refrega se faz ouvir e os guerreiros se enfrentam uns aos outros, para os aplicar num momento cénico em que se festeja a libertação da Εἰρήνη com um festim nupcial. O resultado deste deslocamento situacional traduz uma ruptura, no texto aristofânico, entre forma e conteúdo, e por isso Trigeu tanto se esforça por repudiar a poesia homérica que lembra a guerra, precisamente porque deseja apenas que imperem no banquete cantos em louvor da paz. É a partir deste contraste paródico que o comediógrafo critica, no episódio mencionado e em harmonia com o sentido global da peça, o tema da guerra a favor das alegrias que a paz propicia¹¹⁶.

A par da censura à guerra e seus dissabores para a cidade, a comédia grega antiga toma também como alvo de sátira os progressos ocorridos no âmbito da educação, da religião, das ciências e da filosofia¹¹⁷. As *Nuvens* e as *Vespas*, representadas nos anos 423 a. C. e 422 a. C. respectivamente, centram-se nos conflitos familiares entre diferentes gerações, entre pai e filho, como sintomáticos da crítica aos sofistas e aos novos modelos de educação, numa peça, e da crítica ao defeituoso funcionamento do sistema judicial, na outra peça.

O enredo das *Vespas* decorre do aprisionamento doméstico de Filócleon imposto pelo próprio filho, Bdelícleon, para que aquele não mais volte a desempenhar o seu ofício nos tribunais. O pai, todavia, viciado em julgamentos, procura a todo o custo escapar à vigilância, nem sempre atenta, dos

115 Os três versos da *Paz* também surgem como fórmulas noutras passagens da *Ilíada*, se considerados individualmente.

116 Silva (2007, 102). O poeta meónio, na qualidade de grande especialista em questões beligerantes, é convocado para o contexto mais vulgar da comédia justamente para, através dele, se expressar a recusa de tudo quanto esteja relacionado com a guerra. «Lembrar Homero», admite Silva (2007, 97), «será sempre conviver com a guerra e reconstituir os cenários de sofrimento e de glória que ela proporciona.»

117 Dover (1972, 214).

dois escravos às ordens do filho, Xântias e Sósias, recriando um estratagema odisseico para fugir ao cárcere: o velho esconde-se debaixo de um burro que Bdelícleon leva para vender no mercado, como Ulisses, refém na caverna do ciclope, se ocultara sob um carneiro que Polifemo levava para pastar (cf. *Vespas* 175-182, *Od.* 9.420-467). A tentativa sai malograda, mas, mesmo quando descoberto, Filócleon não desfaz o retrato heróico por si assumido, dando-se a conhecer como Ninguém, Οὔτις (*Vespas* 184), ou seja, servindo-se de mais um dos ardis de Ulisses, que desse modo também se apresentara ao ciclope (*Od.* 9.366)¹¹⁸.

A paródia ao episódio da Ciclopeia contribui para a construção de Filócleon como um anti-Ulisses, um Ulisses ao contrário, pois, ao pretender igualar-se ao herói astuto, não consegue, porém, alcançar os mesmos resultados. Este retrato paródico é desenvolvido a curto e a longo prazo, no curso da acção cómica. O coro, formado por juízes anciãos, sugere ao colega de ofício, impedido de os acompanhar para o tribunal, que, como «Ulisses dos mil artificios» (πολύμητις Ὀδυσσεύς, *Vespas* 351), se disfarce com farrapos para fugir de casa¹¹⁹. Assim como Ulisses, o herói dos disfarces, ilude os pretendentes, na segunda metade da *Odisséia*, sob o aspecto e a indumentária de um mendigo, também Filócleon deveria desse modo ludibriar o filho. O velho pai, cujo retrato se aproxima ao do herói homérico por meio da reutilização paródica de uma cena, de um motivo e de um epíteto épicos, comporta-se como uma personagem que tudo faz para enganar os outros, mas que é pelos outros enganado.

A paródia à epopeia, manifesta no início da acção, não é, como MacDowell sustenta, uma piada mitológica ocasional¹²⁰, uma vez que os contornos anti-ulisseicos de Filócleon se mantêm no decurso da peça: o juiz mostra-se ineficaz na arte retórica ao não conseguir convencer o filho do mérito da profissão que exerce, pelo contrário deixa-se por ele convencer (*Vespas* 526-749); no julgamento do cão Labes, Filócleon é vítima de dolo quando, querendo condenar o animal que roubou, é levado a depositar o voto na urna da absolvição (*Vespas* 990-1002); por fim, ao ser reeducado nos mais

118 A Ciclopeia homérica constitui igualmente o episódio sobre o qual se desenvolve a paródia no drama satírico euripídiano *Ciclope*.

119 «Πολύμητις Ὀδυσσεύς es una fórmula muy frecuente en Homero: ochenta y seis ejemplos, sesenta y ocho de ellos en la *Odisea*, y una sola ocasión en que el adjetivo no se le aplica a Ulises.» (Macía Aparicio 2000, 218)

120 No comentário ao v.181, no momento em que Bdelícleon pergunta se haverá algum Ulisses debaixo do burro, MacDowell afirma que Aristófanes «gives us a comic parody of the legend, but there are no close verbal similarities to show that he is specifically parodying either *Odyssey* 9. 424-63 or Kratinos's play Ὀδυσσεύς.» O estudioso conclui que «When Bdelykleon mentions Odysseus, he is simply making a joke» (MacDowell 1971, 156).

refinados padrões sociais da elite ateniense, o velho pai revela ser um inábil contador de histórias, não tendo vivido aventuras gloriosas, quando jovem, para entreter os convivas num banquete (*Vespas* 1174-1208). A peça aristofânica, que apresenta no palco da comédia um Ulisses ao revés, encerra com a fórmula θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο, «na praia do mar não vindimado» (*Vespas* 1521), recorrente na poesia homérica e alusiva ao tema das viagens¹²¹.

A paródia à poesia épica, concretamente à natureza astuta de Ulisses, visa nas *Vespas* denunciar a falência do sistema judicial ateniense, como também criticar a retórica de matriz sofística¹²². Nas *Nuvens*, peça de teor intelectual, Sócrates e os sofistas são os alvos sobre os quais recai o ataque mordaz do comediógrafo, por serem mestres dos novos modelos educativos, eles que ensinam a fazer prevalecer a causa injusta sobre a causa justa. Sócrates, o mais conhecido dos filósofos na época, transformado em personagem aristofânica, dirige o Frontistério, uma escola onde se ensina uma gama variada de doutrinas, entre as quais se contam as áreas das Ciências (Astronomia, Cosmologia, Física, Meteorologia), do Direito (Ética, Moral) e das Letras (Gramática, Retórica). Nessa instituição académica, pretende Estrepsíades aprender as modernas correntes do pensamento, a fim de se ver livre das dívidas acumuladas. Fraco de memória e velho demais para as exigências do estudo, convence o filho, Fidípides, a tomar o seu lugar na escola como discípulo do Raciocínio Injusto, de modo a sair de lá um sofista refinado.

É precisamente no debate entre o Raciocínio Justo e o Raciocínio Injusto que a autoridade de Homero é invocada, por este último, para legitimação da prática oratória: εἰ γὰρ πονηρὸν ἦν, "Ὀμηρος οὐδέποτε" ἄν ἐποίει / τὸν Νέστορ' ἀγορητὴν ἄν, οὐδὲ τοὺς σοφοὺς ἅπαντας, «De facto, se isso fosse mau, certamente que Homero nunca chamaria *agoreta* a Nestor e a todos os letrados em geral» (*Nuvens* 1056-1057)¹²³. Segundo o mais consagrado dos poetas épicos, Nestor, conselheiro de Agamémnon, e todos os letrados em geral são excelentes oradores. O epíteto ἀγορητής («orador») não é, porém, na poesia homérica, apenas atribuído ao combatente de Pilos (*Il.* 1.248, 4.293). Tersites, o mais feio de entre os Aqueus, não apresentado pela ascendência de que provém (sinal da sua baixa condição social), também recebe o mesmo qualificativo em *Il.* 2.246. Esta personagem pronuncia-se contra os excessos do poder aristocrático e, na qualidade de representante do estado de desmoralização dos soldados após a retirada de Aquiles da guerra, acusa em assembleia pública o comportamento arrogante de Agamémnon. Ainda que hábil na articulação das palavras, Tersites

121 *Vide* também o uso da fórmula homérica θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο no fr.128 de Hipónax.

122 MacDowell (1971, 5), Jesus (2010, 33).

123 A tradução é de Magueijo (2006).

acaba por ser espancado por Ulisses, o que provoca o riso colectivo dos presentes. Perto do final da peça (*Nuvens* 1321-1332), Estrepsíades sofre agressões de Fidípides, já instruído nas subtilezas do discurso sofisticado e capaz de demonstrar que é justo um filho castigar o pai (*Nuvens* 1332-1439). Enquanto a figura épica é espancada por ser um hábil orador, a personagem cómica, pelo contrário, suporta a violência física de alguém versado no estilo oratório. Ambas, porém, tornam-se objecto de ridículo¹²⁴.

Homero é, desse modo, convocado para o contexto mais vulgar da comédia para servir as intenções de Aristófanes em criticar os efeitos nefastos da educação sofisticada e para satirizar a própria classe dos sofistas e entre eles Sócrates, designado pejorativamente como «sacerdote de banalidades subtilíssimas» (λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ, *Nuvens* 359) e como «omnipotente vigário» (ὦ παμβασιλεί' Ἀπαιόλη, *Nuvens* 1150)¹²⁵.

4. POESIA SILOGRÁFICA

Embora um só exemplar de sátira às doutrinas filosóficas e aos seus representantes tenha sobrevivido da produção cómica grega (as *Nuvens* de Aristófanes), sabe-se todavia que a figura do filósofo constituía para os comediógrafos dos séculos V-IV a. C. um dos objectos de grande interesse e preferência¹²⁶. O ataque destes poetas a tal classe de eruditos intensifica-se à medida que se difunde a actividade dos sofistas e se multiplicam as escolas filosóficas, a ponto de o estudo da filosofia, outrora restrito a uma elite de intelectuais, ter assumido, na época helenística, a dimensão de um fenómeno de massas¹²⁷.

124 Sobre a figura anti-heróica de Tersites, cf. Capítulo 6.

125 Tradução de Magueijo (2006). A poesia cómica grega não se caracteriza, como as obras que tenho vindo a tratar desde o *Margites* até Hermipo, pela composição em hexâmetros. Trata-se, portanto, de um género até ao qual a paródia épica se alargou, aí exercendo os mais variados efeitos ao serviço do espírito crítico do comediógrafo. Entendi que Aristófanes funcionaria como elo pertinente entre a paródia política expressa no fr.63 de Hermipo e a paródia filosófica de que me ocuparei de seguida nos *Silloi* de Tímon. O reaproveitamento paródico da epopeia no contexto da produção dramática aristofânica não se restringe aos casos acima expostos. O tema, nas suas várias tipologias, é minuciosamente desenvolvido nos trabalhos de Macía Aparicio (1998, 199-209; 2000, 211-241; e 2011, 229-250). Sobre a dimensão paródica da comédia aristofânica, cf. ainda Schlesinger (1936, 296-314; 1937, 294-305), Compton-Engle (1999, 324-329), Fernández Delgado e Pordomingo (2006, 225-235), Biles (2006, 245-252), e Silva (2007, 95-118).

126 Di Marco (1989, 33), Clayman (2009, 124).

127 Di Marco (1989, 33).

Nesse contexto, também marcado por rivalidades entre adeptos de escolas rivais¹²⁸, a paródia, que assume muitas vezes um tom satírico e mordaz quando dirigida a figuras históricas concretas, torna-se um instrumento comumente usado na literatura filosófica e moralizante da época¹²⁹. É sobre o mais eminente dos pensadores, Sócrates, que recaem desde a poesia cómica grega antiga, de que é representativa a peça aristofânica de 423 a. C., as censuras quanto à vanidade das práticas sofísticas e das discussões filosóficas.

A tendência de fazer do filósofo ateniense receptor de uma crítica geral à filosofia e às debilidades que a caracterizam mantém-se na literatura grega de épocas posteriores. Um fragmento de poesia helenística (*Silloi* fr. 25, na edição de Di Marco 1989) mostra-o, em linguagem épica e com sentido irônico, pela sua excessiva verbosidade e excepcional habilidade retórica. Num discurso elegante e hermético, que só na aparência se entende como laudatório, Sócrates é descrito como alguém que seduz os Gregos com encantamentos, que escarnece dos oradores e que ensina o rigor no manejo das palavras. Esta última imagem fora já aproveitada por Aristófanes, quando coloca Estrepsíades em cena a comprometer-se em aprender, no Frontistério, as argúcias do discurso sofisticado (*Nuvens* 130).

Sócrates não protagoniza a acção dos Σίλλοι (*Silloi*) de Tímon de Fliunte. Surge antes, nesse contexto, como um dos elementos integrantes da vasta galeria de filósofos, entre antigos e modernos, apologistas de doutrinas várias, muitas das quais oponentes. Trata-se de uma obra datada de meados do século III a. C., composta em hexâmetros, de que se conservaram cerca de 130 versos agrupados em 66 ou 67 fragmentos¹³⁰, a maior parte dos quais transmitidos por Diógenes Laércio, na sua obra *Vidas e Doutrinas dos Filósofos mais Ilustres*.

Deste autor-filósofo, que trabalhara por contratos como sofista itinerante, além dos *Silloi* (a mais célebre das suas produções literárias e a que chegou em melhor estado de conservação), consta que terá composto poemas épicos, trágicos, cómicos e obscenos, bem como dramas satíricos e obras doutrinárias em prosa. Tornou-se discípulo de Pirro de Élis, fundador do Cepticismo, corrente de pensamento cujas origens se situam na época helenística (século III a. C.). Do mestre registou algumas das reflexões, que hoje servem como uma das principais fontes da sua doutrina, uma vez que Pirro

128 Long (1978, 71).

129 Gutzwiller (2007, 131).

130 Wachsmuth (1885) e Di Marco (1989) editam os *Silloi* de Tímon com um total de 67 fragmentos. A edição de Diels (1901) contém 66 excertos da mesma obra. Os três editores nem sempre seguem critérios idênticos na ordenação dos fragmentos conservados. Clayman (2009, 76) levanta a hipótese de a versão completa da obra contabilizar aproximadamente mil hexâmetros. Os cerca de 130 versos sobreviventes corresponderiam, pois, a uma percentagem muito reduzida (13 %) do texto original.

não deixou nada escrito. Após dois séculos durante os quais o Cepticismo esteve sob a influência da Academia de Platão, Enesidemo renovou, no século I a. C., os princípios cépticos, voltando à doutrina de base, como preconizada pelo fundador. A partir dessa altura, a corrente passou a designar-se por Pirronismo, um sistema filosófico assente na suspensão de todas as opiniões, na indiferença às circunstâncias externas da vida e na tese de que as percepções sensoriais, conducentes à aparência, não atingem a essência das coisas, uma vez que tudo o que é aparente poderá implicar, da parte dos que percebem, entendimentos contraditórios¹³¹.

Do conjunto dos fragmentos que chegaram da Antiguidade, depreende-se que Tímon esboça nos *Silloi* uma história da filosofia, apresentando-a na versão paródica e satírica desde o verso de abertura, ἔσπετε νῦν μοι ὅσοι πολυπράγμονές ἐστε σοφισταί, «Dizei-me agora todos vós, sofistas que tendes muitas negociações» (fr.1), que repete, deformando, a invocação às Musas Olímpicas feita em *Il.* 2.484, antes do catálogo das naus, ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι («Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas»)¹³². O poeta faz os filósofos que se ocupam de muitas negociações e intrigas tomarem o lugar que no texto homérico está reservado às Musas, habitantes do Olimpo. Desta maneira, identifica o objecto de canto e a própria fonte de inspiração: os πολυπράγμονες σοφισταί («sofistas de muitas negociações») não só são celebrados como heróis de uma epopeia (muito à semelhança de Ulisses πολύτροπος, no próemio da *Odisseia*), mas também são investidos da autoridade divina para inspirarem o canto aédico. Tímon perverte assim a função tradicionalmente atribuída às Musas, ao invocar aqueles sobre quem incidirá um ataque feroz¹³³, pois os *Silloi* constituem-se como sátira aos filósofos de várias escolas, mediante os recursos da paródia.

Não foi este autor o primeiro a desenhar em poesia o retrato satírico dos que se dedicam às reflexões filosóficas. Xenófanes de Cólofon (século VI a. C.), Crates de Atenas e Bión de Borístenis (ambos do século III a. C.) também teriam composto paródias sobre filósofos, mas o céptico oriundo de Fliunte deles se distinguiu ao dar à sátira filosófica a forma de poema épico. Além disso, inaugurou no

131 Sobre o Cepticismo, seu desenvolvimento histórico e doutrinário, *vide* Long (1974, 75-106) e Kristeller (1993, 41-59). Mais particularmente sobre as influências filosóficas na formação de Tímon, *vide* Long (1978, 68-91); sobre a relação entre cépticos e académicos no século III a. C., *vide* Declava Caizzi (1986, 147-183); e sobre a contribuição de Tímon na transmissão das reflexões de Pirro, *vide* De Bernardi (1994, 93-103). Em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos mais Ilustres*, Diógenes Laércio expõe sumariamente os dados biográficos e filosóficos dos principais representantes na história do Cepticismo: Pirro (9.61-116), Arcesilau de Pítane (4.28-45) e Carnéades de Cirene (4.62-66).

132 O mesmo hexâmetro da *Iliada* de invocação às Musas, antes do catálogo das naus, é também usado na abertura do fr.63 de Hermipo.

133 Gutzwiller (2007, 138), Clayman (2009, 79).

âmbito da paródia a chamada poesia silográfica, que não teve porém, enquanto gênero literário, uma existência difusa¹³⁴.

Neste que seria, na versão completa, um livro de insultos e de invectivas contra filósofos de escolas rivais, Tímon serve-se de uma técnica paródica alusiva e refinada, própria entre os autores helenísticos, para escarnecer de personalidades históricas concretas, mais do que dos dogmas por elas defendidos¹³⁵, de modo a fazer sobressair o mérito de Pirro. O ataque silográfico abrange pensadores de tempos mais remotos, como figuras de prestígio entre os Pitagóricos, os Pré-Socráticos, os Socráticos e os Acadêmicos, e outros de uma época mais recente, contemporâneos de Tímon, que pertenciam às escolas de Platão, Epicuro, Antístenes e Zenão.

Porque sobretudo alusiva, a arte paródica elaborada pelo autor céptico consiste menos no uso de citações literais de Homero do que na variação, substituição e desconstrução de versos e enunciados épicos, ou seja, Tímon repete da poesia homérica o material linguístico suficiente para sugerir a inspiração no modelo sério. O retrato que de Aquiles se faz em *Il.* 24.157 (οὔτε γὰρ ἔστ' ἄφρων οὔτ' ἄσκοπος οὔτ' ἀλιτήμων, «ele não é desprovido de siso, nem desatento nem facinora») serve de base à descrição irônica de Protágoras, na censura que lhe é dirigida por, com receio da morte, ter fugido de Atenas acusado de ateísmo: este sofista foge para salvar a vida, assumindo o papel de um Aquiles anti-heróico (οὔτ' ἀλιγγυλώσσω οὔτ' ἀσκόπων οὔτ' ἀκυλίστω, «ele não é desprovido de eloquência, nem lhe falta atenção, nem flexibilidade», *Silloi* fr.5). Por outro lado, de Epicuro ridiculariza-se a prática hedonística do consumo desregrado de comida por contraste à fome de que Ulisses padece: enquanto o filósofo possui um estômago voraz (*Silloi* fr.7), para o herói sofredor o ventre é coisa odiosa (*Od.* 7.216). A imagem do Laertida guerreiro comparado a um carneiro em *Il.* 3.196, αὐτὸς δὲ κτίλος ὡς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν («parece um carneiro no meio das linhas de combate»), é reaproveita, num elevado grau de exactidão textual mas com um sentido diametralmente oposto, para denunciar a lentidão, a idiotice e a cobardia do estóico Cleantes de Asso (*Silloi* fr.41). Esse mesmo contexto épico serve um propósito diverso, quando aplicado a Pirro, mestre de Tímon e por este estimado como autoridade inigualável entre a comunidade de filósofos: homem algum rivaliza com o eloquente Ulisses, assim como nenhum supera Pirro no âmbito da filosofia. Neste caso, a poesia homérica não é recordada como veículo de sátira, mas de homenagem, ainda que esta atitude do poeta seja menos comum nos fragmentos conservados¹³⁶.

134 Di Marco (1989, 21 e 43).

135 Para Clayman (2009, 144) os *Silloi* funcionam como «an exercise in character assassination».

136 Long (1978, 71), Di Marco (1989, 44).

οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος (*Il.* 3.223)
então outro mortal não havia que rivalizasse com Ulisses
οὐκ ἂν Πύρρῳ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος (*Silloi* fr.8)
outro mortal não há que rivalize com Pirro

A paródia épica estende-se, nesta obra silográfica, do nível textual, de que os exemplos acima analisados oferecem uma sumária mas representativa amostra, ao nível estrutural. Segundo o testemunho de Diógenes Laércio¹³⁷, Tímon organizara a acção dos *Silloi* em três cantos, consistindo o primeiro num monólogo do próprio poeta e os dois últimos num diálogo entre ele e Xenófanes sobre os filósofos do passado e do presente, frequentadores de diferentes escolas. O encontro entre os dois filósofos, historicamente impossível, uma vez que os separa uma distância cronológica de cerca de três séculos, desenvolve-se na sequência de uma descida ao Hades. O enredo desta obra constrói-se, assim, por adopção paródica das convenções de uma Catábase da tradição épica, da homérica em particular. Assim como Ulisses vai vendo e reconhecendo no mundo dos mortos as almas dos que vão ao seu encontro no canto 11 da *Odisseia*, também Tímon, ao percorrer enquanto figura literária o caminho dos Infernos, vê as almas dos filósofos que lá habitam. A presença de formas verbais na primeira pessoa do singular, espalhadas por alguns dos fragmentos, com os sentidos de «ver» e «reconhecer», funciona como elemento de peso a favor da hipótese (consensual entre os estudiosos¹³⁸) de que o enquadramento global dos *Silloi* assenta na paródia ao episódio da Catábase odisseica.

Embora a exiguidade dos excertos sobreviventes não permita uma visão de conjunto do enredo da obra, neste todavia se distingue a recriação de outras cenas bem conhecidas do cânone épico. A densa sucessão de nomes próprios imediatamente após a invocação às Musas Olímpicas, parodicamente transmutadas em filósofos entretidos em copiosas discussões, sugere a apresentação catalogica dos alvos de sátira à maneira do catálogo das naus do canto segundo da *Ilíada*. Os fragmentos 8 e 41, já referidos, configuram, pelas repetições textuais que contêm, uma nova Teicoscopia: Xenófanes vai identificando a Tímon as almas dos filósofos com que se cruzam, como Helena vai recordando a Príamo a identidade dos guerreiros Aqueus que ambos observam dos muros de Tróia (*Ilíada* 3). As cenas de batalha entre heróis, exaustivamente descritas na epopeia bélica, dão lugar no poema silográfico às inúmeras discussões entre filósofos, constituindo-se deste

137 *Vidas e Doutrinas dos Filósofos mais Ilustres* 9.111.

138 Di Marco (1989, 22-24), De Bernardi (1994, 94), Clayman (2009, 81-83 e 121).

modo como verdadeiras logomaquias, ou seja, como intensos debates doutrinários, nos quais os intervenientes se enfrentam não com armas mas com palavras. É representativo desta unidade temática o papel da deusa Éris ao incentivar as partes rivais para a contenda, quer no início das hostilidades na *Iliáda* (4.440-443), quer no início dos debates nos *Silloi* (fr.21)¹³⁹.

Também a disputa entre Aquiles e Agamémnon na assembleia pública dos Aqueus, no primeiro canto da *Iliáda*, oferece a Tímon a oportunidade para a elaboração de uma cena de logomaquia, onde Ctesíbio de Alexandria recebe um insulto feroz, muito semelhante às palavras violentas que o Pelida lança contra o soberano, filho de Atreu¹⁴⁰.

δειπνομανές, νεβροῦ ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἀκύλιστον (*Silloi* fr.16)
Maníaco das refeições! Olhos de veado! Coração inflexível!
οἰνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο (*Il.* 1.225)
Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!

Os *Silloi* são, no fundo, um manifesto de propaganda ao Pirronismo, composto ao estilo do modelo épico (recriando tanto as convenções formais como os episódios mais célebres), sem a intenção de desvalorizar a autoridade consagrada de Homero. A sátira visa antes os filósofos das escolas rivais, mostrando-se mais severa para os que viveram mais próximos da época de Tímon. Ridicularizando e expondo as fraquezas dos outros mediante uma linguagem elegante, por vezes críptica e ambígua, o poeta sublinha a superioridade do mestre no domínio da filosofia¹⁴¹. Artista culto e sofisticado, como todo o poeta helenístico, Tímon rearranja o modelo homérico servindo-se para o efeito de uma técnica alusiva e refinada, na expectativa de o leitor partilhar o mesmo conjunto de referências. O estilo sofisticado que caracteriza a composição dos *Silloi* exige, pois, para que as subtilezas das associações paródicas entre os versos épicos e os agentes filosóficos sejam reconhecidas, um igual grau de sofisticação intelectual por parte do leitor¹⁴².

139 Sobre as rivalidades e as logomaquias entre os vários filósofos retratados nos *Silloi* de Tímon, *vide* Long (1978, 79).

140 Considerando a dimensão transgenérica da paródia, Clayman sugere que a cena típica da logomaquia, além do modelo homérico, poderá também basear-se na tradição cómica, concretamente nas *Rãs* de Aristófanes, onde se assiste a um concurso entre dois poetas trágicos no Hades, como se fossem heróis em combate (Clayman 2009, 101).

141 Long (1978, 68 e 76).

142 Clayman (2009, 122).

5. POESIA DIDÁCTICA

Da paródia iâmbica da época arcaica (século VI a. C.) à paródia filosófica da época helenística (século III a. C.), Homero foi, sem dúvida, o modelo de base, conhecido por todos e a todos acessível. Como fonte de possibilidades artísticas inesgotáveis, o poeta da *Iliada* e da *Odisseia* era lido, repetido e imitado nos mais variados contextos, entre classes heterogêneas da população. Tratava-se, na verdade, de um monumento cultural, ou seja, de uma produção literária e performativa infundida na memória colectiva dos Gregos e como tal converteu-se na base do sistema educativo. Na génese de muitos dos géneros poéticos e das mais diversificadas recriações, os cantos homéricos acabaram por moldar a própria identidade da cultura helénica. Tornaram-se desde cedo objecto de estudo nas escolas, matéria indispensável na formação das mentes mais jovens.

Como acontece noutros contextos, como tenho vindo a mostrar neste capítulo segundo uma evolução diacrónica da literatura paródica grega, a epopeia homérica transforma-se por adaptação ao público a que se dirige e à situação imediata que a envolve, assumindo, por isso, diferentes formas e funções: da paródia recreativa à de intenção mordaz, da paródia gastronómica à de intuito político, da paródia filosófica, restrita a uma classe de eruditos, àquela de utilidade pedagógica, estudada por todas as crianças em geral.

O público infantil, com exigências de relatos menos graves e mais fantasiosos, adequados às suas idades, aprendia os valores heróicos de que se revestia a tradição épica, sem escutar contudo os poemas homéricos em toda a sua extensão e imponência. Homero chegava às crianças sob a forma de literatura infantil, em histórias breves de animais, figuras que conheciam da fábula e dos objectos com que costumavam brincar¹⁴³. Os alunos iniciavam, assim, o estudo das narrativas épicas, acedendo a composições mistas, formadas pelo cruzamento do género da epopeia com o da fábula – a fábula épica ou epopeia animalesca.

Os heróis das epopeias homéricas comportam-se frequentemente como animais selvagens, em confronto com outros da mesma espécie ou de espécies diferentes. O poeta pretendia com tais comparações engrandecer o carácter heróico de um guerreiro, numa determinada situação ou episódio de maior intensidade emotiva, ao mesmo tempo que variava o tom da narrativa, evitando que o relato soasse monótono. As personagens das epopeias animalescas, as feras, imitavam, por correlação temática, comportamentos

143 Bertolin Cebrián (2008, 99).

humanos heróicos¹⁴⁴. Tratava-se de um método didático para que os alunos apreendessem, num espírito divertido, normas tradicionais de conduta.

Deste tipo de composições o único exemplar sobrevivente foi a *Batracomiomaquia*, atribuída na Antiguidade a Homero, mas estudos mais recentes datam-na do período helenístico¹⁴⁵. Apesar da exiguidade deste género de literatura paródica, especialmente dirigida, segundo Bertolín Cebrián, a um público infantil em idade escolar¹⁴⁶, algumas fontes antigas preservam, todavia, dados sobre a existência de outras epopeias animais. Além da *Batracomiomaquia*, conhecem-se títulos de outros três poemas que relatariam guerras entre animais – *Aracnomaquia*, *Geranomaquia* e *Psaromaquia*¹⁴⁷ –, bem como um fragmento textual, preservado num papiro dos séculos II-I a. C. com cerca de 40 hexâmetros, muitos dos quais truncados, sob a designação *Galeomiomaquia*.

Das circunstâncias que envolvem a produção das narrativas animais, compostas no metro épico, e dos conflitos bélicos que as caracterizam, quase nada se sabe, e os dados disponíveis sobre o assunto não passam de conjecturas ou de meras hipóteses de explicação. Os três títulos, o fragmento e o poema sobrevivente admitem, talvez, pensar na existência de um ciclo de antigas epopeias animais, produzidas e divulgadas para efeitos recreativos e escolares. O enredo deste conjunto de poemas surgiria de encontros fortuitos entre animais de diferentes espécies, a considerar o exemplo do rato Psicárpax na *Batracomiomaquia*: ao fugir de uma doninha, o ser terrestre revela, em conversa com uma rã, temer o perigo das aves, mas é por afogamento, devido ao aparecimento de uma hidra, que o murídeo perde a vida.

A história de cada epopeia animal desenvolve-se a partir das relações estabelecidas entre personagens da fábula, resultando inevitavelmente num combate (entre ratos e rãs, na *Batracomiomaquia*, entre ratos e doninhas, na *Galeomiomaquia*). O evento bélico parece constituir – e o elemento -μαχία na formação dos títulos acima referidos aponta nesse sentido – a marca característica deste tipo de poemas. As aventuras e as peripécias de outros animais, relatadas à margem do episódio central de luta, representariam

144 «As much as men could behave like animals in the Homeric epic, in the beast epics there is an inversion and animals behave like men.» (Bertolín Cebrián 2008, 103)

145 Cf. Capítulo 4.

146 Bertolín Cebrián (2008, 95-118).

147 Ἀραχνομαχία, Γερανομαχία e Ψαρομαχία. Vide Pseudo-Heródoto, *Vita Homeri* 24; *Suda*, s.v. «Ὅμηρος». Cf. Capítulo 4.

alusões a histórias celebradas noutras composições da mesma natureza, à semelhança do que acontece com as epopeias homéricas¹⁴⁸.

As cinco obras aqui em discussão não seriam, creio, produtos isolados, mas peças inseridas num ciclo temático, de encontros entre animalejos que actuavam como heróis numa guerra épica. Tais epílios estabeleceriam, portanto, relações de interdependência alusiva. Nesse sentido, é paradigmática a caçada que uma doninha faz contra o rato-protagonista no começo da *Batracomiomaquia* (verso 9): a perseguição funciona como pretexto para a paragem junto ao lago e para o encontro com a rã¹⁴⁹; o tema adquire maior substância na *Galeomiomaquia*, desenvolvendo-se neste contexto como causa directa das hostilidades entre os ratos e as doninhas. Na mesma linha de pensamento, a referência ao temor, no verso 49, que o rato sente pela ave de rapina traduziria nova inserção no ciclo temático das epopeias animais, num vínculo mais próximo da tradição das ornitomaquias¹⁵⁰.

A *Geranomaquia*, ou a *Batalha dos Grous*, e a *Psaromaquia*, ou a *Batalha dos Estorninhos*, sobreviveram como obras de conteúdo incógnito, delas apenas se conhecendo os títulos, que vêm enunciados, nas fontes antigas, entre outras produções atribuídas por convenção a Homero. Da dependência da poesia homérica poder-se-ão, talvez, extrair algumas considerações de relevo, não para a reconstrução das narrativas perdidas, mas ao menos para a melhor compreensão dos eixos temáticos que as norteavam.

Os cantos homéricos descrevem com frequência confrontos zoológicos, mediante o recurso ao símile. Ocupando, no contexto das duas epopeias, uma porção de cerca de 800 versos, a esmagadora maioria dos quais pertencentes à *Iliada*¹⁵¹, o símile interrompe por breves instantes o assunto heróico para tratar de situações mais familiares ao ouvinte/leitor, baseando-se por isso em elementos da natureza e do quotidiano. Por norma associado a episódios bélicos e de grande violência, este ornamento poético, de uso tradicional na épica grega

148 A *Odisseia*, por exemplo, refere os sacrifícios que Ulisses terá de realizar em honra de Posídon, após o regresso a Ítaca (cantos 11 e 23), episódio que viria relatado na *Telegonia*. Fêmio canta entre os pretendentes, no palácio de Ulisses, o desafortunado regresso dos Aqueus depois da guerra (*Odisseia* 1), tema tratado nos *Nostoi*. Demódoco, por outro lado, conta sumariamente a história do cavalo de madeira (*Odisseia* 8), matéria que viria desenvolvida na *Pequena Iliada* e na *Ilioupersis*. A *Iliada* também se serve da tradição do ciclo troiano: termina com a vitória de Aquiles sobre Heitor, antecipando contudo, quer por meio das palavras de Tétis, quer por meio das palavras do próprio cavalo, Xanto, a sujeição do chefe dos Mirnídones ao mesmo destino – a sua morte vem descrita na *Etiópida*.

149 A inimizade entre o rato e a doninha é ainda retomada, embora sem consequências significativas na acção batracomiomaquiiana, nos versos 51-52 e 113-114. Vide Bertolín Cebrián (2008, 112) sobre o verso 127 da *Batracomiomaquia*.

150 Fusillo (1988, 34) prefere, contudo, pensar os textos zoológicos gregos como escolha deliberada de um erudito, mostrando maior resistência a encará-los enquanto herança de uma tradição perdida.

151 Bassett (1921, 132) contabiliza cerca de 200 símiles na *Iliada* e 40 na *Odisseia*.

antiga, permite diversificar o tom pesado da narrativa e intensificar o efeito emotivo suscitado num ponto fulcral da acção¹⁵². Desse modo, a matéria não heróica mais frequente nos símiles homéricos abrange fenómenos naturais (como a força dos ventos e das águas do mar), actividades domésticas e artesanais (como a tecelagem, a caça, a pastorícia, a carpintaria e a construção naval) e o mundo animal. Esta última categoria contém uma gama alargada de contactos, quase sempre hostis, de criaturas do céu, da terra e da água. Os actos de selvajaria envolvem encontros entre animais de uma mesma casta, bem como investidas de feras dentro e fora dos seus habitats de origem¹⁵³.

No contexto das ornitomaquias descritas nos símiles homéricos, a águia (αἰετός) e o falcão (ἵρηξ ou κίρκος) encontram-se no grupo dos principais predadores dos céus, enquanto os grou (γέραννοι) e os estorninhos (ψῆρες), por norma, tentam escapar à perseguição das aves de rapina. No episódio da *aristeia* de Pátroclo, o filho de Menécio lança-se enfurecido contra os Lícios, assim como o falcão veloz que afugenta gralhas e estorninhos (*Il.* 16.581-585). E nos combates travados pela posse do cadáver do Menecida, os Aqueus retrocedem apavorados perante o avanço arrojado de Heitor e de Eneias, tal como os bandos de aves pequenas, estorninhos ou gralhas, batem em retirada ao verem o ataque iminente do falcão (*Il.* 17.755-759). Na sucessão dos símiles que antecedem o catálogo das naus, um deles descreve os soldados em marcha para a guerra como as muitas raças de pássaros, gansos ou grou ou cisnes, que voam pela pradaria (*Il.* 2.459-466). Os mesmos grupos de aves são atacados pela águia no símile em que se exalta a força do ataque de Heitor contra as naus dos Aqueus (*Il.* 15.690-694). Por fim, o símile de *Il.* 3.1-7, a abrir o canto terceiro com a marcha dos Troianos, mostra os grou, numa posição ofensiva atípica, a voarem contra os Pigmeus. Trata-se de um símile de excepção na epopeia bélica, uma vez que é o único a inverter os papéis habitualmente atribuídos aos bandos de aves gregárias: os grou adoptam aqui a posição reservada às aves de rapina¹⁵⁴. É precisamente este símile mais afastado dos padrões, que costumam reger as ornitomaquias homéricas, que tem sido considerado como ponto de partida para a história bélica contada na *Geranomaquia*¹⁵⁵.

152 Sobre as funções e as categorias do símile homérico, *vide* Bassett (1921, 132-147), Coffey (1957, 113-132), Webster (1964, 223-239), Podlecki (1971, 81-90), Friedrich (1981, 120-137), Rood (2008, 19-43).

153 Sobre os símiles homéricos que descrevem confrontos entre animais, *vide* Fonseca (2015a, 4-5 e 19-22).

154 Muellner (1990, 77 e 90). Muellner explica o conteúdo atípico do símile dos grou na abertura do canto terceiro da *Ilíada*, por associação à figura não heróica de Páris, em destaque nesse mesmo canto, ele que luta como um dançarino no duelo contra Menelau, acabando por ser resgatado do campo de batalha para o leito amoroso onde o espera Helena.

155 Ludwich (1896, 9), Bliquez (1977, 11), Wölke (1978, 99), Fusillo (1988, 33-34), Leopardi (1998, 29), Bertolín Cebrián (2008, 112).

A investida dos grous sobre os povos de anões, aproveitado de um contexto bélico da *Iliáda* para a criação de uma epopeia animalesca, autorizará a conceber os combates zoológicos entre membros de castas diferentes. Assim, uma narrativa sobre a batalha dos grous não celebraria necessariamente o encontro hostil dentro do bando, mas o confronto dos grous contra uma espécie diferente de aves ou, em alternativa, contra um grupo de animais de um outro elemento natural (da terra ou da água). Estas são aliás as duas situações com maior representatividade nos símiles homéricos, sendo as lutas entre seres da mesma espécie menos comuns. É muito provável, pois, que a tradição da épica animalesca manifestasse o gosto pelo paradoxo, relatando num estilo grandioso um assunto menor: o choque entre feras incompatíveis por natureza, *i.e.*, que apresentavam características anatómicas e comportamentais destoantes. O processo de construção da *Batracomiomaquia*, por exemplo, funda-se a todos os níveis na contaminação entre opostos, ao conjugar géneros literários, a fábula e a epopeia, em aberta dissonância¹⁵⁶. E será talvez exagerado chamar feras aos agentes implicados nestes confrontos, se se tiver em conta que tais composições, inspiradas nos símiles homéricos, seleccionam os animais menos notáveis e os menos possantes do amplo universo zoológico da *Iliáda* e da *Odisseia*.

Deixando de parte as bestas mais ferozes, como o leão, o animal heróico por excelência, aquele que excede todos os outros na impetuosidade dos ataques¹⁵⁷, o ciclo dos poemas animalescos trataria por eleição de seres menores e menos representados no modelo sério. Quanto às ornitomaquias, os dois títulos sobreviventes sugerem acções em torno de aves que nos símiles homéricos se encontram habitualmente atormentadas por outras que lhes são superiores, como a águia e o falcão. Por outro lado, as batalhas que têm como cenário os ambientes terrestre e aquoso, celebradas na *Galeomiomaquia* e na *Batracomiomaquia*, apresentam-se originais na escolha dos agentes belicosos, uma vez que as doninhas, os ratos e as rãs não povoam as narrativas homéricas. São, portanto, os animalejos, de preferência às feras, as criaturas da fábula que fazem guerras à maneira épica.

A *Guerra entre as Doninhas e os Ratos*, temática e estruturalmente muito próxima da *Guerra entre as Rãs e os Ratos* (à qual reservo um desenvolvimento mais profundo no Capítulo 4), começa com a invocação tradicional à Musa épica seguida do objecto do poema animalesco, a guerra que sobreveio aos roedores: Μοῦσά μοι ἔννεπε, ἐνείκο[ς] ὅπως [πολέμ]ου κρυόεν[τ]ος / ἤλθε μῦεσσ’

156 Fusillo (1988, 35-36).

157 Friedrich (1981, 120-121).

«Fala-me, Musa, de como a disputa causou a terrível guerra e sobreveio aos ratos» (*Galeo.* 1-2)¹⁵⁸. Um mensageiro informa sobre a morte de Trixo, o melhor entre os ratos a roubar comida (*Galeo.* 4) e o primeiro a perder a vida na luta contra uma doninha (*Galeo.* 6). Ao receber a notícia, a esposa lamenta a sua dor, chorando copiosamente (*Galeo.* 15-16), numa versão animalizada do episódio iliádico em que a esposa de Protesilau deplora em casa, com as faces dilaceradas, a morte do marido, o primeiro a ser morto por um dos Dárdanos em Tróia (*Galeo.* 6-8; *Il.* 2.700-702).

Numa mudança repentina de cenário, os deuses surgem entretanto a banquetear-se no Olimpo (*Galeo.* 19). Entre eles, destaca-se a figura de Hermes, que deixa a morada celeste para voar até junto dos ratos a quem parece auxiliar na empresa bélica (*Galeo.* 20-24)¹⁵⁹. Vendo que vários elementos da raça dos murídeos se reúnem perto de um terreno vitícola, uma doninha receia a iminência de um ataque e resolve preparar-se para a contenda (*Galeo.* 24-31).

Depois de uma lacuna entre os versos 32-50, o texto mostra os resquícios do que teria sido um catálogo dos ratos (paródia ao catálogo das naus da *Iliada*). O papiro termina com a cena da assembleia, na qual uma figura respeitável, um ancião, hábil no conselho como Nestor, iria proferir um discurso (*Galeo.* 56). Do enredo bélico, porém, nada mais se conhece, uma vez que apenas ficaram conservados estes cerca de 40 versos¹⁶⁰.

A porção textual sobrevivente contém *topoi* convencionais da tradição épica (*e.g.*: a invocação à Musa, o discurso de um mensageiro, o lamento pela morte de um herói afamado, a intervenção divina, a assembleia de soldados), assim como expressões e fórmulas homéricas¹⁶¹. A manipulação do material de Homero na elaboração destas epopeias de animais constituía uma forma pedagógica dirigida a um público escolar mais jovem, que assim estabelecia, defende Bertolín Cebrián, um primeiro contacto com as narrativas homéricas. Existe, porém, uma forte tendência para se datar a *Galeomiomaquia* (de que não se encontram quaisquer referências antes do século II a. C.) da época helenística¹⁶². Com esta datação, o poema assume-se por conseguinte, a par

158 Sigo, para as citações e referências ao texto da *Galeomiomaquia* ou a *Guerra entre as Doninhas e os Ratos*, a edição de West (2003).

159 Schibli (1983, 4) procura explicar o envolvimento de Hermes, deus dos ladrões, com os ratos, pelo facto de estes serem conhecidos, por tradição, como pequenos ladrões de comida.

160 *Vide* Schibli (1983, 1) sobre o mau estado de conservação do papiro.

161 A fórmula ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, «dirigiu-lhe palavras apetrechadas de asas» (*Galeo.* 13), tem uma presença difusa nos poemas homéricos, registando 113 ocorrências (54 na *Iliada* e 59 na *Odisséia*). A fórmula τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε, «entre eles falou então» (*Galeo.* 55), regista 30 ocorrências nos poemas homéricos, contando com variantes.

162 Schibli (1983, 7 e 11).

da *Batracomiomaquia*, como produção sofisticada, concebida por um poeta erudito, que a reveste de uma complexa rede de alusões paródicas, a maior parte das quais só reconhecida por uma classe restrita de letrados.

Mesmo que o género da epopeia animalesca tivesse dois públicos, com idades e níveis de instrução distantes um do outro, o sistema educativo na Antiguidade certamente prepararia os seus formandos a apreciarem as inter-relações com a poesia homérica¹⁶³. No contexto da cultura grega, desde a idade arcaica à helenística, Homero tornou-se o poeta consagrado pela tradição, a fonte onde muitos outros autores e artistas das mais diversificadas áreas vão beber, o modelo a partir do qual emergem formas e géneros, inclusive a polimorfa literatura paródica.

163 Gutzwiller (2007, 133). Sobre as epopeias animalescas, *vide* também Fonseca (2015a, 3-22).

CAPÍTULO 3

Género Herói-Cómico

Na obra intitulada *Homo Ridens*, Santarcangeli consagra um breve e esclarecedor capítulo ao debate sobre o conceito de «eroicomicità», começando por asseverar a dificuldade imensa, ou mesmo a inevitável impossibilidade, em definir o herói-cómico (quer esteja a referir-se à figura heróica em particular, quer ao género literário), devido à sua natureza proteica e ao seu carácter transgressor¹. Nascido e periodicamente reactivado em tempos de mudanças culturais como desafio às regras instituídas, o herói-cómico assume diferentes formas e funções, medindo as doses de humor, de crítica social e de didactismo conforme os objectos visados, o público a que é dirigido e o prestígio autorial. Na verdade, as composições pertencentes a este género têm, segundo as épocas em que são criadas e de acordo com aqueles três parâmetros (o objecto, o público e o autor), recebido diferentes designações, entre as quais epopeia cómica, narrativa de humor, epopeia animalesca, epopeia zombeteira, pastiche herói-cómico e poema herói-cómico. O último dos termos indicados foi aquele que vigorou na época moderna, no âmbito das literaturas europeias, para identificar uma obra marcada pelo contraste entre a forma grave da epopeia e o estatuto baixo do tema.

Tem havido, porém, uma forte tendência, alerta Bertolín Cebrián², para se incorporarem todos os textos da Grécia antiga (a maior parte dos quais fragmentários), que evidenciam essa mesma ausência de conformidade entre estilo e conteúdo, sob a classificação mais abrangente de paródia. Contrariando essa orientação, o mesmo estudioso distingue a composição paródica da epopeia cómica e da epopeia animalesca, considerando-as três classes de narrativas

1 Santarcangeli (1989, 145).

2 Bertolín Cebrián (2008, 2).

com características e funções distintas. Na abordagem aqui a desenvolver, tomarei as manifestações literárias gregas que surgem à margem da épica e que a subvertem (quer seja para efeitos humorísticos, recreativos, didáticos ou de crítica social) como formas diversificadas de poesia paródica, género proteico por natureza, como Santarcangeli refere, do qual nasce o género herói-cómico.

Devido ao polimorfismo que lhe está associado, árduo e sempre inconstante tem sido o estabelecimento de um cânone para o herói-cómico. Os traços convencionais só temporariamente lhe podem ser diagnosticados, de acordo com as épocas em que a sua produção vigora. Rebelde e transgressora, livre de barreiras genológicas rígidas, a poesia herói-cómica floresce em períodos de transformações culturais, marcados por uma crise de valores em relação às normas instauradas. O surgimento na mudança implica uma igual mutabilidade das características que, no conjunto, dão forma a este género. O herói-cómico, herdeiro directo da poesia heróica³, só poderá ser compreendido de forma mais eficaz conhecendo-se as circunstâncias de que provém na origem. É essa a matéria de que agora me ocuparei.

1. ORIGENS DOS CANTOS ÉPICOS

O nascimento da paródia (género que, nas literaturas europeias da idade moderna, possibilita a criação do poema herói-cómico) «s'oculte dans la nuit des temps»⁴. No seio dessa escuridão opaca e das incertezas que envolvem as origens remotas das práticas paródicas, os especialistas têm considerado a tradição épica antiga, especialmente o prestígio de Homero, que Fusillo reconhece como o «grande código» que devia regular todo o fenómeno literário⁵. Por norma, então, conjectura-se que a linha evolutiva deste género, rebelde e multifuncional, tenha tido o seu começo na epopeia⁶, mais concretamente, nas recitações épicas promovidas em ocasiões festivas, diante das massas populares ou de um público aristocrático mais restrito.

A poesia recitativa e performativa – poesia composta e transmitida oralmente sob a forma de canto – constituía um marco fundamental da cultura grega antiga, a ponto de o mundo grego dos séculos VIII a V a. C. ter ficado

3 Possebon (2003, 79).

4 Genette (1982, 22).

5 Fusillo (1988, 20). A epopeia homérica como modelo e fonte primeira da paródia constitui uma matéria já largamente demonstrada tanto na Introdução, como no Capítulo 2.

6 Lelièvre (1954, 81).

conhecido como a cultura do canto⁷. Aedos e rapsodos, profissionais ou amadores, declamavam poemas, de temática heróica, para entretenimento público e privado, em eventos sociais, culturais e religiosos. Feiras e festivos, mercados e tabernas, casamentos e funerais, banquetes e cerimónias em casas de aristocratas eram ambientes comuns para as pessoas se reunirem a ouvir os cantos aédicos e rapsódicos. A propósito dos festivais religiosos do século VIII a. C., Kirk refere que tais ocasiões, por contarem com a presença de grandes multidões, atraíam com frequência a vinda de poetas e de cantores, que acabavam por competir, primeiro informalmente e depois em concursos oficiais, para entretenimento dos presentes. As massas populares rapidamente se constituíram como audiência regular de suporte à maioria dos aedos que lhes ofereciam relatos épicos de heróis e de deuses em espetáculos individuais ou em concursos⁸. Na Atenas dos séculos V-IV a. C., a competição (o ἀγών), acrescenta Thomas, já se havia tornado uma característica basilar da actuação oral entre os Gregos⁹.

Os poemas homéricos contêm evidências, umas explícitas, outras obscuras, de vários tipos de contextos (públicos e privados, aristocráticos e populares, oficiais e familiares) em que os relatos heróicos eram transmitidos sob a forma oral a uma audiência. A *Odisseia* apresenta encontros informais entre figuras que cumprem funções equiparadas às de dois poetas que competem pelo melhor desempenho oral. Um episódio especialmente significativo é aquele protagonizado pelo aedo Demódoco e por Ulisses, hóspede no palácio de Alcínoo, em Esquéria: no mesmo dia e diante de um mesmo público, o poeta cego (no canto 8) e o herói estrangeiro (nos cantos 9-12) celebram feitos gloriosos e aventuras fantásticas de homens e de deuses. O primeiro entretém os membros da corte contanto uma disputa entre guerreiros (8.72-82), um caso de adultério e dolo entre os deuses (8.266-367) e uma estratégia militar do final da guerra entre Aqueus e Troianos (8.499-521)¹⁰. O segundo descreve as séries de aventuras por que passou, tanto na terra como no mar, e os seres divinos e monstruosos com que se cruzou, desde a partida de Tróia. Em *Od.* 11.367-369, Ulisses chega mesmo a ser identificado com um aedo pelo rei, que lhe louva a formosura das palavras e a perícia do canto. Tanto ele como o poeta profissional causam tamanha comoção e regozijo aos convivas,

7 Thomas (2003, 349).

8 Kirk (1962, 277-278).

9 Thomas (2003, 350).

10 Demódoco deleita o espírito dos Feaces com um quarto canto, no festim que decorre na corte de Alcínoo e que precede a partida de Ulisses para Ítaca (*Od.* 13.23-28).

que escutam em silêncio¹¹. Os elogios dirigidos a ambos reforçam a ideia de que o episódio mostra dois poetas em competição amigável, para deleite de uma audiência régia.

Uma segunda situação odisseica, em moldes diferentes da anterior, mostra Ulisses/mendigo a conseguir uma gratificação, por parte de um público mais humilde, em troca do relato de uma emboscada militar nocturna contra Tróia, em que terá obtido, graças à amizade de um camarada, uma capa para se abrigar na noite gélida (*Od.* 14.457-524). A história ufanosa contada pelo herói disfarçado vale-lhe, da parte do porqueiro Eumeu, uma manta para se proteger do frio da noite. Embora não se trate aqui de um concurso entre cantores em que um tenta superar o outro em mestria poética, o episódio evidencia, porém, o ambiente rústico em que uma narrativa bélica, embelezada por um forte sentimento de amizade entre combatentes, é apreciada por um público que, ao simpatizar com o assunto e levado a identificar-se com os valores transmitidos, recompensa aquele que se assume ao mesmo tempo como produto e produtor de canto¹².

A cena nocturna da estadia de Ulisses no casebre do servo fiel assemelha-se, quanto à intenção da história que é adaptada e dirigida oralmente a um público específico, à recepção dos três emissários de Agamémnon na tenda de Aquiles (no canto 9 da *Iliada*). Devido à recente vitória dos Troianos no campo de batalha e ao conseqüente massacre dos Aqueus, uma embaixada, composta por Ulisses, Fénix, Ájax e dois arautos, dirige-se durante a noite à presença do Pelida, para lhe suplicar o regresso à guerra e o auxílio aos camaradas em sofrimento. Neste contexto, Fénix procura persuadir Aquiles evocando o *exemplum* de Meleagro, que, afastado das campanhas militares que opunham Curetes e Etólios, colérico por causa das imprecações que a própria mãe lhe lançava, não deixou porém de ceder aos sensatos conselhos da esposa, Cleópatra, tendo abandonado a ira intransigente e levado aos Etólios o dia da salvação (*Il.* 9.524-605)¹³. O herói, ausente do campo de batalha devido à desonra a que o soberano das hostes aqueias o sujeitou publicamente, é convidado, por meio da história contada por Fénix, a identificar-se

11 Reacção aos cantos de Demódoco: *Od.* 8.90-92, 367-369, 521-522. Reacção ao canto de Ulisses: *Od.* 11.333-334, 13.1-2.

12 Quando chamado à presença de Penélope por causa do hóspede recém-chegado que deseja questionar, Eumeu elogia a maneira fascinante de falar desse estrangeiro, comparando-o a um aedo inspirado pelos deuses (*Od.* 17.518-521). A comparação autentica o episódio literário decorrido num meio humilde com um público de baixa condição social como um dos ambientes possíveis para a recitação de narrativas épicas na época grega antiga.

13 Na sequência do comentário ao breve episódio em que Aquiles se deleita a celebrar os feitos gloriosos dos homens, acompanhando o canto com o tanger da lira (*Il.* 9.185-191), Bouvier reporta-se à história contada por Fénix para reflectir sobre o sentido e o valor da poesia épica. *Vide* Bouvier (2002, 341).

com Meleagro¹⁴ e a adoptar o mesmo comportamento de renúncia à cólera que o afecta.

A história de Meleagro pertence a um passado remoto, que o velho preceptor recorda (*Il.* 9.524-528). O aedo homérico serve-se de material retirado da tradição lendária antiga, que adapta ao contexto particular do canto nono da epopeia, dotando-o de uma dimensão paradigmática. Apoiando-se em estudos filológicos que confirmam a existência de diferentes versões deste mito noutras culturas da Antiguidade, e comparando as evidências literárias nas fontes gregas disponíveis, Bouvier assegura que a história de Meleagro, como Fénix a relata, não é senão uma variante da tradição heróica, actualizada em função do contexto, de modo a funcionar como norma social de conduta. Numa sociedade oral, reconhece o mesmo autor, as lendas e os mitos existem como um saber fluído, que sobrevivem na medida em que se transformam e se adaptam a novos contextos¹⁵.

Na cultura grega antiga, o aedo transmite, ensina e preserva os códigos de conduta social, comportando-se como voz da tradição. Detentor de um património cultural a que acede pela memória, o aedo difunde a matéria épica, fazendo-a atravessar gerações, de modo a fornecer *exempla* à sociedade. Para esse efeito, perpetua as gloriosas façanhas dos heróis de outrora, não sem as manipular, delas fazendo versões ajustadas ao público que, naquele momento concreto, o ouve: «all songs», escreve Scodel, «potentially serve the cause of social control, simply by reminding their hearers that their actions may be remembered and judged»¹⁶. Para os Gregos do século VIII a. C., as narrativas de temática heróica, inscritas num passado remoto, partilhado pela grande maioria das gentes por meio da voz dos poetas, constituem, afirma a mesma estudiosa num ensaio posterior, um recurso cultural

14 Bouvier (2002, 343-344).

15 Bouvier (2002, 344-355). Emlyn-Jones (1986, 5) utiliza a expressão «floating tale» para se referir ao episódio do ataque dos Aqueus contra os Cícones, em Ísmaro, história que contém três variantes em momentos diferentes da *Odisseia*, nos cantos 9 (no relato de Ulisses aos Feaces), 14 (no discurso de Ulisses/mendigo ao porquiteiro Eumeu) e 17 (na ameaça velada de Ulisses/mendigo aos pretendentes). O herói das inúmeras artimanhas conta versões diversas do mesmo episódio, porque visa intenções diferentes conforme o público a que se dirige, o que leva Emlyn-Jones a julgar que muito provavelmente «the story of an unsuccessful raid was a 'floating' tale which could be changed and adapted to fit a number of different contexts in the oral recitation of a poem such as the *Odyssey*».

16 Scodel (1998, 183). No mesmo artigo de 1998, intitulado «Bardic Performance and Oral Tradition in Homer», Scodel faz questão de separar os cantos aédicos (produzidos por poetas como Fémio e Demódoco) dos relatos de personagens (como as falsas histórias que Ulisses conta em Ítaca, disfarçado de mendigo). Os primeiros provêm de inspiração divina (as Musas são a primordial fonte da informação que o aedo transmite) e, embora significativos para uma determinada audiência, não visam manipular as suas intenções. Os segundos, recuperados da experiência pessoal passada e da tradição oral, são adaptados às necessidades imediatas do compositor, servindo igualmente os requisitos normativos da comunidade. *Vide* Scodel (1998, 172-173).

valioso, que não se limita a proporcionar espectáculos para diversão pública ou privada, mas que também visa transmitir uma ideologia ética socialmente admissível¹⁷.

O aedo, para poder suscitar a simpatia dos ouvintes e captar-lhes a atenção, para os fazer envolver emocionalmente nas histórias celebradas, amando e desprezando as personagens que aí actuam, o aedo recorria a assuntos de deveres patrióticos, comunitários e familiares. Era frequente o desenvolvimento de temas bélicos, como: o combatente que protege a pátria e a família de um exército invasor; o guerreiro que enfrenta o risco da morte no campo de batalha para salvar um camarada em perigo; o percurso de um herói na sua busca por uma glória pessoal imorredoura; o caminho heróico de um homem de armas disposto a recuperar a honra perdida; os duelos entre guerreiros de prestígio; as lutas de um soldado contra pares de oponentes; os discursos nacionalistas de incentivo às hostes, proferidos no início de novas campanhas militares. Igualmente comum era a produção de cantos marcados por uma abordagem mais fantasiosa. Nesta categoria, destacam-se os temas das viagens, como: os contactos de marinheiros com monstros e feiticeiras; a intervenção divina nas jornadas dos homens; as navegações em direcção a mundos desconhecidos e sobre-humanos; a chegada a terras distantes e a fuga ao perigo; a descrição de paisagens exóticas e de habitantes com costumes estranhos; a hospitalidade em palácios majestosos; o regresso de navegadores à terra de onde partiram¹⁸.

O material diversificado, com directrizes moralizantes, de dedicação à pátria e à família, que preenchia o conteúdo da epopeia, tornara-se na Grécia arcaica, devido à recitação frequente em inúmeras ocasiões festivas, fonte de coesão social¹⁹ e património colectivo com que os ouvintes estavam familiarizados. Os temas das histórias épicas formaram padrões e episódios-tipo, que iam sendo repetidos e variados. Visto que a matéria celebrada era de conhecimento geral, a originalidade do relato épico residia menos na invenção de uma história nova, inédita aos ouvidos do público, do que na recombinação surpreendente de elementos típicos e na maleabilidade do canto heróico²⁰. Este era, com efeito, adaptável às circunstâncias imediatas e ao público a que

17 Scodel (2004, 45).

18 De forma mais sucinta, Dalby informa que: «*Ἀοιδῶν* within the epics ranged over laments, dances, weddings songs (and Phemius has to pretend to sing a wedding song on a less joyful occasion), moral advice, tales of recent warfare, and of the love affairs of the gods.» (Dalby 1995, 270)

19 Scodel (2004, 45).

20 Sobre a originalidade na produção dos cantos épicos orais e a mestria do aedo em (re)criar, em função do contexto e do público, diferentes versões de uma história já conhecida, *vide* Emlyn-Jones (1986, 8) e Scodel (2004, 45-46).

se dirigia no momento concreto, a ponto de Dalby definir a literatura épica oral como o produto de interacção entre o poeta e a sua audiência, numa forma que simplesmente não funciona para a literatura escrita. Na verdade, os poetas antigos desenvolviam uma arte oral, que não podia ser produzida sem o contributo das várias audiências²¹.

Os poetas que entretinham multidões com espectáculos a solo ou em concursos (quer fossem aedos ou rapsodos, profissionais da arte de declamar ou amadores) recitavam este tipo de literatura épica oral servindo-se de um estilo grave e sério, condizente com os temas celebrados. A forma como o canto soava e era transmitido acompanhava a importância do assunto tratado, permeado dos valores que os ouvintes deveriam adoptar nas relações sociais. A insistência nas mesmas temáticas que enformavam as actuações épicas orais, constantemente repetidas, muitas vezes modificadas para se adequarem a diferentes públicos, permite construir uma tradição conservadora e estável, que se mantém durante séculos. A seriedade, a grandiloquência e o conservadorismo, tanto ao nível formal da recitação, como ao nível do assunto declamado, constituem, portanto, aspectos fundamentais deste género, musical e performativo na sua origem, que, como qualquer outro, porém, está sujeito à mutação dos tempos e à alteração dos gostos, factores promotores do surgimento de novas formas.

Ao mesmo tempo que garantia a preservação de uma prática que se tornara convencional e familiar, a epopeia procurava também incorporar as modas e actualizar-se mediante as exigências de um público ansioso por matérias mais recentes²². Os poemas homéricos, segundo se depreende do estudo de Dowden, como produto de uma época de transição, não só concretizavam os valores da comunidade, como também os renegociavam, preservando os padrões típicos inerentes à composição da poesia heróica, remodelando-os simultaneamente em função de uma nova categoria de ouvintes²³.

21 Dalby (1995, 269). A tese de Dalby não implica, porém, uma influência directa do público na composição do canto épico. Dowden (2004, 193) esclarece que a epopeia aédica «is sung by a soloist before a non-participating audience, whose ideal response is to 'sit listening in silence' (I.325-6)». Pareceria contraditório considerar-se que a matéria convencional da epopeia variava mediante um público-ouvinte não participativo ou que uma audiência silenciosa poderia interferir com o decorrer da recitação oral. Penso que as posições de Dalby e Dowden não se opõem necessariamente: a própria natureza do evento ou da ocasião em que se produzia um canto oral, o estatuto social e o nível cultural dos espectadores determinavam a configuração da narrativa heróica e as possíveis adaptações que o poeta decidiria pôr em prática.

22 Em defesa de Fémio, que canta para os pretendentes as desgraças dos Aqueus no regresso da guerra de Tróia, Telémaco diz à mãe que: τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, / ἢ τις ἀκούοντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται, «Pois os homens apreciam de preferência o canto / que lhes pareça soar mais recente aos ouvidos» (*Od.* 1.351-352).

23 Dowden (2004, 195-196). Osborne (2004, 217-218) corrobora a mesma ideia, concluindo que: «What ensures the success and survival of the poems is that the issues which they raise engage the audience».

A estranheza temática de um canto e o afastamento do já conhecido asseguravam o interesse e a atenção de um público aborrecido pela constante monotonia e seriedade com que eram recitados os poemas épicos. A produção de outro tipo de narrativas que combinavam os tópicos convencionais do passado remoto e o relato de acontecimentos mais recentes tornara-se, pois, necessária para a sobrevivência da literatura épica oral. Na verdade, desde tempos bastante recuados que a poesia grega de estatuto elevado coexistia com formas recitativas consideradas de nível inferior (como se todo o modelo sério tivesse de possuir o seu reflexo baixo correspondente).

Em torno do conjunto das formas épicas consagradas pela tradição, gravitavam cantos de outra natureza, geralmente de menor importância, que devem ter sido mais breves, formalmente menos sofisticados e menos associados a ambientes aristocráticos²⁴. Este tipo de poesia não heróica (como hinos fúnebres, músicas para acompanhamento de danças, literatura gnômica e didáctica, poemas de teor paródico e satírico) floresce da tradição epopeica, existindo à margem dela como meio alternativo que permite aos ouvintes descontraírem da gravidade exaustiva com que eram compostas e escutadas as narrativas épicas. Kirk adianta que seria pouco provável que as epopeias, por norma cantos extensos e que demorariam bastante tempo a ser declamados, fossem apresentadas na íntegra em encontros informais de pessoas²⁵. Os concursos de poetas nos grandes festivais poderiam constituir, por sua vez, ambientes propícios à recitação de longos cantos²⁶. É nesse contexto festivo, onde os concursos e as competições eram práticas correntes, que se costuma situar a génese da poesia herói-cômica, designada na Antiguidade por paródia.

24 Kirk (1962, 56). No Capítulo 1, expus como, no âmbito do Formalismo Russo, Tomachevski considera o género literário uma entidade biológica, sujeito à ditadura do tempo e, por consequência, ao desgaste dos seus traços dominantes, que se esgotam devido a um uso excessivo e automatizado que deles é feito, mas que ressurgem mediante a penetração de traços antes subalternos. A valorização dos traços menores que acompanham os canónicos é fundamental para a renovação e revitalização das formas literárias, na sucessão dos géneros.

25 Kirk (1962, 280). *A Ilíada*, com cerca de quinze mil versos, e a *Odisseia*, com cerca de doze mil versos, demorariam, cada uma, três dias a ser recitadas integralmente. Ainda que produtos da tradição oral, os poemas homéricos transcendem limites (Fowler 2004, 223). Outras narrativas do ciclo épico, a que hoje temos acesso por escassos fragmentos, não seriam tão extensas: *Edipodia*, 6600 versos; *Tebaida*, 7000 versos; *Epígonos*, 7000 versos; *Cípria*, onze cantos; *Etiópida*, cinco cantos; *Pequena Ilíada*, quatro cantos; *Iliupersis*, dois cantos; *Nostoi*, cinco cantos; *Telegonia*, dois cantos.

26 A propósito da competitividade poética no mundo grego antigo, *vide* Thomas (2003, 350).

2. ORIGENS DOS CANTOS PARÓDICOS

Vários foram os estudiosos que teorizaram sobre a produção dos cantos paródicos, procurando explicar, no âmbito da poesia épica oral, a origem do género como produto que emerge e vive à margem da tradição heróica. Uma das fontes mais antigas de que há notícia, que situa o nascimento da poesia paródica no contexto performativo e musical das competições entre os poetas épicos gregos, remonta ao século XVI. Trata-se de um passo, muitas vezes citado, da obra do humanista italiano Escalígero²⁷, intitulada *Poetices Libri Septem*, que transcrevo abaixo.

*Quemadmodum Satyra ex Tragædia, Mimus e Comædia, sic Parodia de Rhapsodia nata est, Quum enim Rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inuenterent. Hos iccirco παρωδοὺς nominarunt: quia præter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur Parodia Rhapsodia inuersa mutatis uocibus ad ridicula sensum retrahens.*²⁸

Segundo a hipótese avançada por Escalígero, a paródia, nascida da rapsódia (*Parodia de Rhapsodia nata est*), desenvolveu-se mediante transformações verbais que subvertiam para distração dos ouvintes a matéria pouco antes divulgada, como uma rapsódia invertida (*Est igitur Parodia Rhapsodia inuersa*). Embora sucinta, a explicação contém elementos relevantes para a compreensão do contexto cultural de que este género terá emergido: os parodistas entretinham a audiência com cantos lúdicos, de temática mais ligeira, nos intervalos das actuações dos rapsodos. As narrativas épicas orais eram extensas por natureza, o que impunha a necessidade de algumas interrupções pontuais no decorrer dos festivais e dos concursos públicos em que eram apresentadas, para que os ouvintes pudessem descansar do ambiente de tensão e de gravidade constantes, próprio destas produções de longa duração. Nesses momentos de pausa, de modo a proporcionarem períodos de descontração, os parodistas repetiam os versos anteriormente declamados em estilo solene pelos rapsodos, deformando-os pelo ridículo. Para o efeito, apunham aos versos sérios outros de tema cómico. De acordo com a lição deste escritor quinhentista, a génese da paródia surge, portanto, associada a uma literatura recreativa, a que se outorgava especial destaque nos intervalos das recitações épicas, para relaxamento da audiência.

27 Giulio Cesare Scaligero é o seu nome de baptismo, e Julius Caesar Scaliger o seu nome latinizado.

28 Escalígero (1561, 113-114 = *Poetices* I.42). O mesmo excerto da *Poetices* é citado, no original ou em tradução, por Delepierre (1870, 7), Pöhlmann (1972, 144), Genette (1982, 21) e Ferreira (2003, 292). Enquanto o capítulo 42 do Livro I é consagrado à paródia, o capítulo 40 trata da sátira latina, o 41 da rapsódia e da epopeia, o 43 dos *centones*.

A abordagem explicativa de Escalígero sobre o contexto cultural que envolve as formas primordiais da recitação paródica na Grécia antiga serviu de base e ponto de partida a outros críticos que posteriormente se debruçaram sobre a mesma questão. No «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie», publicado na *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres* (1733), o abade Sallier apresenta a seguinte definição da que considera ser a principal espécie da paródia na Antiguidade:

Enfin la dernière & la principale espèce de Parodie, est un ouvrage en vers composé sur une pièce entière, ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet & à un autre sens par le changement de quelques expressions. C'est de cette dernière espèce de Parodie que les anciens parlent le plus ordinairement. Elle est souvent le fruit innocent de la joye & du plaisir; [...].

Mais adiante, oferece, não sem algumas reservas, um entendimento conjectural, ainda que lhe pareça provável, quanto à produção dos primeiros cantos paródicos:

Il y auroit peut-estre plus de fondement à croire que, lorsque les Chantres qui alloient de ville en ville débiter les différents morceaux des poésies d'Homère, en avoient récité quelque partie, il se présentoit des bouffons qui cherchoient à réjouir les auditeurs par le tour ridicule qu'ils donnoient à ce qu'ils venoient d'entendre.²⁹

Sallier destaca, em ambos os passos acima transcritos, a natureza lúdica da paródia, bem como a dependência da produção épica tradicional, paradoxalmente utilizada pelos parodistas gregos para desviarem a atenção do público para assuntos mais ligeiros. Muitos poetas empreendiam jornadas de trabalho, percorrendo diferentes localidades, onde exercitavam a prática recitativa pela reprodução de episódios dos poemas homéricos. Entre as famosas cenas da tradição épica, ou mesmo misturados com elas, os cantores acrescentavam breves relatos de humor: procuravam alegrar o espírito dos habitantes locais com partes de poesia séria, cujas palavras e expressões, inicialmente proferidas em tom grave, deformavam, tornando-as ridículas ao público assistente. Após os primeiros cantos, os poetas adulteravam parte do léxico épico, de modo a alterarem o âmbito do assunto sério tratado noutros mais triviais. Estes interlúdios paródicos visavam (ou antes, tinham como principal função prática) o regozijo da audiência. Tratava-se, portanto, de

29 Sallier (1733, 402-403).

uma poesia de diversão, de uma poesia marcada pelo desvio aos padrões artísticos habituais. O parodista da Grécia antiga partia da matéria épica recitada dela divergindo para distração e deleite das gentes que o escutavam³⁰.

O *Dicionário* de Richelet (1759) inclui um verbete sobre paródia que também aborda o contexto das recitações públicas dos aedos:

Mais comme ces récits étaient languissants et ne remplissaient pas l'attente et la curiosité des auditeurs, on y mêlait pour les délaissier, et par forme d'intermède, des acteurs qui récitaient de petits poèmes composés des mêmes vers qu'on avait récités, mais dont on détournait le sens pour exprimer autre chose propre à divertir le public.³¹

Esta outra fonte do século XVIII apresenta as manifestações paródicas gregas como forma de prolongar, ou de reanimar, o género antiquado da epopeia. Os destinatários dos cantos épicos gregos ficam por vezes fatigados pela seriedade que lhes está associada como característica básica³². O carácter grave do relato heróico, aliado à duração prolongada de um tema largamente difundido, com maior ou menor grau de repetição e de variação entre o público, conduziu ao desgaste do género épico, que apenas consegue sobreviver mediante a intromissão de novos traços, mais próximos do quotidiano popular. Cada momento histórico, afectado por um conjunto particular de circunstâncias (sociais, culturais, políticas, estéticas, filosóficas, entre outras), é marcado por um balanço próprio entre formas autoritárias e formas paródicas³³, pelo confronto de produções convencionais com outras inovadoras, que implicam uma mudança de paradigma. Ao analisar os fragmentos de *Margites*, considerado uma das mais antigas manifestações da

30 A *Odisseia* apresenta uma situação de recitação aédica em moldes muito semelhantes ao contexto descrito para a produção dos cantos paródicos. No palácio de Alcínoo, em Esquéria, Demódoco celebra, entre dois relatos de temática bélica (a contenda entre Ulisses e Aquiles e o expediente do cavalo de madeira que permitiu a destruição de Tróia), um outro mais ligeiro: a história dos amores adúlteros entre Ares e Afrodite. O interlúdio humorístico atenua o ambiente de austeridade, próprio das narrativas épicas de tema sério, e distrai o público, procurando evitar a monotonia de um canto demorado, de modo a não aborrecer os ouvintes. Recorde-se que ao escutar o primeiro e o terceiro cantos de Demódoco, Ulisses chora, mas deleita-se com o relato intermédio sobre as aventuras amorosas dos deuses. Nessa história contada pelo poeta cego, estala o riso inexaurível dos deuses, perante Ares e Afrodite apanhados em flagrante na rede de Hefesto. O riso da assistência divina supõe uma reacção semelhante da parte dos Feaces, que compõem, no canto 8 da *Odisseia*, a audiência aristocrática do palácio de Alcínoo.

31 Richelet *apud* Delepierre (1870, 8) e Genette (1982, 20).

32 Bliquez (1977, 11).

33 Dentith (2000, 162).

literatura paródica grega, Gómez comenta que a velha saga épica já estava por demais superada e que, por isso, podia ser objecto de paródia³⁴.

É essa a direcção para a qual o verbete do *Dicionário* de Richelet aponta: a antiga epopeia oral tornara-se um género em declínio, menosprezado na sua recepção, com dificuldade em atrair o interesse da audiência. Para salvaguardar a continuidade da tradição épica oral, a paródia deixa de se restringir aos intervalos dos cantos heróicos, proclamados por aedos ou por rapsodos, para se infiltrar nos enredos dos próprios relatos épicos. Estes, ao lado do conteúdo sério, passam a conter, por acréscimo e repetição invertida, elementos cómicos, que conseguem despertar com maior eficácia a atenção dos ouvintes. Os versos paródicos repetiam com alguma alteração os versos épicos a que se apunham, possibilitando uma mudança de sentido na direcção contrária ao entendimento que os versos sérios antes recitados preconizavam. De entre a matéria convencional dos cantos épicos, estruturados sob padrões fixos, eram as breves alusões de natureza paródica que, por combaterem a ordem pré-estabelecida, suscitavam a curiosidade da assistência. A explicação setecentista supracitada insiste igualmente na brevidade dos interlúdios paródicos, em contraste com a longa extensão das narrativas sérias. Daqui (e dos outros estudos que referem o mesmo aspecto) se depreende que o carácter conciso e miniatural constitui um elemento canónico do género herói-cómico.

Delepierre formula, no século XIX, a sua hipótese sobre a origem da paródia, elaborando uma síntese das exposições anteriores de Escalígero e de Richelet.

Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee*, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient parodier, de *para* et *ôdè*, contrechant.³⁵

A explicação de Delepierre retoma, com efeito, muitos dos elementos antes enunciados: o surgimento a partir da rapsódia; a função prática de distrair o público; a deturpação de sentido dos versos épicos recitados; o declínio do género elevado que já não preenche as expectativas dos ouvintes; a extensão reduzida; a adequação aos interesses da audiência para seu divertimento. No final deste último trecho, define-se ainda a prática paródica

34 Gómez (1990, 23).

35 Delepierre (1870, 8).

como contracanto: uma composição que provém do canto entendido no seu sentido canónico, o canto épico, mas que dele diverge, acompanhando-o de perto para nele se infiltrar e o transformar. Trata-se de um tipo de poesia que simultaneamente se apõe e se opõe à narrativa épica oral.

O mesmo termo, «*contrechant*», baseado no sentido etimológico e utilizado para a definição da paródia grega antiga, surge também nas considerações de Genette sobre a paródia, estudada por ele como modalidade hipertextual. Este crítico francês, ao considerar um dos significados possíveis para o prefixo παρά, «ao lado de» ou «ao longo de», interpreta a paródia como canto acessório que acompanha em contraponto a recitação épica ou uma composição em tom diferente, que deforma a melodia original³⁶.

D'abord, l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant; *para* : « le long de », « à coté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côte, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. Appliquée au texte épique, cette signification pourrait conduire à plusieurs hypothèses. La plus littérale suppose que le rhapsode modifie simplement la diction traditionnelle et/ou son accompagnement musical.³⁷

A transformação paródica dos versos épicos não se opera, segundo o entendimento que da origem da paródia Genette apresenta, ao nível vocábular apenas, podendo também afectar a dicção de que o rapsodo se serve para declamar os cantos heróicos. Estes artistas aligeirariam, para deleite dos ouvintes, a gravidade da recitação épica, repetindo os mesmos versos sérios, conferindo-lhes porém uma entoação diferente da tradicional. Ferreira, ao contrariar a tese de Hutcheon de que a paródia detém uma natureza exclusivamente textual, lembra que «a palavra παράodia era inicialmente um termo técnico musical»³⁸. Na sua origem, a recitação paródica consistiria, assim, numa alteração melódica dos versos sérios da epopeia, que não implicaria necessariamente mudança das palavras declamadas. Não se tratava de uma modificação do conteúdo a transmitir, mas de uma reforma na modulação vocal ou musical do material épico celebrado.

O desenvolvimento da paródia, devido em grande parte à popularidade renovada que confere à epopeia, avança no sentido da independência performativa do género. A prática de repetir e adulterar a dicção dos versos épicos noutra mais ligeira e trivial acaba por afectar o conteúdo da matéria

36 Sobre os significados do prefixo παρά, *vide* Capítulo 1.

37 Genette (1982, 17).

38 Ferreira (2003, 296).

celebrada. A transformação melódica possibilita, desta maneira, a mudança textual: as palavras de conotação séria, próprias do relato heróico, vão sendo substituídas, individualmente ou em conjunto, por outras da esfera cómica. Esta tendência subversiva das convenções não fica, porém, limitada aos intervalos das recitações dos rapsodos, a que o seu nascimento costuma ser associado. Das pausas recreativas a que originariamente se circunscrevem, no âmbito dos concursos recitativos, as criações paródicas alargam-se ao período de declamação dos próprios cantos épicos, neles introduzindo uma tonalidade menos pesada, para os reformar. Os poetas a concurso, a fim de obterem a melhor prestação possível e o favor de um público cada vez mais exigente, passam a incorporar nas suas recitações orais interlúdios e excursos humorísticos ou mesmo breves episódios paródicos. O processo de maturação da paródia enquanto género culmina na organização de concursos exclusivamente consagrados à participação de parodistas, embora tais manifestações recitativas nunca se tenham desvinculado da posição marginal que sempre detiveram no seio da tradição épica.

A escassa informação a que hoje se tem acesso sobre as competições entre parodistas na Antiguidade permite concluir que a paródia não constituía uma modalidade usual nos concursos musicais³⁹. Da carência de dados disponíveis poder-se-á também formar uma explicação menos radical, de que os artistas gregos competiam em certames de poesia paródica, ainda que essa categoria fosse apenas secundária ao lado de outras tradicionais. Assim, por um lado, apoiado pelas evidências encontradas em Ateneu, Lelièvre⁴⁰ assegura que a paródia épica era, de facto, uma das modalidades que entrava na competição dos festivais dramáticos. Por outro lado, Bliquez⁴¹ presume que decorreriam concursos de paródia nas Grandes Panateneias, em meados do século IV a. C., adiantando que, apesar da existência desta modalidade no mundo antigo, os prémios de baixo valor para os parodistas vencedores decorreriam do prestígio pouco significativo que, nessa altura, era atribuído a este tipo de competição. Em comparação com outros géneros performativos, largamente conhecidos do público, as provas disputadas por artistas que adulteravam o material da tradição épica suscitavam a atenção de um número muito reduzido de assistentes⁴². A falta de notoriedade explica, assim, a sobrevivência residual nos dias de hoje de testemunhos dos antigos cantos paródicos.

39 Essa parece ser a ideia defendida por Pöhlmann (1972, 152).

40 Lelièvre (1954, 71).

41 Bliquez (1977, 22-25).

42 Não posso deixar aqui de notar os diferentes níveis de adesão que as manifestações paródicas gregas suscitavam da parte da audiência. Enquanto forma parasitária da epopeia, promovida nos intervalos das

Os valores monetários atribuídos como prémios aos vencedores das várias provas eram proporcionais à popularidade e à importância que cada competição detinha no âmbito dos festivais públicos. As actividades recreativas que chamassem maior número de pessoas seriam mais facilmente patrocinadas, enquanto aquelas pouco atractivas, com uma quantidade reduzida de assistentes, ocupavam um lugar marginal nestas ocasiões festivas, dispondo de parques fundos para a sua organização. Se é verdade que a paródia adquiriu o seu lugar, como categoria artística independente (desvinculada dos concursos de poesia épica), ao lado de outras modalidades performativas e musicais, a adesão alcançada nos festivais não foi, todavia, expressiva. Os baixos níveis de assistência não estimulavam a fixação de recompensas monetariamente satisfatórias para os parodistas vencedores (os grandes valores destinavam-se aos concursos com maior peso nas festividades oficiais, ou seja, aqueles que atraíam pessoas em massa). A posição secundária ocupada pelas competições de paródia na Grécia antiga é comprovada por uma inscrição do século IV a. C., inserida na colectânea *Inscriptiones Graecae* sob a identificação IG XII 9 189⁴³.

O texto fragmentado (que contabiliza um total de 45 linhas) informa sobre a organização de um «concurso musical» (l.5), no âmbito das celebrações em honra de Ártemis, em Erétria. Nesse evento, decorrem competições entre rapsodos, flautistas, citaristas, citaredos e parodistas (τῆν δὲ μουσικὴν τιθεῖν ῥαψωιδοῖς, αὐλωιδοῖς, κιθαρισταῖς, κιθαρωιδοῖς, παρωιδοῖς, ll.10-11). De todos estes artistas participantes, os últimos referidos eram, sem dúvida, os menos prestigiados, a ter em conta a diferença abissal nas verbas destinadas aos vencedores: o primeiro classificado no concurso de paródia auferia um prémio de 50 dracmas, soma que representava nem metade do valor concedido ao campeão das actuações rapsódicas (120 dracmas, ῥαψωιδοῖ ἑκατὸν εἴκοσι, ll.15-16) ou aos vencedores das provas que implicavam

recitações dos rapsodos, a paródia atraía a atenção de um público vasto, o mesmo dos cantos heróicos. Eram aliás estas formas subversivas que permitiam os ouvintes descansarem das longas actuações épicas, evitando a monotonia do estilo grave. Foi este tipo de paródia, subsidiária da tradição épica, que possibilitou a renovação e a continuidade do canto épico, uma vez que procurava adaptar-se aos gostos de um público exigente de formas menos habituais. Contrariamente, enquanto género autónomo, que detém um lugar próprio nos concursos entre poetas, a paródia teve sérias dificuldades em granjear a simpatia do público assistente, devido, entre outras razões, ao uso de material desviante do tradicionalmente conhecido. Ao mesmo tempo que se distraíam com temáticas mais ligeiras, fortes evidências levam a concluir que os espectadores preferiam ouvir as recitações épicas convencionais, misturadas com versos e episódios paródicos, do que assistir a actuações entre parodistas, que se serviam de um estilo grandiloquente para a celebração de um tema baixo. A diferença social entre os parodistas, num contexto e noutro, explica também as diversas formas de adesão ao género por parte do público ouvinte.

43 *Searchable Greek Inscriptions: A Scholarly Tool in Progress*, California, The Packard Humanities Institute. Disponível em: <<http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main>>.

o uso e o acompanhamento da cítara (110 dracmas para o citarista, ἀνδρὶ κιθαριστεῖ ἑκατὸν δέκα, ll.17-18; 200 dracmas para o citaredo, κιθαρῳδοῖ δηκόσια, l.19). O prémio para o candidato que alcançava o primeiro lugar no pódio da paródia é apenas igualado à recompensa recebida pelo flautista vencedor (αὐλωδοῖ παιδὶ πεντήκοντα, ll.16-17). No entanto, o terceiro classificado entre os flautistas (no concurso de paródia, só eram premiados os dois melhores concorrentes, não havendo lugar para um terceiro classificado) conseguia obter uma gratificação superior (20 dracmas, τρίτοι ἑξήκοσι, l.17) àquela que era fixada para o segundo dos parodistas premiados (10 dracmas apenas, παρωδοῖ πεντήκοντα, δευτέρου δέκα, ll.20-21).

As verbas disponibilizadas para o concurso de paródia neste festival em honra da deusa Ártemis representavam pouco mais de 5 % do financiamento global utilizado para pagar as despesas com o entretenimento. O texto documenta o montante de mil dracmas, destinado à organização do concurso musical (ll.5-6)⁴⁴. Gozando de uma maior adesão em festividades do mesmo tipo, proporcionando, por isso, um espectáculo de melhor qualidade, em termos de diversão pública, do que aquele exibido pelos poetas paródicos, os músicos que tangiam a cítara e os que cantavam ao som dela recebiam mais de metade desse total.

Certamente que as importâncias monetárias reservadas aos músicos participantes nos vários concursos variariam de festival para festival. Apesar de testemunhar uma situação pontual, acredito que a inscrição IG XII 9 189 contém informação factual representativa de contextos festivos semelhantes, de âmbito religioso e popular, com uma forte componente lúdica. Neste sentido, a posição marginal que a paródia ocupa nas celebrações de Erétria repetir-se-ia noutros eventos e noutras localidades. Independentemente de as quantias para os vários prémios poderem sofrer alterações, mediante os fundos de que os organizadores de cada espectáculo dispunham, os concursos entre os poetas paródicos não deixariam de deter um peso menor ao lado das outras competições musicais, que com mais facilidade conquistavam o favor do público. A paródia não conseguiu, portanto, instalar-se na sociedade do mundo antigo como forma recreativa de prestígio⁴⁵. E a explicação para esse tratamento secundarizado a que sempre esteve sujeita, desde as suas origens mais remotas,

44 De acordo com o catálogo pormenorizado dos prémios a distribuir pelos músicos que competiam nas diferentes modalidades (ll.15-21), as despesas com o entretenimento, nestas celebrações de 340 a. C., em Erétria, excederam o inicialmente previsto, totalizando 1015 dracmas (170 dracmas para os vencedores dos concursos de rapsódia; 100 dracmas para os vencedores dos concursos de aulodia; 235 dracmas para os citaristas; 450 dracmas para os citaredos; 60 dracmas para os dois classificados nos concursos de paródia).

45 A arte paródica, comenta Brunet (1998, 70), era «le moins bien doté dans les concours».

não reside tanto, segundo creio, na qualidade artística do canto produzido, subversor da tradição épica, mas no estatuto social do próprio parodista.

A par das incertezas verificadas quanto ao nascimento da paródia, como elemento marginal da tradição épica, que nela se vai lentamente infiltrando e ganhando dimensão, a ponto de se tornar uma categoria musical independente, sem contudo poder dissociar-se dessa mesma tradição de onde emergiu, uma outra problemática se levanta, a da identidade e proveniência dos primeiros autores dos cantos paródicos. Duas teses, de orientações opostas no que ao grau de proficiência destes poetas diz respeito, costumam ser, por norma, apresentadas.

Householder sugere que os primeiros parodistas eram, muito certamente, amadores que recitariam de improviso, nas festas jónicas, onde os aedos também actuavam, breves poemas de temática não heróica, servindo-se porém do mesmo estilo das composições aédicas, para divertimento de amigos⁴⁶. As recreações musicais destes apreciadores dos cantos épicos, que não possuíam formação artística adequada, surgiam entre grupos de companheiros, após os espectáculos oferecidos pelos cantores profissionais. Deste modo, os versos graves declamados em estilo solene por mestres na arte recitativa eram reproduzidos com alteração de sentido, misturados com outros cómicos, em ocasiões informais, de passatempo entre jovens ouvintes. Tratava-se de uma forma de comentar o espectáculo a que tinham acabado de assistir, num espírito jovial, expressivo da admiração e do apreço para com a poesia épica.

Lelièvre diverge desta abordagem no estudo que desenvolve sobre o mesmo assunto, ao propor que os rapsodos teriam sido os primeiros parodistas. Ciente da dificuldade imensa que a questão oferece e seguro da falibilidade de quaisquer explicações, que reconhece como arbitrárias, Lelièvre enquadra no contexto das recitações rapsódicas o nascimento da paródia, como antes também fizera Escalígero. Acostumados a memorizar longas tiradas de poesia épica, os rapsodos possuíam os recursos necessários para a elaboração dos cantos paródicos. Com efeito, a sua prática consistia não apenas na reprodução, mas também, e sobretudo, na perícia do encaixe e da adaptação dos vários versos da tradição épica. O rapsodo seria deste modo capaz de acrescentar entre os versos memorizados que declamava outros de sua autoria, mais ligeiros, compostos por mudança de contexto e distorção verbal ou melódica⁴⁷. O conhecimento aprofundado

46 Householder (1944, 8).

47 Os rapsodos, enquanto artistas experientes, defende Lelièvre (1954, 79), «were unquestionably in possession of much of the parodists' equipment».

de um poema sério tradicional e a destreza na sua manipulação – requisitos da técnica rapsódica – constituem aspectos intrínsecos à paródia, que, na opinião de Lelièvre, sugerem mais o ofício de um profissional do que o de um amador, na criação da nova forma subversiva.

A mesma ideia de que a obra paródica exige um labor artístico de rigor e sofisticação por parte de um especialista no modelo de que se parte é partilhada por Riewald ao asseverar que a paródia implica uma certa habilidade de representação, ou seja, o parodista deve conhecer suficientemente bem as peculiaridades de pensamento e de estilo do seu modelo, a ponto de se assumir como o próprio modelo que imita e deforma⁴⁸. Ferreira adota uma outra perspectiva para comprovar a mesma autoria refinada para a produção paródica. Ao referir-se à época de composição das epopeias cómicas – certamente marcada por uma difusão massiva dos poemas homéricos –, este autor atribui a elaboração das antigas paródias gregas aos rapsodos, na qualidade de artistas contratados por aristocratas ou por outros membros da alta sociedade, para animarem importantes eventos culturais⁴⁹. A paródia era, neste sentido, uma produção poética culta, destinada a um público erudito. Deveria seguir de perto o modelo sério das recitações épicas, marcando contudo a diferença em relação a elas. Não pretendia ser «imitação siamesa» nem «modulação descontrolada», mas, pelo contrário, «exagero controlado» da epopeia, que Riewald entende como uma das características mais salientes da poesia paródica⁵⁰. Este estudioso confere ao parodista o estatuto de poeta de direito próprio, reconhecendo-o como artífice experienciado, um intelectual sofisticado, capaz de compor com mestria, humor e reverência. Além da habilidade poética criativa, Riewald não deixa de lembrar a função imitativa do parodista na reprodução de material alheio. Nesse sentido, o parodista age como um parasita, alguém que vive na dependência de outros autores e de outras tradições, perecendo a partir do momento em que essas tradições e esses autores são esgotados, enquanto recursos, devido a um uso excessivo da parte dos poetas, ou esquecidos pelo público ouvinte⁵¹.

Uma terceira tese sobre a identidade e a proveniência dos parodistas gregos foi mais recentemente apresentada por Bertolín Cebrián (2008),

48 Riewald (1966, 127).

49 Ferreira (2000a, 179).

50 Riewald (1966, 127).

51 Riewald (1966, 128) refere-se, no seguimento das considerações feitas sobre a associação entre o parodista e o parasita, à efemeridade da paródia: «parodists are not only creators: they are also parasites, and when the author on whom they live dies and is forgotten, they die too. Parody is by nature ephemeral. It ages quickly.»

autor que explora, de forma mais aprofundada, a relação entre o compositor de paródias e o estatuto de parasita social que detém no contexto da Grécia antiga. O autor começa por abordar o assunto ao definir a paródia como expressão da voz marginal da sociedade, mediante o recurso a uma forma poética estabelecida, tomada de empréstimo, o que implica um conflito geracional⁵². As primeiras manifestações de paródia estariam a cargo de autores pertencentes a uma classe etária mais jovem, que, inseridos numa sociedade em mudança, em que os velhos procedimentos já não satisfaziam as exigências e os interesses da assistência, preconizavam novas concepções estéticas, num misto de rebeldia e reverência quanto à tradição instaurada⁵³. Uma nova classe de poetas emergia para reformar a cultura a partir das formas já existentes.

Motivados pela necessidade de mudança, insuflados de um desejo renovador, próprio da juventude, os novos poetas subvertiam os procedimentos convencionais do género épico – distorcendo o estilo solene noutra mais vulgar, exagerando o tom melódico da recitação, substituindo o vocabulário sério por outro mais ligeiro, de intenção humorística –, ora com propósitos de crítica social, ora com fins puramente lúdicos. A reutilização subversiva dos recursos épicos por parte destes jovens artistas, por um lado, e a proveniência social a eles associada, por outro lado, criam aos poetas paródicos um conflito com os cantores da velha geração, bem como dificuldades de inserção e de aceitação social, especialmente em contextos performativos, ou seja, nos concursos musicais.

Os parodistas, enquanto transgressores e renovadores das convenções poéticas tradicionais, ocupavam um lugar secundário nos festivais gregos, ao lado de outras modalidades musicais, com as quais não conseguiam rivalizar em questões de prestígio. Os parasitas, enquanto grupo marginal, levavam um estilo de vida que não cabia no âmbito das normas sociais de conduta. A situação de desajuste social partilhada por ambos os grupos (o facto de viverem à margem da sociedade, sem integração efectiva, sempre vistos como figuras exteriores à organização social estabelecida) leva Bertolín Cebrián a defender a ideia de que os parasitas, além de personagens recorrentes na poesia grega antiga, sobretudo de natureza cómica e humorística, podiam igualmente ter sido autores de paródias. O parasita, à semelhança do

52 Bertolín Cebrián (2008, 38).

53 Bertolín Cebrián distingue, no contexto da literatura paródica grega, entre paródias e epopeias cómicas: as primeiras, da autoria de jovens adultos, atacavam os valores ideológicos da epopeia; as segundas, denominadas por *παίγνια*, educavam um público mais jovem, familiarizando-o com os princípios canónicos da tradição épica.

parodista, representa o protótipo do jovem incapaz de se integrar, tornando-se, desse modo, motivo de riso por parte dos membros pertencentes às classes tradicionais⁵⁴.

Devido à associação com a juventude, os parasitas formam uma classe designada por *véoi*: eram grupos de homens «novos», solteiros, que não contraíam matrimónio, cujos ideais defendidos se opunham à velha ordem, antiquada e ultrapassada, e aos cânones poéticos tradicionais, que exigiam reforma. Vistos como insensatos e temerários na sua condição de vozes marginais ao celebrarem novas versões dos temas sérios, largamente conhecidos da tradição, os parasitas recriavam, com efeitos mordazes ou lúdicos, os modelos educativos vigentes, a fim de expressarem concepções estéticas inovadoras em poesia. Apunham-se às formas poéticas antigas, delas partindo, para a elas se oporem. Serviam-se, portanto, de recreações paródicas dos modelos épicos como manifestação da sua ideologia subversora e reformadora.

Os termos *parasitos* e *paroidia*, por partilharem na sua formação morfológica o prefixo *παρά*, que lhes atribui os sentidos diversos de «juntamente com», «contra» e «a partir de» – aposição, oposição e dependência –, estão deste modo intimamente ligados, propõe Bertolín Cebrián, ao conceito de *paranomia*, que traduz um estilo de vida anti-democrático e, nesse sentido, fora da norma social, representando um perigo para os cidadãos. O mesmo autor levanta a hipótese de os grupos de homens novos, os parasitas autores de paródias, que contestavam os cânones poéticos estabelecidos e, por extensão, as classes mais tradicionais, como a dos aristocratas, terem sido estrangeiros residentes em Atenas, e essa a razão pela qual se viam privados de influência política⁵⁵. Este entendimento da classe dos autores paródicos explicaria a falta de prestígio associada ao género da paródia na Antiguidade grega, sempre considerado como menor. Este tipo de composições terá sido afectado pela origem estrangeira, socialmente marginal e refractária dos seus

54 Bertolín Cebrián (2008, 59). Bertolín Cebrián alerta para o facto de a comédia ática do século IV a. C. ter operado uma distorção da figura do parasita social, retratando-o por norma com traços negativos. Os comediógrafos gregos da época clássica colocam em cena personagens de má reputação, sem utilidade social, que aparecem em banquetes sem terem sido convidados. É este o retrato habitual da figura do parasita cómico. O grupo dos parasitas terá, contudo, existido na Grécia em períodos anteriores ao século IV a. C., para designar os homens novos que se opunham ao tradicionalmente estabelecido, vivendo por isso deslocados da vida social e das regras aí instituídas, que pretendiam rever e subverter. No percurso cronológico até à idade áurea do drama ático, o conceito terá evoluído no sentido pejorativo. O termo «parasita» alargou o campo semântico, passando a ser utilizado para referir outras figuras também excluídas da esfera social, como os bastardos, os mendigos e os desempregados (ou seja, todos aqueles que não ocupassem um lugar de utilidade prática em sociedade). O «uninvited guest who eats without measure» tornou-se o modelo do parasita em literatura (Bertolín Cebrián 2008, 81).

55 Bertolín Cebrián (2008, 79-80).

autores. Sem pertencerem de forma plena, por nascimento, à esfera cívica, muito dificilmente os parasitas ganhariam o favor da assistência nos concursos públicos de paródia.

Das três teses acima enunciadas sobre a proveniência e a formação artística dos antigos parodistas (amadores, profissionais, parasitas), talvez se possa conceber uma explicação conciliadora para os diferentes níveis de aceitação que o género recebeu na Antiguidade, considerando-se a existência de dois grupos de parodistas gregos com características distintas.

Enquanto prática circunscrita aos intervalos das recitações rapsódicas, visando um aligeirar do ambiente pesado em que os relatos heróicos eram celebrados, a paródia era uma forma apreciada pelos ouvintes, que assim descansavam da gravidade prolongada dos cantos épicos. Nesses momentos de pausa, seriam os próprios rapsodos ou outros poetas menos experientes (aprendizes, por exemplo) a reproduzir, num tom diferente, distorcido, e com variações vocabulares, os mesmos versos que haviam sido declamados antes, no registo sério habitual. A classe dos poetas de cantos heróicos era, tendo em conta o elogio que dos aedos se faz na *Odisseia* (8.479-481), honrada no seio da sociedade grega, quer em contextos populares, quer noutros mais nobres. Os cantores (os aedos e, por extensão, os rapsodos, pois exerciam uma actividade semelhante: reproduziam, com poder de adaptação e até mesmo de encaixe de material próprio, as grandes criações musicais compostas de improviso pelos aedos), partícipes activos na esfera política e social, eram recebidos com estima e regozijo pelas diferentes categorias de ouvintes (populares e aristocratas), entre os quais alcançavam prestígio artístico, servindo-se da epopeia para jogos lúdicos e recreativos, sem qualquer intenção de censurar ou depreciar os cânones poéticos existentes. Muito pelo contrário: tais versões paródicas visavam homenagear os temas consagrados da tradição épica, insuflando-lhes uma força poética renovada, imprescindível para a sobrevivência desse género nobre, quando se achou em fase de declínio⁵⁶.

Por outro lado, enquanto competição musical autónoma, expandindo-se a partir dos interlúdios rapsódicos a que começou por estar limitada, nos períodos de interrupção das recitações épicas, a paródia não conseguiu, porém, alcançar um lugar de prestígio nos festivais gregos, uma vez que passou a ser aproveitada como instrumento de ameaça cultural por parte de figuras socialmente marginais, excluídas da actividade política da cidade. Estes parasitas, actuando em certames de poesia recitativa paródica, contestavam

56 Estas composições, que Bertolín Cebrián (2008, 81) denomina por παίγνια, eram, segundo o mesmo autor, aceites pela maioria dos cidadãos, no seio da comunidade cívica e dos eventos culturais.

os modelos poéticos vigentes, de que se serviam, para expressarem um novo conjunto de valores e educarem a audiência numa orientação ideológica diferente da que até então conhecia. O forte desígnio mordaz e ousado que passou a dar forma aos cantos paródicos, bem como a associação a grupos de jovens rebeldes, com vontade de provocar a mudança, deslocados portanto das normas habituais de conduta, criaram nas populações, ainda conservadoras, o sentimento inverso de resistência ao estranho. Estes jovens poetas, aliás, que se insurgem contra o culturalmente estabelecido, apresentavam-se, na perspectiva das gentes de costumes rígidos e dificilmente abaláveis, como estranhos a produzirem matéria estranha. A crítica social e a denegação da poética tradicional também contribuíram em muito para o desprestígio desta classe de cantores parasitas, de que as gentes se afastavam, não lhes dando crédito ou valor, quer como cidadãos, quer como artistas.

A grande variedade de produções que surgem da tradição dos cantos heróicos e que se desenvolvem na sua dependência, no contexto da Grécia antiga, marcou a natureza polimorfa do género herói-cómico, no curso da evolução literária até à actualidade. Desde as circunstâncias mais remotas de que provêm, as manifestações paródicas assumiram funções diferenciadas (muitas das quais de extremos), conforme o modelo de que partem, o público a que se destinam e os autores que as produzem. Coexistem, neste género transgressor dos antigos cânones poéticos, propósitos antagónicos que traduzem um uso criativo, aplicado a múltiplos fins: entreter e deleitar a assistência, reproduzir e deformar pelo ridículo uma composição conhecida, continuar e renovar um género nobre, promovendo a mudança por reverência aos poetas do passado; mas também, condenar os autores de prestígio, desprezá-los por meio do ataque mordaz, censurar instituições e figuras políticas, impor pela contestação uma nova ideologia, arriscar a educação da diferença, do inverso ao já instituído. A multifuncionalidade da literatura paródica – a natureza proteica que a caracteriza – explica a adjudicação de diferentes designações a este género⁵⁷, bem como a instabilidade na fixação de um cânone.

O estabelecimento de um conjunto de normas e de convenções tem causado respostas divergentes por parte dos especialistas que se debruçam sobre a configuração genológica da poesia herói-cómica. Riewald concebe o herói-cómico como paródia da epopeia (cuja gravidade vem vulgarizada para diversão do leitor), asseverando porém que tal paródia não está associada a

57 «Se o conceito de paródia varia consoante a especificidade de cada época, deverá também oscilar a terminologia que descreve este processo.» (Ferreira 2000b, 20)

princípios nem estabelece critérios gerais⁵⁸. Para Sens, pelo contrário, é possível esta forma poética, diacronicamente oscilante, dispor de um conjunto próprio de expectativas ou de códigos genéricos, entre os quais destaca a intersecção de diferentes tipos de poesia (épica, gastronómica e filosófica, por exemplo) e o afastamento temático do modelo sério, do qual se espera uma aproximação textual⁵⁹. Broich (1990) distingue-se de entre os vários críticos ao definir, no âmbito do Neoclassicismo inglês do século XVIII, os critérios e as convenções que compõem o género herói-cómico: a apresentação da realidade contemporânea, o disfarce e a suspensão da realidade, a imitação e a paródia da epopeia e, por fim, a sátira. Sob tais categorias gerais, o mesmo autor enuncia ainda outros aspectos, como a trivialidade do quotidiano social, a discrepância irónica entre o modelo imitado e o novo contexto contemporâneo, e, por último, o critério considerado fundamental para qualquer obra herói-cómica, a ruptura entre a forma elevada e o conteúdo baixo.

A reescrita burlesca de Homero ganhou raízes na cultura grega como modo de reafirmar a vitalidade inesgotável dos textos que estavam na base de toda a educação antiga⁶⁰. Com o florescimento de formas menos canónicas num mundo ideológico em permanente transformação, a poesia épica perde muita da sua excelência, torna-se antiquada, sobrevivendo em épocas posteriores graças à reciclagem literária que dela se faz. O facto de a continuidade da epopeia ser apenas possível mediante o recurso às práticas paródicas mostra o declínio do ideal épico⁶¹. Esse procedimento subversivo da tradição heróica não deixa porém de evidenciar uma atitude paradoxal de homenagem ao género envelhecido da epopeia. Do clima de polilinguismo⁶² e da ambivalência no tratamento da epopeia⁶³ emerge, em todo o seu vigor paródico, suscitando no público reacções extremas, do regozijo ao menosprezo, o género herói-cómico.

58 Riewald (1966, 125 e 130). No ensaio intitulado «Claves del Género Heroico-Cómico en *O Hissope*» (2000, 402-408), García Martín demonstra que o poema herói-cómico funciona como uma paródia explícita da epopeia séria. Para o efeito, expõe crítica e pormenorizadamente os vários recursos que Cruz e Silva aproveita e imita de *Os Lusíadas* para a composição de *O Hissope*, com fins humorísticos, paródicos e satíricos: exposição do tema, invocação às Musas, presságios e vaticínios, figuras mitológicas, vocabulário culto, epítetos e recursos estilísticos.

59 Sens (2006, 220-223). Ao defender a inexistência de quaisquer definições trans-históricas de paródica, Hutcheon (1985, 10) não deixa contudo de lhes reconhecer algumas características comuns. Cf. Capítulo 1.

60 Fusillo (1988, 24).

61 Broich (1990, 66). A existência de poemas herói-cómicos que, aliando o sério e o burlesco, parodiam a grandiosidade e a eloquência épicas para tratarem um assunto trivial, não só evidencia o desgaste do género, como também parece demonstrar, nas palavras de Prieto, que «a idade da epopeia tinha passado e que o público ansiava por novas formas» (*Dicionário de Literatura Grega, s.v. «Batracomiomaquia»*, 2001, 76).

62 Bakhtin (1978, 418-419).

63 Broich (1990, 67): «the epic was already antiquated and yet at the same time it was still esteemed as the greatest literary genre».

CAPÍTULO 4

Batracomiomaquia

O mais conhecido poema herói-cômico que nos chegou da Antiguidade grega, a *Batracomiomaquia* ou a *Guerra entre as Rãs e os Ratos*, considerada a obra inaugural do género, herdou a mesma notoriedade do modelo épico de que provém, mas também os mesmos problemas. Na verdade, esta breve composição animalesca, de natureza paródica, possui uma autoria e datação incertas e uma transmissão textual problemática¹, que conferem ao poema um carácter atemporal, visto que a sua produção não encontra pouso seguro onde se fixar, oscilando entre a época grega clássica e o período helenístico. O próprio texto sofreu, na larga difusão que conheceu junto de leigos e eruditos, transformações tamanhas (omissões, interpolações, desordenação de versos, assim como rearranjos, repetições e cortes bruscos de hexâmetros) que impossibilitaram a reconstrução da versão original. Tornou-se assim um produto irreconstituível.

Apreciada, nas palavras de López López, como «ingeniosa muestra de poesia paródica griega»², a *Batracomiomaquia* celebra, servindo-se da cosmivisão épica em que a *Odisseia* se insere, no sentido de a recrear, e subvertendo os recursos bélicos que compõem a narrativa da *Iliada*, as errâncias de um herói, que desencadearão a guerra entre dois exércitos de origens muito diferentes, os ratos (seres terrestres) e as rãs (habitantes do lago). Na história

1 No volume 60 da revista *Humanitas*, Delfim Ferreira Leão publica uma recensão onde apresenta uma apreciação crítica à tradução portuguesa da *Batracomiomaquia*, a cargo de Rodolfo Lopes (2008). No texto da recensão, o autor refere-se às problemáticas contextuais dessa epopeia herói-cômica como paródia à grande questão homérica: «Na secção seguinte, o A. dedica um espaço relativamente amplo ao problema da “Datação e autoria” (pp. 20-27), que, não sendo tão complexo quanto a famosa ‘questão homérica’, não deixa, ainda assim, de parodiar de certa forma, também a esse nível, uma das maiores dificuldades que têm acompanhado a *Iliada* e a *Odisseia*, quase desde a sua origem.» (Leão 2008, 329)

2 López López (1994, 167).

hoje conhecida, com uma extensão aproximada de trezentos versos, variável entre as edições modernas, o poeta paródico imortaliza nos versos graves da epopeia o combate animalesco, «obra beligerante de Ares» (*Batrac.* 4), que compara aos feitos dos Gigantes (*Batrac.* 7). As Musas, como é próprio do canto épico (de cujos recursos a poesia herói-cômica parte, tomando porém uma orientação divergente), não deixam de ser evocadas, no início da narrativa, para inspiração do tema e divulgação da fama entre os mortais. A acção beligerante, que se anuncia gigantesca, desenrola-se numa sequência linear, desde as suas origens (o encontro fatal entre o príncipe roedor e o soberano dos batráquios) até ao desenlace (a fuga do exército dos ratos que permite a vitória ranina).

1. ANÁLISE

A história abre com as aventuras, já em estado avançado, de um rato, o protagonista terrestre, mostrando-o a escapular-se à perseguição de uma doninha³. Fugindo a esse perigo, acerca do qual nada mais é revelado⁴, a figura animalesca aproxima-se de um lago para aí saciar a sede e recuperar forças do cansaço da correria. Ao notar a presença de um forasteiro junto às margens, um dos habitantes desse mesmo lago, uma rã, aborda o desconhecido, começando por o interrogar sobre a identidade, proveniência e origem familiar, dirigindo-lhe de seguida o convite para um banquete no palácio aquático.

A figura que emerge das águas apresenta-se como o rei Fisígnato, e o estrangeiro terrestre, feito hóspede, revela ser o príncipe Psicárpax. A conversa entre ambos ocupa um total de 52 versos (*Batrac.* 13-64). O roedor, antes apressado a tentar esquivar-se ao perseguidor felino, demora-se agora a responder à oferta do soberano anfíbio, de cujas intenções, aparentemente xenófilas, duvida. A resposta segue-se extensa e elaborada e nela Psicárpax faz questão de, após a descrição genealógica de que descende, famosa entre outros seres (homens, deuses e aves), vincar a diferença entre os dois.

O príncipe mostra-se céptico quanto aos laços de amizade que lhe são propostos, pois ambos não pertencem à mesma raça nem partilham costumes semelhantes, por exemplo, no que respeita à alimentação. Salienta, pois,

3 A palavra μῦς, «rato» (*Batrac.* 9) inicia a narração herói-cômica, sendo a primeira utilizada imediatamente a seguir ao próêmio, que ocupa os oito versos iniciais.

4 A referência ao episódio da fuga à doninha funciona, parece-me, como mecanismo literário usado para se introduzir na narrativa um herói de natureza politrópica à semelhança do herói celebrado na *Odisseia*. Como demonstrarei no Capítulo 5, na secção consagrada às viagens odisséicas, Psicárpax comporta-se antes como um anti-Ulisses.

que os ratos se nutrem de víveres requintados, especialmente de carnes e de bolos que furtam aos homens, enquanto as rãs vivem de uma dieta mais modesta, à base de vegetais. Depreende-se daqui a razão de Psicárpax estranhar o convite para um banquete no palácio aquático: nada haverá na oferta gastronómica dos batráquios que o rato possa apreciar.

Entre o menu requintado dos murídeos (*Batrac.* 32-41) e a ementa mais frugal dos ranídeos (*Batrac.* 53-55), o estrangeiro de apetite voraz relata algumas aventuras por que passou, procurando exaltar as suas qualidades bélicas e identificando como seus principais inimigos o açor, a doninha e a ratoeira (*Batrac.* 42-52)⁵. O regente do lago censura o excesso com que o forasteiro se gaba do estômago, mas não retira o convite antes feito, pelo contrário, reforça-o, servindo-se de outros argumentos: seduz com as maravilhas do habitat natural, que o convidado poderá aprender, e sugere um passeio pelo lago. Fisígnato alega que foi o deus hospitaleiro, Zeus Crónida, que concedeu às rãs um pasto anfíbio, *i.e.*, um ambiente de natureza dupla, terrestre e aquática, para elas habitarem.

O anfitrião xenófilo funda-se na autoridade de Zeus não só para justificar a oferta de hospitalidade, que o rato estranha, mas também para desfazer a distância que os separa enquanto seres de raças diferentes: Psicárpax salientara antes a diferença, Fisígnato responde agora estabelecendo entre eles uma relação de semelhança, uma vez que também a casta das rãs se desloca sobre terra. E se é igualmente térreo o meio sobre o qual os batráquios se movimentam, nenhum perigo certamente sobrevirá ao rato no passeio através do lago, até ao palácio das rãs. Fascinado com o esplendor prometido e curioso quanto aos costumes estranhos que espera aprender (esquecido já o cepticismo inicial), como lhe fora garantido, Psicárpax acede ao convite e à oferta de transporte às costas do seu anfitrião.

O início da viagem aquática decorre de modo tranquilo, com o regozijo do passageiro. Quando, porém, os dois animalejos se afastam das margens, a turbulência das águas provoca no rato o sentimento de insegurança e pavor, devido à inexperiência na navegação. Apercebendo-se da dificuldade em fazer a travessia, Psicárpax arrepende-se de ter anuído ao convite e, desesperado, implorando aos deuses o regresso a terra, serve-se da cauda como remo, chora copiosamente e arranca o pêlo com as patas. O poeta paródico chega mesmo a estabelecer uma comparação, pela negativa, com um episódio

5 Com o relato destas aventuras passadas, visa-se mais uma vez na narrativa herói-cómica aproximar-se Psicárpax à figura de Ulisses, como herói que consegue escapar sempre ao perigo. Tais expectativas são, porém, defraudadas no curso dos acontecimentos, uma vez que o rato não conseguirá sobreviver ao perigo que a rã representa.

retirado da tradição mitológica, conferindo ao passeio herói-cômico as feições de um rapto: não foi assim, a rã levando às costas o rato para o palácio, o modo como o touro transportara, sobre o dorso e através do mar, o peso de Europa para Creta.

Surge, na travessia já agitada, como inesperado, embora crucial para as exigências da narrativa, o instrumento catalisador da acção, que a interrompe e a desvia numa direcção contrária à pretendida. Visão cruel para ambos os membros da realeza, uma hidra ergue-se das águas do lago, originando, apenas com a sua presença, consequências catastróficas, tanto a curto (o afogamento do rato) como a longo prazo (a guerra entre as rãs e os roedores terrestres). Devido ao aparecimento da hidra, Fisígnato mergulha, e ao mergulhar o rei abandona Psicárpax no fundo do lago. Nadador inexperito, o passageiro debate-se com a força das águas que o faz, umas vezes, emergir e debate-se também com o peso do pêlo molhado que o faz, outras vezes, submergir.

Nesse espernear incessante, esforço condenado ao fracasso, Psicárpax consegue ainda proferir as derradeiras palavras de maldição: condena o anfitrião traidor ao castigo divino e à vingança do exército dos ratos. Pronunciados os *nouissima uerba* e depois de ter expirado nas águas, o cadáver do infeliz animalejo fica a flutuar no meio do lago à deriva. A morte do príncipe no verso 99 marca o fim da primeira parte da narrativa herói-cômica.

O segundo momento desta composição anti-heróica, que corresponde à preparação dos soldados para o combate, com o relato das assembleias de guerra e a descrição das investidas das armas, é assegurado, numa continuidade lógica, pela existência de uma testemunha da desgraça ocorrida no lago. Sentado junto às margens desse local e vendo o corpo exânime do camarada nas águas, Licopínax corre sobressaltado a levar a notícia do sucedido aos ratos. Todos são tomados por uma cólera terrível por causa do infortúnio que sobreveio ao príncipe, a ponto de convocarem uma assembleia-geral para o dia seguinte em casa de Troxartes, pai do desafortunado Psicárpax.

A reunião ocorre logo pela aurora e é dominada pelo discurso sentimentalista do soberano dos roedores que, ao recordar a morte dos três filhos por diferentes adversários (a doninha, a ratoeira e a rã), convence todos a pegarem em armas e a avançarem para a guerra contra os habitantes do lago. Os ratos vingadores, que cumprem assim as últimas palavras do príncipe moribundo ao quererem castigar as rãs pelo crime do monarca ranino, equipam-se com instrumentos de uso quotidiano e com carcaças de restos alimentares, por eles próprios forjados, segundo uma ordem ritual fixa, dos pés à cabeça⁶.

6 A perseguição de Psicárpax por uma doninha (*Batrac.* 9 e 51-52), a morte de um dos filhos de Troxartes por uma doninha inimiga (*Batrac.* 113-114) e, por fim, a morte de uma doninha pelos ratos, cuja pele

A sequência focada no exército dos murídeos (*Batrac.* 99-132) vem repetida em tema e em estrutura no episódio seguinte, centrado na armada dos ranídeos (*Batrac.* 132-167): de novo um arauto anuncia algo terrível a um conjunto de animalejos que, mediante esse comunicado, decidem em conselho o avanço para a guerra, fabricando depois os apetrechos bélicos de que se servirão.

As rãs preocupadas com o alvoroço em terra, cuja razão desconhecem, ouvem do rato Embasíquitro a declaração de guerra contra elas, por causa de Psicárpax que Fisígnato matou. O regente ranino diz-se inocente do crime de que é acusado (pois o príncipe roedor ter-se-á afogado enquanto se divertia no lago, a querer imitar os costumes das rãs) e traça um plano estratégico para massacrar os ratos mentirosos: atraí-los para terrenos escarpados e afundá-los no lago. Movidas por um mesmo espírito raticida, as rãs equipam-se com objectos vulgares, como se de imponentes armas se tratassem. Ambos os exércitos, de ânimo beligerante, pretendem desta maneira vingar as ofensas dirigidas contra os governantes a que estão subordinados, decidindo-se pelas hostilidades guerreiras.

As duas assembleias de animais e as duas cenas de investidura das armas preparam a acção bélica, prestes a atingir o seu clímax nas séries de combates travados junto ao lago. Antes, porém, da celebração das sequências de guerra, um terceiro concílio ocorre, desta vez na esfera divina, tomando uma orientação contrária àquela seguida pelos seres terrestres e aquáticos: enquanto as duas facções animais são unânimes na decisão de avançar contra o adversário, os habitantes do Olimpo são dissuadidos de intervir no conflito.

Apercebendo-se do movimento bélico a decorrer no plano dos mortais, os roedores e os batráquios em marcha para a guerra, quais Centauros ou Gigantes, Zeus convoca as divindades, perguntando-lhes quem se dispõe a auxiliar cada um daqueles exércitos. O deus relampejador regozija-se com o espectáculo a que assiste e, com ironia e humor, interpela a filha guerreira, sobre a possibilidade de ela defender as criaturas roedoras, uma vez que sempre se mostraram visitantes assíduas dos recintos sagrados.

Em resposta ao pai (e a resposta ocupa uma parte considerável do concílio, estendendo-se do verso 178 ao 196), Atena não só rejeita a hipótese de prestar auxílio a qualquer uma das facções, como também acaba por vencer todos os deuses a afastarem-se da contenda. O comportamento dos

serviu para o fabrico de couraças (*Batrac.* 127-128), aludem a combates entre animais, anteriores à acção batracomiomaquiana. Tais referências inscrevem este poema no ciclo das antigas epopeias animais. *Vide* Capítulo 2.

animalejos, em nada respeitador da dignidade da deusa (os ratos estragaram-lhe os objectos sagrados – as grinaldas, as lamparinas e o peplo –, causando prejuízos tamanhos que a própria não consegue pagar; as rãs barulhentas não permitiram que dormisse, depois de chegar fatigada da guerra, deixando-a com insónias e com dores de cabeça), evidencia a vulgarização doméstica a que Atena é rebaixada, enquanto divindade herói-cómica. Depois de justificar as razões pelas quais não protegerá nem uns nem outros dos exércitos mortais, a filha de Zeus termina o seu discurso convencendo os restantes deuses a não intervirem no conflito animalesco, para não virem a sofrer qualquer dano ou desonra. Propõe antes a observação de longe, como se estivessem a assistir a um espectáculo de entretenimento. A garantia da assistência divina, conseguida pela persuasão de Atena, e o trovejar de Zeus, no verso 201, acompanhado pelas trombetas dos mosquitos, encerram a segunda parte da narrativa herói-cómica e abrem os confrontos bélicos entre os ratos e as rãs.

O momento culminante desta epopeia animalesca é ocupado pela sucessão dos encontros entre guerreiros no campo de batalha. A guerra entre os dois exércitos decorre por séries de combates individuais (um combatente enfrenta um adversário), mostrando, perto do desfecho, imagens panorâmicas da refrega, com a descrição de ataques em larga escala.

As sequências bélicas batracomiomaquianas constituem o clímax do poema, em grande parte devido ao facto de reunirem e aproveitarem muitos dos *topoi* da tradição épica, sobretudo os da *Ilíada*, como as diversas formas de atacar, golpear, fugir, cair e morrer em batalha. São frequentes, neste contexto herói-cómico, tal como na *Ilíada*, as investidas aleatórias contra oponentes, os combates por vingança, as lutas em torno de camaradas caídos para tomada e despojo dos cadáveres, as *aristeiai* de heróis, os arremessos de lanças e de pedregulhos, os soldados atingidos que caem de frente ou de costas no solo, os golpes em órgãos vitais de onde o sangue escorre para tingir as águas de púrpura.

As chamadas distrações de Homero também tomam lugar nas sequências bélicas: o rato Liquenor e a rã Prasseio participam como combatentes activos na guerra, depois de as respectivas mortes terem sido anunciadas numa fase inicial do conflito. Até mesmo Psicárpax, depois de sucumbir afogado (causa directa para as hostilidades entre as duas raças de animais), emerge do lago como herói atacante, protagonizando uma breve *aristeia*, entre os versos 234 e 242, para vir a sofrer uma segunda morte causada por um novo adversário ranino. Enquanto o príncipe dos ratos se destaca, no momento dos feitos belicosos, com a sua presença inesperada, o regente das rãs, pelo contrário, distingue-se pela sua quase ausência: ele é o último a sair

do lago para o campo de batalha, que logo abandona em grande aflição com um golpe na ponta do pé, à semelhança de Afrodite que foge para o Olimpo por ter sido ferida na superfície da mão (canto 5 da *Iliada*).

A guerra batracomiomaquiã, que se desenvolve de forma paritária durante bastante tempo, com ataques eficazes e fracassados de ambos os lados, atinge uma fase decisiva aquando da *aristeia* de Meridárpax (*Batrac.* 260-267), o rato-herói que provoca a debandada massiva das falanges ranídeas.

«E, então, das rãs oprimidas se compadeceu o Crónida» (*Batrac.* 270). A fuga ruínosa dos batráquios motiva o recomeço do concílio divino, deixado suspenso no verso 201. Zeus comove-se com o infortúnio prestes a abater-se sobre a raça das rãs lutadoras e discute, já não com a filha, mas com a esposa, os destinos da guerra funesta. A segunda parte da assembleia dos deuses mostra-se, em relação à primeira, análoga em estrutura, mas antagónica nos resultados obtidos: aquela culmina na abstenção divina da guerra dos mortais, esta cessa com a interferência aberta no campo de batalha, alteradora do curso dos eventos.

Surpreendido com o desempenho bélico de Meridárpax no campo de batalha, desbaratando as falanges dos batráquios, Zeus sugere o envio de Atena ou de Ares para bloquearem o avanço impetuoso do rato-herói. A objecção às palavras do soberano vem, desta vez, da parte de Hera que, ardilosa, frustra os planos do marido ao reconhecer que o poder conjunto dos dois deuses guerreiros (inimigos por tradição) não bastará para afastar das rãs a desgraça iminente. Urdindo desígnios obscuros, fingindo ser uma apoiante de confiança, a consorte régia contrapropõe uma alternativa que afirma (e faz acreditar) ser mais eficaz: ao lembrar episódios passados em que o Crónida aniquilara adversários com o raio, convence-o a atacar, ele próprio, o rato arrebatador de vidas.

Momentos antes, adoptando os conselhos da filha, o relampejador olímpico ficara a assistir ao espectáculo da guerra dos mortais sem interferir. Agora, concordando com a estratégia da esposa, serve-se do raio e com ele aterroriza os animalejos. A acção do deus não tem, contudo, o efeito esperado, pois, em vez de afugentar os ratos para salvação das rãs, o arremesso fortaleceu, contrariamente, a investida contra as falanges raninas. Este resultado inesperado (dolo preparado por Hera contra o marido, como no canto 14 da *Iliada*) obriga a uma nova intervenção de Zeus, que envia às rãs massacradas o auxílio dos caranguejos. O novo exército, instrumento da vontade divina, formado por criaturas de dorso couraçado e indestrutível, altera o curso da guerra no seu reverso: salva as rãs ao massacrar os combatentes murídeos

que, antes superiores, batem agora em retirada. O pôr-do-sol marca o fim da guerra animalesca, que dura um só dia.

Do enredo batracomiomaquiano acima exposto deduz-se que a acção herói-cômica progride em três momentos básicos, cada um dos quais com uma extensão aproximada de cem versos: as causas, a preparação e a execução da guerra. O encontro acidental entre dois membros da realeza, o regente dos batráquios e o príncipe dos murídeos, resulta na morte do ser terrestre em meio aquático. Essa desgraça motiva a vingança por parte das duas populações animalescas, que, em concílio e por unanimidade, decidem enfrentar os seus adversários. Os confrontos bélicos, observados de longe pelos olímpicos, sucedem-se junto ao lago, durante um só dia, com ganhos e perdas, avanços e retrocessos de ambos os lados, até à ocasião em que os deuses se intrometem, enviando um terceiro conjunto de tropas, que fazem dispersar os combatentes.

A narrativa cabe numa estrutura lógica, organizada por tríades, aspecto desenvolvido à exaustão por Esteban Santos, que considera a *Batracomiomaquia* um impressionante poema triádico⁷. Na verdade, diversos elementos sucedem-se, nesta composição, em grupos de três, e a distribuição tripartida constitui uma marca notável deste texto, nele operando a diferentes níveis: personagens, espaços e estrutura⁸. A história de como o encontro entre o príncipe Psicárpax e o soberano Fisígnato veio a desencadear a guerra entre as rãs e os ratos é celebrada numa extensão de cerca de trezentos hexâmetros, tematicamente estruturados em três grandes partes, de aproximadamente cem versos cada⁹.

Três são os grupos de protagonistas e três os espaços a eles associados: os ratos, que se deslocam em terra, as rãs, que habitam na água, e os deuses, que observam do céu. Dos seres murídeos, três destacam-se na acção: Psicárpax protagoniza a parte inicial da narrativa, no encontro com o regente dos anfíbios e na cena de afogamento; Troxartes incentiva, na segunda parte, todos os ratos a tomarem armas contra as rãs; Meridárpax distingue-se no campo de batalha, na parte final do enredo, como o rato-herói, aquele que ameaça vencer sozinho o exército adversário. No discurso de Psicárpax ao seu anfitrião, proferido junto ao lago, o príncipe refere que três são os seres entre

7 Esteban Santos (1991, 57-71).

8 Esteban Santos (1991, 58).

9 Esteban Santos (1991, 62) defende a organização do poema em três grandes secções equilibradas na sua extensão, propondo o seguinte esquema geral:

I: ca. 66 + 33 versos;

II: ca. 33 + 33 + 33 versos;

III: ca. 66 + 33 versos.

os quais a sua fama é conhecida (os homens, os deuses e as aves); descreve a linhagem de que provém, identificando três gerações (ele próprio, o pai e o avô materno – Psicárpax, Troxartes e Pternotrocles, respectivamente); relata, de forma sucinta, três episódios passados (uma expedição militar, a mordidela a um homem que dorme e a fuga a uma doninha); e, por fim, revela os três inimigos que mais teme (o açor, a doninha e a ratoeira). No discurso de Troxartes, este recorda terem sido três os filhos que perdeu, acusando três responsáveis: o primeiro filho foi capturado por uma doninha, o segundo por um homem e o terceiro pereceu no fundo do lago, por causa de uma rã. Na água, no episódio do afogamento, três são os animais envolvidos (o rato, a rã e a hidra). Em terra, por outro lado, nas séries dos confrontos bélicos, três são os exércitos participantes (o dos ratos, o das rãs e o dos caranguejos). No céu, por fim, três são os deuses que discutem os destinos da guerra (Zeus, Atena e Hera).

Os discursos proferidos no poema mostram também a aplicação de unidades ternárias, tanto na relação com os caracteres, como na própria construção interna. Três ratos tomam a palavra: na primeira parte, Psicárpax (ao rejeitar o convite para o passeio aquático e ao amaldiçoar a raça das rãs com a vingança dos ratos e dos deuses); na segunda parte, Troxartes (ao incentivar os ratos para a guerra contra os batráquios) e Embasíquitro (ao levar a declaração de guerra aos habitantes do lago). Do lado das rãs, Fisígnato é aquele que, designado como πολύφημος («polifemo» ou seja «abundante de vozes»), se pronuncia nas três secções principais da narrativa: na primeira, convence o forasteiro terrestre a aceder ao passeio aquático; na segunda, persuade os seres raninos a avançarem para a guerra, delineando com eles uma estratégia militar; na terceira, lamenta-se terrivelmente por ter sido ferido na ponta do pé por Troxartes (o texto não mostra, porém, esta última fala de Fisígnato em discurso directo). Nas moradas celestes, três são as divindades que proferem discursos: Zeus (que averigua quem de entre os imortais levará auxílio aos combatentes)¹⁰, Atena (que convence os deuses à inacção) e Hera (que convence o marido a arremessar o raio contra o campo de batalha).

10 A propósito das falas de Zeus na *Batracomiomaquia*, Esteban Santos (1991, 63) nota ainda que o soberano olímpico profere um total de três discursos, de extensão breve mas crescente: o primeiro é dirigido a todos os deuses e ocupa um só verso; o segundo consiste numa pergunta directa a Atena e ocupa três versos; o último, que manifesta o lamento por um exército a ser massacrado, repete a proposta inicial de auxílio divino aos combatentes mortais. Esta última fala de Zeus estende-se, na edição de Allen (1978), por quatro versos e, na de West (2003), por cinco versos.

No ensaio intitulado «Los discursos militares de la *Batracomiomaquia*», González Delgado¹¹ comenta seis discursos da epopeia animalésca, que considera de âmbito militar: os três primeiros a cargo de animais e os restantes três a cargo dos deuses¹². Três dessas exortações militares distribuem-se pelas três assembleias que formam o núcleo do poema, a segunda grande parte, consagrada aos preparativos para a guerra. A fala de Troxartes aos ratos, de incentivo à acção bélica, a fala de Fisígnato às rãs, persuadindo-as à acção bélica, e a fala de Atena aos deuses, dissuadindo-os da intervenção bélica, sucedem-se paralelas, apresentando uma mesma estrutura tripartida¹³. Estes discursos contêm uma invocação introdutória, um argumento para a participação no (ou para a abstenção do) confronto e uma exortação final a que todos os presentes obedecem. A parte central está, portanto, à semelhança de todo o poema, «elaborada muy cuidadosamente según un esquema trimembre perfecto»¹⁴.

ὦ φίλοι (discurso de Troxartes, *Batrac.* 110)

Ó amigos

ὦ φίλοι (discurso de Fisígnato, *Batrac.* 147)

Ó amigos

ὦ πάτερ (discurso de Atena, *Batrac.* 178)

Ó pai

ἀλλ' ἄγεθ' ὀπλιζέσθε καὶ ἐξέλθωμεν ἐπ' αὐτούς

(exortação de Troxartes aos ratos, *Batrac.* 120)

Mas vamos! Armai-vos e marchemos contra as rãs.

ἀλλ' ἄγε βουλήν / ζητήσωμεν, ὅπως δολίους μύας ἐξολέσωμεν

(exortação de Fisígnato às rãs, *Batrac.* 150-151)

Mas vamos! Busquemos um plano para aniquilarmos esses ratos mentirosos.

ἀλλ' ἄγε παυσώμεσθα, θεοὶ, τούτοισιν ἀρήγειν

(exortação de Atena às demais divindades, *Batrac.* 193)

Mas vamos! Afastemo-nos, deuses, desistamos de ir socorrer tais criaturas.

11 González Delgado (2008, 33-49).

12 Segundo González Delgado, os discursos militares batracomiomaquianos são pronunciados por Troxartes (*Batrac.* 110-120), Embasíquitro (*Batrac.* 139-143), Fisígnato (*Batrac.* 147-159), e por Atena (*Batrac.* 178-196), Zeus (*Batrac.* 272-276), Ares (*Batrac.* 278-284). Tanto González Delgado como Esteban Santos seguem a edição de Bernabé Pajares (2001), na qual Ἄρης («Ares») surge no lugar de Ἥρα («Hera») – ambos os nomes são metricamente equivalentes. No texto estabelecido por West (2003), os versos 278-284 são atribuídos a Hera. Bernabé Pajares (2001) segue, porém, a lição de Allen (1978), que atribui os mesmos versos a Ares. *Vide*, sobre o assunto, Torné Teixidó (2010b, 281-282).

13 Esteban Santos (1991, 67-68), González Delgado (2008, 43-44).

14 Esteban Santos (1991, 68).

ταῦτ' εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας
(obediência dos ratos às palavras de Troxartes, *Batrac.* 122)

Assim falando, convenceu-os todos a tomarem armas.

ὥς εἰπὼν συνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας
(obediência das rãs às palavras de Fisígnato, *Batrac.* 160)

Assim falando, convenceu-os todos a tomarem armas.

ὥς ἄρ' ἔφη· τῆι δ' αὖτ' ἐπεπεῖθοντο θεοὶ ἄλλοι.

πάντες δ' αὖτ' εἰσῆλθον ἀολλέες εἰς ἓνα χῶρον·

(obediência dos deuses às palavras de Atena, *Batrac.* 197-198)

Assim falou. E por ela se deixaram convencer os outros deuses.

E logo todos juntos se dirigiram para um lugar.

2. AUTORIA

Os argumentos acima expostos, respeitantes ao tema, à forma, às personagens, à acção e ao espaço da *Batracomiomaquia*, evidenciam a arquitectura bem definida e sofisticada de um texto que, no entanto, chegou corrompido. Este poema herói-cómico sobreviveu até à actualidade, mas tendo conhecido um percurso controverso, afectado por interferências de diversa ordem, razão pela qual sofreu reelaborações constantes, por interpolação, omissão ou deslocação de versos. Imerso em anonimato, de autor e de data de composição, circulou como produto de ninguém para todos, ou seja, na atemporalidade associada às suas origens, tornou-se material facilmente manipulável, de uso recreativo e académico, à disposição de um público alargado, tanto humilde como erudito. A estrutura refinada que hoje apresenta resulta, na verdade, de uma longa transmissão textual, preenchida por múltiplas versões. A popularidade da obra, expoente máximo de um género, ao mesmo tempo que permitiu a sua reprodução no tempo, atribuiu-lhe também diferentes autorias e diferentes idades.

No âmbito da problemática que envolve o texto da *Batracomiomaquia*, é comum atribuírem-se-lhe quatro autores, distribuídos numa extensão cronológica que abarca cerca de sete séculos, aproximadamente, desde o século VI a. C. até ao século II d. C.¹⁵: Homero, Pigres de Halicarnasso, um autor anónimo da época clássica e um outro do período helenístico. As dificuldades em conhecer-se as circunstâncias de composição desta obra remontam à Antiguidade. As primeiras informações credíveis, com referências directas e inequívocas, sobre a paternidade da *Batracomiomaquia* surgem em

15 Sobre as diferenças na datação atribuída à *Batracomiomaquia* e a falta de unanimidade por parte dos estudiosos, *vide* Wölke (1978, 46), Bliquez (1977, 12-13), Fusillo (1988, 39), Possebon (2003, 37), Lopes (2008, 21).

breves passos literários de três autores latinos da nossa era – Estácio (século I), Marcial (séculos I-II) e Fulgêncio (séculos V-VI) –, para quem o poema herói-cômico havia sido forjado pelo mais famoso dos poetas, Homero.

sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est illustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.
(Estácio, *Siluae* 1, prefácio)

*Perlege Maeonio cantatas carmine ranas
et frontem nugis solvere disce meis.*
(Marcial, *Epigrammata* 14.183)

*quod cecinit pastorali
Maro silua Manthuae,
quod Meonius ranarum
cachinnauit proelio*
(Fulgêncio, *Mitologiarum liber* 1.606.25-28)

Entre os estudiosos modernos, subsiste, porém, a ideia comprovada de que, na verdade, a *Batracomiomaquia* não é a irmã rebelde da *Iliada* e da *Odisseia*, não lhe sendo, pois, reconhecida a proveniência homérica. Neste sentido, Herwerden, ao discutir a autoria deste poema, refuta os três autores latinos acima citados, ao afirmar que o poema não é um *Maeonium carmen* (um «canto de Homero») ¹⁶. Não são apenas os críticos modernos que se debatem com a autenticidade duvidosa que afecta esta epopeia animalésca. A questão foi levantada antes entre os antigos: Pseudo-Heródoto, em *Vita Homeri* 24, indica Homero como autor de breves composições de humor (παίγνια), entre as quais uma *Batalha das Rãs* (Βατραχομαχία), e Pseudo-Plutarco, em *Vita Homeri* 1.5, rejeita a hipótese, difundida por alguns, mas não verdadeira, de Homero ter composto a *Batracomiomaquia* ¹⁷.

As informações contidas nas *Vitae Homeri* fazem de Homero, além de poeta épico, um compositor de cantos jocosos, mas não necessariamente, nota Leopardi, autor da *Batracomiomaquia* ¹⁸. Por outro lado, o facto de o

16 Herwerden (1882, 163): «Batrachomyomachiam non esse Maeonium carmen, ut videbatur Martiali (XIV, 183), Statio (Silv. Praef. ad Stellam) et Fulgentio (Mythol. I init.) hodie constat inter omnes».

17 Proclo (*Vita Homeri* 9) e Hesíquio de Mileto (*Vita Homeri* 6) seguem a mesma orientação de Pseudo-Plutarco. Ambos alegam que são alguns que atribuem a Homero a autoria de certas narrativas de humor, evidenciando, dessa maneira, que o assunto não era consensual entre os vários especialistas da Antiguidade. Hesíquio inclui o título Βατραχομομομαχία no rol das obras épicas e humorísticas atribuídas a Homero. O título indicado por Proclo diverge ligeiramente, sendo por ele transmitido sob a forma Βατραχομαχία, a que se segue a variante (antecedida pela disjuntiva ἢ, «ou») Μυομαχία, encerrada entre chavetas, na edição de West (2003, 424).

18 Leopardi (1998, 18).

poeta meónio ser excluído, com toda a certeza (por meio de minuciosos exames linguísticos que revelam a presença de elementos estranhos à poesia homérica), como criador desta narrativa animalesca não significa que ela não possa ter surgido na época clássica. Plutarco, no século I da era cristã, conta, nas *Vidas Paralelas*, que Alexandre, o Grande, se terá referido, em tom sarcástico, à vitória de Antípatro na Arcádia como uma guerra de ratos¹⁹. Nas *Obras Morais*, Plutarco conta também que Heródoto teria comparado a Batalha de Plateias, devido à pouca atenção que os Gregos lhe prestaram, a uma *Guerra das Rãs*, composta por Pigres, da família de Artemísia²⁰.

Ambas as alusões feitas pelo prosador grego, ainda que indirectas e incertas, abrem uma tradição (continuada e fundamentada por alguns estudiosos) que atribui a Pigres de Halicarnasso a composição da *Batracomiomaquia*²¹. A autoria referenciada em Plutarco tem a vantagem de situar a produção desta narrativa animalesca num tempo preciso, o século V a. C., uma vez que Pigres é identificado pela relação de parentesco com Artemísia. Estes dados, respeitantes à génese da obra e à proveniência familiar do escritor, vêm corroborados na enciclopédia bizantina *Suda*.

Segundo a informação contida no verbete «Πίγρης» desta colectânea bizantina, Pigres, o Cário de Halicarnasso, tem por irmã Artemísia, esposa do conhecido general Mausolo. Além disso, a este escritor, que terá vertido a *Ilíada* para dísticos elegíacos, é atribuída a composição de narrativas de humor, que surgiam antes, por convenção, sob o nome de Homero, entre as quais constam o *Margites* e a *Batracomiomaquia*²².

Os excertos de Plutarco, inauguradores da tradição que associa Pigres à criação de poemas herói-cômicos, mostravam-se como alternativa minimamente credível àqueles para quem era difícil admitir a paternidade homérica²³. No entanto, não são imediatas nem isentas de dúvidas as comparações entre as batalhas de Plateias e da Arcádia ao poema que celebra as aventuras de Psicárpax e de Fisígnato, junto ao lago das rãs²⁴. A autenticidade de tais passos nas obras de Plutarco chegou mesmo a ser contestada: ora se pensa tratarem-se de glosas escritas à margem do texto, ora interpolações tardias,

19 Plutarco, *Agesilau* 15.4.

20 Plutarco, *Moralia: De Herodoti malignitate* 873.43F.

21 Ludwich (1896), um dos primeiros estudiosos da *Batracomiomaquia*, é o principal apologista da tese que faz de Pigres o autor deste poema.

22 *Suda*, s.v. «Πίγρης».

23 Torné Teixidó (1999, 4-5).

24 Possebon (2003, 36) expressa a mesma ideia ao reconhecer que «não é simples e imediata a aceitação, nas duas primeiras passagens, das referências à batalha de ratos e rãs como se fossem ao poema propriamente dito».

pertencendo, portanto, a versões adulteradas dos relatos deste prosador grego²⁵.

Os defeitos apontados à credibilidade das duas referências plutarquianas denunciam, por sua vez, a fragilidade da tese segundo a qual Pigres é considerado o autor da *Batracomiomaquia*. Por um lado, conhecem-se, da Antiguidade, duas mulheres com o nome Artemísia: uma pertenceu à comitiva de Xerxes aquando da Batalha de Salamina, em 480 a. C.; a outra sucedeu ao cônjuge, Mausolo, no poder, em 353-352 a. C. Em qualquer dos casos, nenhuma fonte antiga de que há notícia confirma o parentesco do alegado autor²⁶. Por outro lado, Bliquez estranha a ausência do nome Pigres da lista elaborada por Pólemon, que aí nomeia vários parodistas gregos. Tomado como compositor de paródias, seria de esperar que esta figura fosse mencionada no mais importante documento alguma vez escrito pelos antigos sobre o desenvolvimento histórico da paródia²⁷. A confusão e a inconsistência nas quais se inscrevem os dados disponíveis, referentes ao presumível irmão de uma Artemísia, tornam sólida a hipótese de Pigres não ser, na verdade, o criador efectivo da *Batracomiomaquia*²⁸.

3. DATAÇÃO

Afastados tanto Homero como Pigres da composição deste poema, e na ausência de fontes seguras, resta considerar anónimo o poeta paródico. Uma cuidada análise linguística à obra aqui considerada permite aferir a coexistência de elementos de diferentes épocas. Este poema herói-cómico, sem autor que se possa nomear, assume-se, também no domínio da datação, como encruzilhada sem rumo certo. Nele cruzam-se estilos e propriedades formais, típicos de períodos literários cronologicamente distantes, como o aproveitamento da dicção épica (da homérica, em particular), da linguagem da tragédia ática e de vocabulário mais tardio, concretamente da idade helenística. No entender de Bliquez, os elementos helenísticos que o texto apresenta terão sido

25 Vide, sobre este assunto, Wölke (1978, 50-54), Glei (1984, 25-27), Fusillo (1988, 39-41), Torné Teixidó (1999, 5).

26 Fusillo (1988, 40-41), Possebon (2003, 37).

27 Bliquez (1977, 15-16).

28 A entrada «Ὅμηρος» da *Suda*, em contradição com a informação contida no verbete «Πίγρης», atribui a Homero a produção de uma Βατραχομαχία e de uma Μυοβατραχομαχία, bem como a composição de outras narrativas animais, como uma Ἀραχνομαχία e uma Γερανομαχία. Mais adiante, a mesma entrada refere ainda o nome Glauco como autor de obras canonicamente associadas ao nome de Homero, entre as quais uma Μυοβατραχομαχία e uma Ψαρομαχία.

acrescentados numa fase posterior à sua produção, enquanto as expressões da tragédia grega pertencem indubitavelmente à versão original. Para que a *Batracomiomaquia* passasse por um trabalho de Homero na Antiguidade, teria necessariamente de ter sido produzida em tempos recuados²⁹.

Mediante o estudo interno da narrativa e das referências que a associam à cidade de Atenas, o mesmo crítico assevera que esta obra terá sido recitada nos concursos de paródia, realizados nas Grandes Panateneias, não muito antes nem muito depois da última década do século v a. C.³⁰ Estas conclusões resultam da interpretação do poema como produto ateniense, justificada pela proeminência conferida à deusa Atena na história celebrada: ela é das divindades herói-cómicas a que maior destaque recebe, uma vez que se comporta como figura central no primeiro concílio divino e aquela que, proferindo o discurso mais extenso entre os olímpicos, convence os deuses à abstenção da guerra e, por consequência, manipula a orientação que as sequências bélicas tomam numa primeira parte do conflito.

A deusa guerreira e astuta, hábil no conselho e no disfarce, desempenha tarefas fulcrais em ambos os poemas homéricos, razão pela qual não é incomum a sua presença na *Batracomiomaquia*, ainda que outras divindades pudessem assumir papéis igualmente apropriados na relação com os animalejos combatentes: sugere Bliquez que Posídon teria sido um esplêndido campeão para as rãs e Apolo Esminteu uma escolha adequada para liderar os ratos³¹. A preferência por Atena tem, contudo, um peso maior, considerando a relação com a cidade de que é protectora. São significativas, nesse sentido, as alusões ao templo a ela consagrado e ao peplo por ela tecido.

καὶ γὰρ σοῦ κατὰ νηὸν αἰεὶ σκιρτῶσιν ἅπαντες (*Batrac.* 175)

Pois estão sempre a saltitar pelo teu templo, todos eles

πέπλον μου κατέτρωξαν, ὃν ἐξύφηνα καμοῦσα (*Batrac.* 182)

Roeram o meu peplo, que eu tecera com tanto esmero

Zeus averigua junto da filha se esta não quererá auxiliar os roedores na guerra, pois estes são frequentadores assíduos do templo dela (σοῦ κατὰ νηόν), mas Atena recusa ajudar alegando que tais criaturas destruíram o seu peplo (πέπλον μου), que havia bordado com tanto empenho e esforço financeiro. Mesmo não havendo no texto qualquer indicação específica ao local desse santuário, Bliquez acredita tratar-se do edifício da acrópole em

29 Bliquez (1977, 24).

30 Bliquez (1977, 24).

31 Bliquez (1977, 17).

Atenas, tese que reforça com a menção muito próxima ao peplo e que associa àquele representado nos frisos do Pártenon, com imagens da procissão das Panateneias.

A peça de vestuário era uma oferta feita à deusa a cada quatro anos, no contexto desse festival, e tinha gravado nela o episódio da Gigantomaquia (motivo típico na decoração do templo grego), com o pormenor realçado da luta da filha de Zeus contra o gigante Encélado³². Por inversão paródica, a Atena batracomiomaquiiana, ao não interferir no conflito, opõe-se aos ratos e às rãs, que são por três vezes comparados aos Gigantes (*Batrac.* 7, 171, 283). Por último, lembrando o uso cómico que as rãs recebem na literatura grega, sobretudo na comédia, Bliquez admite ainda a possibilidade de o lago (λίμνη), à volta do qual a acção herói-cómica decorre, apontar para a área pantanosa de Atenas, designada por ἐν Λίμναις³³.

Atena, o templo, o peplo, os Gigantes e o lago são elementos de que este autor se serve para evocar neste texto de temática anti-heróica, aparentemente sem conotações políticas, o ambiente ateniense em que terá sido declamado. Devido à orientação panatenaica da *Batracomiomaquia*, parece no mínimo verosímil, conclui Bliquez, que a obra tenha ocupado, de facto, um lugar nos concursos rapsódicos e musicais das célebres festividades quadrienais, realizadas na Atenas no século v a. C.³⁴

Na *Poética*, Aristóteles refere-se ao *Margites* na qualidade de poema épico de humor que está para a comédia como as narrativas homéricas estão para a tragédia³⁵. O Estagirita menciona ainda outros autores e outras obras de paródia, mas em lado algum da *Poética* alude ao mais afamado poema herói-cómico da literatura grega, o único que chegou, sem ser por fragmentos, aos dias de hoje. É, de facto, estranho, se, como observa Fusillo, «dal v secolo in

32 Além das Grandes Panateneias, festejadas de quatro em quatro anos, realizavam-se também, anualmente, nos três anos de intervalo, as Pequenas Panateneias. «Other ritual elements common to both the Lesser and the Greater Panathenaea were: a procession from the Kerameikos through the Athenian Agora to the temple of Polias on the Acropolis [...]. The aim of the procession was to present a robe (*péplos*) to Athena which – at least from the end of the 5th cent. – was large enough to be hung on the mast of a ship on wheels and spread out like a sail. It was embroidered with scenes from the battle of gods – Athena in particular – and giants. [...] The procession depicted on the Parthenon frieze is generally seen as an evocation of the Panathenaic procession, even though the details of these references are much disputed.» (*Brill's Encyclopaedia*, s.v. «Panathenaea», vol. 10, 2007, 428)

33 Bliquez (1977, 18-19). A *Brill's Encyclopaedia* confirma ἐν Λίμναις como uma área municipal de Atenas, situada a sul da Acrópole, actualmente localizada na zona das ruas Makrygianni/Chatzchristou. A mesma fonte associa, porém, esse local ao templo de Dioniso (*Brill's Encyclopaedia*, s.v. «Limnae», vol. 7, 2005, 605).

34 Bliquez (1977, 22).

35 *Poética* 1448b-1449a.

poi nessuno avesse nominato un poemetto ritenuto omerico»³⁶. O silêncio a que a *Batracomiomaquia* é votada por parte de Aristóteles constitui um forte indício para uma data de composição posterior àquela defendida por Bliquez.

O poema que relata a guerra entre as rãs e os ratos só é, aliás, referido pela primeira vez a partir de meados do século I, mediante o testemunho de Marcial (*Epigrammata* 14.183). A esta ausência acrescenta-se uma outra, igualmente relevante: do vasto número de manuscritos que o texto conheceu, sobretudo depois de ter sido adoptado como manual escolar no período bizantino, nenhum pertence à época clássica, aos tempos áureos do teatro ático³⁷. As propriedades helenísticas que o texto contém impõem-se com demasiada firmeza e articulação lógica para serem tomadas como meras interpolações tardias. Entre os estudiosos modernos, vigora a tese, cada vez mais reforçada com novos adeptos e novos argumentos, de que a *Batracomiomaquia* é produto de um escritor helenístico, que terá vivido num período demarcado entre o final do século I a. C. e o século II da era cristã³⁸.

A *Batracomiomaquia*, por se tratar de um epílio, *i.e.*, de um poema épico composto a uma escala minimalista com material selecto organizado mediante uma técnica sofisticada, enquadra-se na poética do «experimentalismo alexandrino»³⁹. A literatura helenística é especialmente marcada pela renovação da epopeia, o que permite o surgimento de novas formas, e pelo florescimento da paródia⁴⁰. E o facto de a leitura deste poema evidenciar a reutilização, para fins paródicos, e a adaptação trabalhada de textos tardios, posteriores à época clássica, confirma a mestria do poeta, conhecedor experiente de Homero, bem como a sua inserção numa memória literária com contínuas referências a textos canónicos, o que permite situá-lo no âmbito da erudição helenística e da arte alusiva praticada pelos cultores dessa época⁴¹. De facto, além do modelo homérico que tem por base, a presente composição, épica na forma mas fabular quanto ao conteúdo e quanto às personagens intervenientes, é entretecida com elementos linguísticos de que não se

36 Fusillo (1988, 43).

37 West (2003, 235-236).

38 Torné Teixidó (1999, 12), por exemplo, afirma ser *communis opinio* o poema datar de finais da época helenística, enquanto West (2003, 229) não hesita em considerá-lo uma composição tardia. O verbete «Batrachomyomachia» da *Brill's Encyclopaedia* começa também por caracterizar a obra como paródia homérica do período helenístico (*Brill's Encyclopaedia*, s.v. «Batrachomyomachia», vol. 2, 2003, 559). E ainda, em *A Guide to Hellenistic Literature*, Gutzwiller (2007, 133) refere como possível data para a composição do poema paródico a época augustana.

39 Fusillo (1988, 42).

40 Torné Teixidó (2007, 230).

41 González Delgado (2008, 34).

encontram testemunhos senão numa época tardia⁴², e preenchida por certos episódios que seguem matrizes claramente helenísticas. Tal presença envolve todo o poema, desde o próemio de Calímaco ao desfecho em adivinha de Estatílio Flaco.

No início do relato, o poeta refere-se ao poema que transpôs para umas tabuinhas, pousadas sobre os joelhos. A imagem física do livro na Antiguidade é comum entre os autores alexandrinos e encontra um forte paralelo (mais do que alusivo) textual no próemio dos *Aitia* de Calímaco.

εἶνεκ' αἰοιδῆς, / ἦν νέον ἐν δέλτοισιν ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα (*Batrac.* 2-3)
Por causa do canto, que transpus para as tabuinhas colocadas sobre os meus joelhos
καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα / γούνασιν (*Aitia* 1.21-22)
Pois quando pela primeira vez coloquei a tabuinha sobre os meus joelhos

Tendo em conta a existência de um vocabulário recorrente, os trechos acima citados parecem estabelecer uma relação de dependência, na medida em que um de idade posterior (e tudo leva a crer que seja o texto da *Batracomiomaquia*) retoma e adapta o material linguístico de outro que o precede (a obra de Calímaco, autor que viveu no século III a. C.). Tal proximidade, comenta Possebon, afasta a hipótese de simples coincidência⁴³.

O encontro entre Psicárpax e Fisígnato, junto às margens do lago, e o passeio aquático em que o príncipe dos ratos viaja às costas do soberano das rãs são dois episódios que, embora construídos num suporte homérico, como desenvolverei no Capítulo 5, evidenciam o labor de um poeta helenístico, no cuidado artístico em estabelecer sólidos pontos de contacto com o *Cíclope* de Teócrito (idílio 11) e com a *Europa* de Mosco, respectivamente.

Fisígnato começa por ser apresentado, na *Batracomiomaquia*, como «polifemo», «rejubilante na água» (λιμνόχαρις πολύφημος, *Batrac.* 12). E da margem onde se encontra (ἐπ' ἡίονα, *Batrac.* 13) convida o ser terrestre a conhecer os encantos do lago. Na composição de Teócrito, o cíclope, o «velho Polifemo» (ὠρχαῖος Πολύφαμος, 11.8), lamenta, sentado sobre um rochedo na encosta do mar (ἐπ' αἰόνοσ, 11.14), a rejeição de Galateia, convidando-a a conhecer os prazeres em terra. Os dois cíclopes são vítimas das aparências: enquanto o regente dos batráquios assume uma conduta

42 Os trabalhos de Herwerden (1882) e Torné Teixidó (1999 e 2007) são expressivos na demonstração da presença helenística na *Batracomiomaquia* mediante um exame rigoroso do léxico: registo de vocabulário sem ocorrências na literatura anterior ou que desenvolve sentidos específicos conforme os de época mais tardia. *Vide* também os estudos por eles referidos, como os de Wäckernagel e Ahlborn.

43 Possebon (2003, 42). *Vide* também Scodel (2008, 231-232) para outras alusões a Calímaco no poema.

xenófila invulgar, que provoca a desconfiança no forasteiro terrestre, o apaixonado não correspondido, por outro lado, insiste no mérito das habilidades artísticas e no desempenho exímio das tarefas pastorais, de modo que a sua deformidade física passe minimizada aos olhos da amada (11.30-41). Ambas as histórias mostram o contraste de espaço (entre o solo pátrio e o mar ignoto) e o contraste de caracteres (entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem nadar)⁴⁴. O ciclope ranino é, contudo, por inversão paródica, o habitante aquático, naturalmente experiente a movimentar-se na água, ao contrário do modelo pós-homérico, circunscrito aos limites da ilha e impedido de transpor o obstáculo marítimo.

Os ecos temáticos acima registados (e outros, a nível formal – métrico e lexical –, poderiam ainda ser assinalados) confirmam a adaptação literária do texto de Teócrito (contemporâneo de Calímaco), aproveitado como uma das fontes para a cena do encontro entre o príncipe roedor e o soberano ranino, como é próprio da técnica helenística para a literatura refinada desse período⁴⁵.

Uma outra obra tardia, anterior à era cristã, também serviu de modelo ao autor paródico, concretamente à cena da travessia aquática, que resulta na morte de Psicárpax. Refiro-me ao idílio de Mosco, *Europa*, cuja associação com a *Batracomiomaquia* coube a Leopardi. As conjecturas deste investigador italiano situam a composição do poema herói-cómico num período não anterior ao século III a. C. e não posterior às obras de Estácio, Marcial e Plutarco (séculos I-II), identificando como helenístico o autor que terá florescido depois de Teócrito e de Mosco, ou seja, por volta do século II a. C.⁴⁶

A viagem turbulenta de Psicárpax às costas de Fisígnato constitui uma desconstrução paródica da conhecida história do rapto de Europa por Zeus, celebrada no idílio *Europa* de Mosco, que Leopardi acredita ter estado à disposição do autor da epopeia animalésca, dele tendo-se servido como protótipo para moldar este episódio concreto⁴⁷.

É, de facto, possível discernir analogias temáticas entre o receio do príncipe roedor e o da jovem princesa ao verem-se molhados devido à agitação das águas, quando transportados às costas de animais fraudulentos, que se lhes mostraram inicialmente sob uma aparência mais amistosa. O vínculo entre os dois textos, acusado por Possebon (injustamente, a meu ver) de ser

44 Sens (2006, 244).

45 Sens (2006, 215).

46 Leopardi (1998, 23-26).

47 Leopardi (1998, 22).

mais intuitivo do que formal⁴⁸, é reforçado pelo símile dos versos 78-81: a rã levava o rato às costas através do lago para o palácio dos anfíbios, não da maneira como o touro transportara Europa pelo mar em direção a Creta. O mito da donzela raptada pelo deus soberano⁴⁹ é inscrito nesta obra por meio de tal recurso, a comparação pela negativa.

Entre o idílio e o poema herói-cômico noto, por outro lado, evidências de ordem linguística, de escolha lexical, que permitem aproximar ambos os textos e fortalecer a tese do estudioso italiano. Psicárpax e Europa sobem para as costas de um animal: ele porque é atraído pelas maravilhas prometidas que espera aprender num meio que lhe é desconhecido; ela, ao aperceber-se da presença de um touro de aspecto e tamanho nunca vistos, deslumbra-se com o animal de beleza excepcional.

βαῖνέ μοι ἐν νότοισι (*Batrac.* 63)
Sobe para as minhas costas
μὺν ὑψώσας ἐπινώτιον (*Batrac.* 80)
Colocando o rato às costas
οἱ πλατὺ δείκνυε νῶτον (*Europa* 100)
mostrou-lhe as costas amplas
ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νότοις (*Europa* 125)
sentada sobre as costas bovinas de Zeus

Em termos de aparência física, tanto a rã como o touro partilham a mesma tonalidade de pele: os dois animais apresentam-se revestidos de uma coloração dourada (*Batrac.* 81 e *Europa* 84). E a propósito ainda de questões cromáticas, a veste que a princesa traz e que segura para não molhar é púrpura de cor, como purpúreas são também as ondas nas quais o rato receia afogar-se (*Batrac.* 69 e *Europa* 127).

O rebaixamento cômico das divindades épicas, apresentadas como figuras em constante desassossego por causa de questões triviais, de âmbito doméstico, e a excentricidade vocabular, no uso encadeado de termos compostos para a descrição enigmática de certas entidades, são dois outros sinais distintivos da literatura helenística, cuja presença também se verifica no texto

48 Possebon (2003, 101).

49 Segundo a tradição mitológica, Zeus assume a aparência de um touro de inigualável beleza, a ponto de despertar a atenção de Europa, que se diverte junto à praia. Deslumbrada, dele se aproxima, subindo para as costas do animal. O deus afasta-se da costa com a jovem princesa em cima dele, levando-a para Creta, onde consuma o seu amor. Este mito foi tratado na Antiguidade por vários autores, gregos e latinos, tendo sido relatado com diferentes pormenores literários, mas mantendo sempre a história de base: o rapto da princesa donzela pelo soberano dos deuses metamorfoseado em touro. *Vide* Apolodoro (*Biblioteca* 3.1.1), Mosco (*Europa*), Luciano (*Diálogos dos deuses marinhos* 15), Aquiles Tácio (*Leucipe e Clitofonte* 1.1.2-13), Ovídio (*Metamorfoses* 2.833-875), Horácio (*Odes* 3.27.25-76).

da *Batracomiomaquia*⁵⁰. A Atena herói-cómica actua como deusa desonrada (por ver as suas grinaldas e as suas lamparinas estragadas e o seu templo profanado), costureira endividada (por causa do grande esforço financeiro despendido para tecer um peplo que os ratos roeram) e como guerreira fatigada, sofrendo de insónias, causadas pelo coaxar barulhento das rãs. É ela que convence os demais deuses a absterem-se dos conflitos animalescos, receosa de algum deles poder vir a ser ferido por qualquer mortal mais destemido.

Esta caracterização da filha de Zeus⁵¹ estende-se ao retrato geral das divindades batracomiomaquianas, por norma mais afastadas do plano dos mortais, que observam com deleite e temor, sem com eles entrarem em contacto directo para não sofrerem qualquer dano. São figuras vulgarizadas, com preocupações comezinhas, que não ultrapassam o âmbito dos interesses pessoais (Hera, por exemplo, leva Zeus a fracassar na primeira intervenção contra os ratos, por dolo mesquinho contra o marido, mostrando-se indiferente quanto aos destinos da guerra).

A degradação, para efeitos cómicos, dos deuses da tradição épica, ficando destacados os defeitos humanos de que também padecem, é um aspecto característico da prosa de Luciano de Samósata, autor que viveu até finais do século II. No *Diálogo dos Deuses* 4, Hermes queixa-se a Maia de ser o mais miserável de entre os habitantes celestes, pois encontra-se ocupado a executar as várias tarefas que lhe cabem enquanto mensageiro divino, que consistem não apenas em levar os recados de Zeus, mas também em varrer, arrumar e preparar o salão de banquetes, guiar as almas dos mortos, treinar atletas e oradores. À semelhança da Atena batracomiomaquiana, insone depois de cumpridos os deveres bélicos (*Batrac.* 191), o Hermes helenístico não dispõe de tempo para descansar durante a noite, ficando sem dormir, para dar conta das suas obrigações de psicagogia (*Diálogos dos Deuses* 4). O motivo do deus queixoso, afligido pela imposição dos cargos, que por tradição desempenha, a ponto de não conseguir repousar, poderá situar a composição do poema animalesco em finais do século II. A tese não é, no entanto, aceite por alguns dos críticos, apologistas da datação helenística⁵².

West, considerando o episódio final, a entrada do exército dos caranguejos na guerra, e comparando-o com um epigrama de Estatílio Flaco (autor de quem pouco se sabe, mas que se julga ter vivido no tempo do imperador

50 Sobre o tratamento cómico das divindades pelos autores helenísticos, *vide* Leopardi (1998, 22), García Velásquez (2000, 255), Torné Teixidó (2007, 235). Sobre o mito de Europa na *Batracomiomaquia* e no idílio de Mosco, *vide* Scodel (2008, 230-231), Fonseca (2015b, 60-62).

51 Sobre a caracterização e o desempenho de Atena na *Batracomiomaquia*, *vide* Capítulo 7.

52 Leopardi (1998, 26).

Augusto), faz o poema recuar ao período compreendido entre o século I a. C. e o século I d. C. O texto epigramático e o trecho herói-cômico mostraram-se deveras muito próximos, quer na estrutura adoptada, sob a forma de um enigma que só no fim é solucionado, quer na enumeração encadeada de adjectivos compostos.

Ῥαιβοσκελῆ, δίχαλον, ἀμμοδύτορα
ὀπισθοβάμον', ἀτράχηλον, ὀκτάπουν,
νήκταν, τερεμνόνωτον, ὄστρακόχροα,
τῷ Πανὶ τὸν πάγουρον ὀρμηβόλος,
ἄγρας ἀπαρχάν, ἀντίθησι Κώπασος.
(*Antologia Palatina* 6.196)

Tem pernas arqueadas e duas garras, mergulha na areia,
um andar retrógrada, não tem pescoço, é octópode,
um nadador com pele de concha e cujo dorso lhe serve de casa:
o caranguejo. É ele as primícias consagradas a Pã
que o pescador Cópasso traz da sua captura na pesca.

ἦλθον δ' ἐξαίφνης νωτάκμονες, ἀγκυλοχῆλαι,
λοξοβάται, στρεβλοί, ψαλιδόστομοι, ὄστρακόδερμοι,
ὄστοφυεῖς, πλατύνωτοι, ἀποστίλβοντες ἐν ὤμοις,
βλαισοί, χειλοτένοντες, ἀπὸ στέρνων ὀρόωντες,
ὀκτάποδες, δίκεραιοι, ἀτειρέες, οἳ τε καλεῦνται
καρκίνοι' (*Batrac.* 294-299)

Chegaram de repente criaturas de dorso couraçado e de garras recurvas,
tinham um marchar oblíquo e retrógrada, bocas em forma de tenazes e pele de
concha, o corpo era duro como ossos, as costas largas, os ombros reluzentes,
as pernas arqueadas, as mãos estendidas, os olhos situados no peito,
tinham oito pernas, dois chifres e eram indestrutíveis. Estes são
os caranguejos.

A propósito da associação, temática e formal, entre estes dois textos, Lopes comenta que «West quase confirma finalmente a tese que coloca o poema no início da era Cristã»⁵³. Neste caso, a dar crédito à datação heleenística (prática cada vez mais frequente entre os especialistas modernos), fica de vez excluída a autoria de Pígres e, por extensão, invalidada a hipótese de o poema ter sido levado aos antigos concursos de paródia das Grandes Panateneias, na época clássica.

53 Lopes (2008, 27).

4. TRANSMISSÃO TEXTUAL

Os testemunhos antigos, muitas vezes dúbios, os estudos linguísticos, reveladores da presença de elementos de épocas diferentes, as abordagens comparatistas e intertextuais e a observação de aspectos referentes ao contexto de produção costumam ser os métodos pelos quais se procura sustentar uma data ou uma autoria. Nenhuma conjectura, por mais credível que pareça ser, se mostra isenta de falhas ou incertezas, o que acaba por deixar a *Batracomiomaquia* como produto à deriva no tempo, sem origens seguras que se lhe possam atribuir. Os testes à paternidade são, pois, inconclusivos. No entanto, este texto de ninguém acabou por servir os intentos de muitos. O anonimato da obra não impediu a divulgação massiva que veio a conhecer, sobretudo a partir da época de Bizâncio⁵⁴. Esta narrativa breve sobre animais combatentes, elevados ao estatuto dos valorosos heróis homéricos, dignos de obterem fama imorredoura pelos feitos bélicos executados, gozou de grande prestígio entre os Bizantinos, que exploraram as potencialidades didáticas do texto.

Utilizada como manual escolar durante os séculos bizantinos, a *Batracomiomaquia* funcionou como instrumento para se ensinar, de forma divertida, a língua, a métrica e o estilo de Homero. E foi por esta via que o poema – texto base na escola bizantina, quer por ser uma introdução útil à poesia épica, quer pelo seu valor educativo⁵⁵ – passou a integrar o conjunto de textos a serem lidos, estudados e imitados entre os académicos. Esta composição também adquiriu um sucesso notável em ambiente menos erudito: a desconstrução das convenções épicas, o humor resultante da paródia literária, a aplicação dissonante do estilo elevado ao conteúdo baixo e, por fim, mas não menos importante para a difusão da obra, a brevidade da narrativa adequaram-se ao gosto popular⁵⁶. O grande interesse dos eruditos e dos populares de Bizâncio pela *Batracomiomaquia* foi indispensável para a transmissão do texto, mas veio também a ser-lhe fatal. Por um lado, os sucessivos exercícios escolares (imitações, reelaborações, reescritas) causaram todo o tipo de adulteração à história celebrada, originando versões cada vez mais

54 Chegaram, até aos dias de hoje, cerca de 75 manuscritos com o texto da *Batracomiomaquia*. Na sua tese de doutoramento, Torné Teixidó (1999, 81-91) elabora uma lista de 71 edições impressas do poema, desde o século xv (edição de Bréscia de 1474) até ao século xx (edição de Fusillo de 1988).

55 Carpinato (1988, 141). Sobre o papel educativo dos ratos na tradição greco-latina, *vide* Carpinato (2005, 175-176).

56 De acordo com o estudo de Torné Teixidó (1999, 104), a difusão da *Batracomiomaquia* a partir dos séculos xiv-xv (período em que o número de manuscritos aumenta exponencialmente) fez-se na qualidade de texto académico e não popular. Cf. Carpinato (2005, 177).

dísparos. Por outro lado, a difusão pelas massas menos letradas moldou o poema a exigências mais lúdicas do que pedagógicas, sem preocupação pela integridade do texto. Os estudiosos modernos são unânimes em afirmar que é do período bizantino que datam muitos dos erros métricos e interpolações, os quais afectaram de tal forma a narrativa que, no seu conjunto, tornaram impossível a recuperação do poema na sua versão original⁵⁷.

A constante manipulação do texto impossibilitou, pois, o estabelecimento de uma edição fidedigna da obra. As edições modernas apresentam por regra um texto com cerca de trezentos versos. Umas, porém, são mais extensas do que outras, conforme as opções tomadas pelos vários editores de incluir ou omitir os passos interpolados ou considerados espúrios. O Quadro n.º 1 apresenta, numa amostra de sete edições, diferenças na dimensão do poema, que pode variar desde um mínimo de 261 versos, na edição de Brandt (1888), a um máximo de 319 versos, na edição de Torné Teixidó (1999), embora o último hexâmetro numerado seja sempre o mesmo, o verso 303. West (2003) é aquele que, na fixação do texto, omite um número mais elevado de hexâmetros, por os tomar como interpolações posteriores, sem os indicar em notas de rodapé, como fazem Brandt (1888), Allen (1978) e Fusillo (1988). Migoubert (1998) e Torné Teixidó (1999) não só excluem o menos possível, como também adicionam variantes ao texto, que fixam com um total de 315 e de 319 versos, respectivamente.

No âmbito das sete edições em confronto no Quadro n.º 1, registam-se dois movimentos antagónicos: um de ampliação da mancha textual que dá forma à epopeia animalésca (de Brandt a Torné Teixidó) e um segundo movimento de decréscimo do número de versos, o que implica o regresso dos editores (Possebon e West) a formas mais simplistas do poema. Brandt (no final do século XIX) e Possebon (no início do século XXI) são os únicos a disporem os versos segundo a ordem sequencial. Os restantes cinco editores deslocam conjuntos de dois, de três ou de quatro hexâmetros, reposicionando-os em lugares fora da sequência numérica.

57 Paralelamente à edição que prepara e que considera convencional («Überlieferung»), Ludwig (1896) procura reconstruir o texto na sua forma primeira, que designa por «Archetypon», baseado no manuscrito mais antigo do poema, o *Baroccianus* 50 (século X). Torné Teixidó (2010b, 279) comenta, a propósito dessa reconstrução textual, tratar-se de «una hipòtesi amb encerts i arbitrarietats». Cf. Wölke (1978, 12-22).

Quadro n.º 1 - Comparação do texto da *Batracomiomaquia* em sete edições.

	Brandt 1888	Allen 1978	Fusillo 1988	Migoubert 1998	T.Teixidó 1999	Possebon 2003	West 2003
N.º total de versos	261vv.	270vv.	271vv.	315vv.	319vv.	304vv.	276vv.
Versos omissos do texto	60 72 77 123 205 215 222 226-227 262 284 296				284		22-23 26 42-52 61 77 121 123 205 210-212 216-217 227 284 287
Versos omissos do texto, mas indicados pelo editor em nota de fim de página	26 42-52 74 75-76 78-81 251-259 264-268	42-52 98 117 210-222 227 251 259 273 281 287-288	42-52 74-76 98 205 210-212 216 217 220-222 227 247 251 258-259 262 273 281				
Versos deslocados da ordem sequencial		282-284	185-186 213-214 248-249 282-284	282-284	185-186 213-214 248-250		78-81 213-214 248-249 263-264 268-269

	Brandt 1888	Allen 1978	Fusillo 1988	Migoubert 1998	T.Teixidó 1999	Possebon 2003	West 2003
Variantes adicionadas ao texto ou indicadas pelo editor em nota de fim de página		97a	97a	97a	97a		
		100a	100a	100a	100a		
		213	170b	170a	170a		
		186a	213a	170b	170b		
		209a	261a	194a	194a		
		217	261b	198a	213a		
		218	262a	213a	252a		213a
		250a	281a	252a	252b		
		261a		252b	261a		
		262b		261a	261b		
		263a		261b	262a		
				262a	281a		
				281a			
Último verso numerado	v.303	v.303	v.303	v.303	v.303	v.303	v.303

Algumas edições apresentam uma história razoavelmente compreensível, outras oferecem um relato mais confuso e logicamente menos articulado, devido à ordenação instável de versos e à autenticidade duvidosa de hexâmetros⁵⁸. A leitura e a compreensão da narrativa dependem das opções executadas no estabelecimento do texto. Cada nova versão conta, desta maneira, uma história diferente. Por outras palavras, os responsáveis pelo arranjo editorial, baseados nos vários manuscritos a que têm acesso, transmitem diferentes lições e, por conseguinte, diferentes leituras interpretativas.

É procedimento frequente a omissão do trecho formado pelos versos 42-52. West, como se verifica pela consulta ao Quando n.º 1, elimina o passo em questão, enquanto Brandt, Allen e Fusillo o separam do texto, remetendo-o para nota de fim de página. A concordância entre os estudiosos quanto à admissão deste passo na textura do poema reforça a autenticidade dúbia do mesmo, comprovando-o como interpolação e não como parte integrante da versão original⁵⁹.

58 Torné Teixidó (1999, 92).

59 Sobre a problemática em torno dos versos 42-52, quer quanto à sua autenticidade, quer quanto à sua posição no poema, *vide* Torné Teixidó (2005, 513).

Em termos literários, ao menu sumptuoso dos ratos, que termina no verso 41, seguir-se-ia de imediato a ementa mais modesta das rãs, que inicia no verso 53, uma vez que o relato de aventuras passadas, vividas pelo príncipe roedor (uma expedição militar, o ataque a um homem que dorme e a fuga a uma doninha), relato esse circunscrito pelos versos 42-52, não pertenceria ao discurso da personagem. Neste cenário, a enumeração de alimentos pela negativa sucede-se, em muitas das edições, por um total de dez versos consecutivos (*Batrac.* 34-41, 53-54).

O passeio tumultuoso de Psicárpax às costas de Fisígnato também se mostra problemático: Brandt e Fusillo excluem do corpo do texto os versos 74-76 (a orientação na água com a cauda a fazer de remo, a súplica aos deuses para o regresso a terra, os gritos de socorro), West elimina o verso 77 (a tentativa para o pedido de ajuda) e desvia da ordem sequencial os versos 78-81 (o símile invertido com alusão ao rapto de Europa por Zeus metamorfoseado em touro), que Brandt move para notas de rodapé. Os problemas e as dúvidas editoriais que envolvem o episódio aquático parecem não corroborar a tese de Leopardi, acima referida, segundo a qual a presença do interlúdio mitológico seria explicada como aproveitamento do idílio de Mosco. A hipótese da datação helenística, baseada nessa composição bucólica, ficaria assim abalada, na medida em que os paralelos entre os dois príncipes, Psicárpax e Europa, e entre os dois soberanos, Fisígnato e Zeus, são, por dificuldades de edição, tomados como acrescento de época tardia.

A parte da *Batracomiomaquia* mais afectada pela manipulação dos Bizantinos foi a descrição dos confrontos bélicos, precisamente o momento clímax da narrativa⁶⁰. Neste contexto, o episódio que decorre entre os versos 209 e 223 mostra-se especialmente controverso, tendo suscitado incongruências entre os vários editores, que configuram o texto de múltiplas formas, possibilitando leituras divergentes. West suprime todos os versos que considera intercalados ou espúrios, razão pela qual o episódio de 209-223 contém apenas dez versos. Trata-se da *aristeia* de Ocímides, um guerreiro campeão do exército das rãs, que, para vingar a morte de um companheiro (Seutlaio), mata três ratos combatentes: Troglodites, Crustófago e Tirófago. Ainda que esta sequência seja truncada e de ordenação descontinuada, a leitura que dela fazemos é compreensível.

A edição de Fusillo é muito semelhante à de West. Destaco apenas duas diferenças significativas: o combatente Crustófago muda de nome, passando a chamar-se Costófago, e a descrição da sua morte é abreviada, uma vez

60 Os dados expostos no Quadro n.º 1 permitem notar uma maior concentração das dificuldades editoriais na terceira secção do poema, ou seja, a partir do verso 200. *Vide* Torné Teixidó (2010b, 282).

que são eliminados os versos 220-221-222. O passo continua a ter, porém, o mesmo sentido. Perde-se apenas alguma informação adicional sobre a morte de um guerreiro.

Outros estudiosos assumem atitudes mais radicais na transmissão do texto. Camerotto, por exemplo, omite todos os versos depois de 209 e antes de 223. O problema que este corte drástico origina é saber quem matou Tirófago: pensar-se-á numa rã anónima ou em Embasíquitro (se o verso 223 depender sintáctica e semanticamente do verso 209). Esta segunda opção não deixa de ser estranha, pois cria um cenário em que no tumulto da guerra um rato mata outro rato⁶¹. Antes de Camerotto, Allen fixara uma versão do texto com este episódio reduzido aos mesmos dois versos. Mas, separados do texto, em nota de final de página, Allen transmite os versos em falta. Esta porção de texto inclui, porém, seis versos que não constam na edição de West (210-211-212, 213a, 216-217). O trecho assume, deste modo, uma nova configuração. Numa leitura sequencial, o episódio começa com a matança de duas rãs: Embasíquitro mata Seutlaio, e Artófago mata Polífono. Em retaliação Limnócares mata Troglodites, e de seguida Ocímides (um herói das rãs, na edição de West) é morto pelo rato Liquenor. No final do episódio, Costófago foge, e Tirófago é morto por um combatente desconhecido (uma rã ou um rato). Ao contrário das edições de West e de Fusillo que descrevem a *aristeia* de uma rã-campeã, a edição de Allen descreve, neste passo, combates de reacção em cadeia, com predominância da parte dos ratos.

A edição de Migoubert apresenta dezasseis versos contínuos para este episódio, numa versão muito próxima da de Allen. A grande diferença reside no verso 218. O combatente que na edição de West é o rato Crustófago, e nas edições de Fusillo e de Allen o rato Costófago, nesta edição francesa é a rã Crambófago, a *Couvívora*. Este combatente muda de nome, de exército e de caso sintáctico.

Κρουστοφάγον φεύγοντα βαθείαις δ' ἔμπεσεν ὄχθαις (West 2003)
Crustófago que fugia. Sobre ele se lançou nas margens íngremes
Κοστοφάγον φεύγοντα βαθείαις ἔμπεσεν ὄχθαις (Allen 1978)
Costófago que fugia e sobre quem se lançou nas margens íngremes
Κοστοφάγον φεύγοντα βαθείαις ἔμπεσεν ὄχθαις (Fusillo 1988)
Costófago que fugia e sobre quem se lançou nas margens íngremes
Κρανβοφάγος φεύγων βαθείαις ἔμπεσεν ὄχθαις (Migoubert 1998)
Crambófago que fugia lançou-se nas margens íngremes

61 Camerotto (1992) segue a edição de Allen (1978), com a diferença de não indicar em notas de final de página os versos que não reconhece como autênticos.

O guerreiro do verso 218 passa a ser, na edição francesa, o sujeito de ἔμπεσεν (*Batrac.* 218), ἀπέληγεν e ἤλασε (*Batrac.* 219), mas não o de κάππεσε (*Batrac.* 220). Numa leitura sequencial do episódio, as evidências textuais e sintáticas permitem fazer de Crambófago o destruidor de dois ratos, Liquenor e Tirófago. De vítima aniquilada (nas edições de West e de Fusillo), e de combatente desertor (na edição de Allen), o combatente do verso 218 na edição de Migoubert torna-se uma campeã entre as rãs lutadoras.

Torné Teixidó é, dos editores anteriormente indicados, o que mais alonga o mesmo episódio, apresentando-o com dezoito versos. O estudioso considera muitos destes versos espúrios, mas integra-os no corpo do texto, encerrados entre parênteses rectos. Acrescenta ainda dois versos que não constam nas edições de Migoubert e de Allen. Um desses versos é o 213b, que permite incluir um novo par de combatentes: Troglites e Brecaiciga (Τρωγλήτης δ' ἄρ' ἔπεφνε Βρεκαίκιγα ἐσθλὸν αἴξας, «Num ímpeto, Troglites matou o honrado Brecaiciga»). Uma outra alteração significativa é causada pela reordenação dos versos 213 e 214. Uma vez que nesta versão do editor catalão o verso 214 surge primeiro, Ocímides mata Troglodites, enquanto nas edições de Allen e de Migoubert, Ocímides é morto por Liquenor, porque o verso 214 segue ao 213.

Allen (1978)

Τρωγλοδύτην ἀπαλοῖο δι' αὐχένος τρῶσεν ἐπιφθὰς	213
πέτρῳ μυλοειδέϊ· τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε·	213a
᾽Ωκμίδην δ' ἄχος εἶλε καὶ ἤλασεν ὀξεῖ σχοίνῳ	214
οὐδ' ἐξέσπασεν ἔγχος ἐναντίον· ὡς δ' ἐνόησε	215
Λειχήνωρ δ' αὐτοῖο τιτύσκετο δουρὶ φαεινῶ	216
καὶ βάλεν, οὐδ' ἀφάμαρτε καθ' ἦπαρ·	217

Migoubert (1998)

Τρωγλοδύτην ἀπαλόν γε δι' αὐχένα τρῶσεν ἐπιφθὰς	213
πέτρῳ μυλοειδέϊ· τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε]	213a
᾽Ωκμίδην δ' ἄχος εἶλε καὶ ἤλασεν ὀξεῖ σχοίνῳ	214
οὐδ' ἐξέσπασεν ἔγχος ἐναντίον· ὡς δ' ἐνόησε	215
Λειχήνωρ δ' αὐτοῖο τιτύσκετο δουρὶ φαεινῶ	216
καὶ βάλεν, οὐδ' ἀφάμαρτε, καθ' ἦπαρ· ὡς δ' ἐνόησε	217

Torné Teixidó (1999)⁶²

᾽Ωκμίδην δ' ἄχος εἶλε καὶ ἤλασεν ὀξεῖ σχοίνῳ	214
[ἀλλ' ὁ μὲν ἔσπασεν ἔγχος· ἐφωρμήθησαν δ' ἐπ' αὐτῶ]	214a
Τρωγλοδύτην ἀπαλοῖο δι' αὐχένος· ἦριπε δ' εὐθύς·	213

62 A sequência 214-213 na edição de West (2003) também faz do rato Troglodites vítima da rã Ocímides.

Por fim, a edição brasileira de Possebon data do mesmo ano da de West, mas apresenta a cena bélica com mais seis versos (os mesmos das edições de Allen e de Migoubert). Além disso, Possebon é o único destes editores a inverter as funções sintáticas do primeiro par de combatentes: no verso 209, Seutlaio é aquele que mata e não aquele que morre.

Σευτλαῖος δ' ἄρ' ἔπερνε βαλὼν κέαρ Ἐμβασίχυτρον (Possebon 2003)
Seutlaio matou Embasíquitro atingindo-o no coração
Σευτλαῖον δ' ἄρ' ἔπερνε βαλὼν κέαρ Ἐμβασίχυτρος (West 2003)
Embasíquitro matou Seutlaio atingindo-o no coração

O episódio dos versos 209-223 não é o único, na secção dos confrontos bélicos, com uma configuração editorial difícil de obter⁶³. É, no entanto, representativo dos vários problemas que afectam a parte final da narrativa⁶⁴. O grande interesse dos Bizantinos pela *Batracomiomaquia* permitiu fazer o poema chegar até aos nossos dias, mas o produto a que hoje se tem acesso chegou deturpado, truncado ou alargado pela incessante manipulação do texto. As sequências bélicas, construídas segundo o estilo das batalhas da *Iliada*, formam o clímax desta epopeia animalésca, tendo sido contudo a parte que mais alterações e mais rearranjos sofreu e, por conseguinte, a mais difícil de fixar em termos editoriais. Este foi o legado paradoxal de Bizâncio: a preservação instável do mais célebre exemplar de poesia herói-cómica.

5. TÍTULO

A *Batracomiomaquia*, devido às vicissitudes que a acompanham no decurso da sua transmissão e que lhe negam a segurança das origens, sobreviveu como obra sem forma rígida, tendo por isso a possibilidade de adoptar diferentes feições e de se transformar a cada leitura que dela se faz. Paternidade, datação, enredo, formato textual: todos estes aspectos sofrem, no caminho volúvel que caracteriza a existência do poema, adversidades e intromissões de ordem vária. Nem o título escapa à mesma sorte.

Conhecida, por tradição, como *Batracomiomaquia* ou a *Guerra entre as Rãs e os Ratos*, esta epopeia animalésca tem sido, desde a Antiguidade, referida sob outras designações e variantes. Muitos autores, manuscritos e edições indicam-na pelo título por que ficou conhecida. Um número significativo de fontes

63 Sobre o conjunto de versos 209-223, *vide* Fusillo (1988, 122).

64 Os trechos 247-254, 261-262 e 268-269-292 apresentam-se lacunares e contêm problemas semelhantes na ordenação sequencial do texto, que alteram a compreensão dos acontecimentos narrados.

costuma, porém, suprimir algum dos termos que integram o título composto, ora fazendo prevalecer a obra como combate das rãs, ora como guerra de ratos.

Os três autores latinos que fazem referências directas ao poema herói-cômico como criação de Homero, o poeta meónio, designam-no como uma *Guerra das Rãs: legimus et Batrachomachiam* (Estácio), *Perlege Maeonio cantatas carmine ranas* (Marcial), *Meonius ranarum cachinnauit proelio* (Fulgêncio). A mesma orientação é seguida na *Vita Homeri* de Pseudo-Heródoto, onde uma Βατραχομαχία é incluída no conjunto dos παίγνια compostos por Homero, mas não na *Vita Homeri* de Pseudo-Plutarco, nem na de Hesíquio, onde o título surge na forma completa, Βατραχομνομαχία. Embora por meio de passos corrompidos pela crítica textual ou considerados de autenticidade dúbia, como acima comentado, Plutarco transmite a referência de Alexandre, o Grande, a uma μυομαχία (Agesilau 15.4) e a referência de Heródoto a uma βατραχομαχία (*De Herodoti malignitate* 873. 43F)⁶⁵. Não é fidedigna a associação destas duas menções na obra plutarquiiana ao poema que celebra as aventuras de Psicárpax e de Fisígnato. Abre, no entanto, a hipótese de haver dois títulos possíveis para a obra, pois, se a entrada Ὅμηρος («Homero») da enciclopédia *Suda* sugere a existência de poemas humorísticos diferentes, uma Βατραχομαχία e uma Μυοβατραχομαχία, Proclo regista entre as produções atribuídas a Homero uma Βατραχομαχία, enunciando de imediato, ligando-a por meio da disjuntiva ἢ («ou»), a variante Μυομαχία⁶⁶.

A *editio princeps* do poema, a edição de Bréscia, impressa muito provavelmente em 1474⁶⁷, apesar de não conter o título da composição, termina com a seguinte nota: μυοβατραχομαχια τέλος («Fim da *Miobatracomachia*»). É possível verificar, pela consulta do aparato crítico apresentado nas edições de Ludwich (1896), Allen (1978), Glei (1984) e Torné Teixidó (1999), a alternância, em muitos dos manuscritos, entre os termos βατραχομνομαχία e μυοβατραχομαχία a anteceder ou a encerrar o texto⁶⁸. Não deixa de ser curioso o caso específico do manuscrito *Neapolitanus* II C 37, que oferece ao

65 Plutarco identifica Pigres, da família de Artemísia, como autor de uma βατραχομαχία. Ludwich, o estudioso que mais crédito dá a tal informação, intitula a sua edição de 1896 *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres, nebst Scholien und Paraphrase*.

66 Cf. *supra* nota 17 neste capítulo.

67 Torné Teixidó (1999, 234-248; 2004, 45-57). Sobre as edições quinhentistas do texto, *vide* também Carpinato (2005, 179).

68 Apresentam o título βατραχομνομαχία (a maior parte das vezes com indicação de Homero como autor, ὁμήρου βατραχομνομαχία) muitos dos manuscritos, inseridos num período cronológico compreendido entre os séculos XI e XVIII. Outros contêm a variante μυοβατραχομαχία (muitas vezes acompanhada do nome de Homero, Ὅμηρου μυοβατραχομαχία ou Μυοβατραχομαχία Ὅμηρου). O códice *Baroccianus* 50, que remonta ao século X, apresenta como título a forma ὁμήρου βατραχομαχία (*Batracomachia de Homero*). Sobre a problemática do título, *vide* ainda Ludwich (1896, 11-14) e Glei (1984, 23-33). Para o estudo crítico do texto nos manuscritos existentes, *vide* os vários trabalhos de Torné Teixidó.

poema o título 'Ομήρου βατραχομουμαχία (*Batracomiomaquia de Homero*), encerrando, contudo, o texto com a fórmula ἡ κρυερὴ μῦοβατραχομαχία, τέλος ἔσχεν («Este é o fim da terrível *Miobatracomauquia*»)⁶⁹.

Glei sintetiza a problemática das variantes que o título assume, esclarecendo que a grande maioria dos manuscritos atribui ao poema o título *Batracomiomaquia* (βατραχομουμαχία), alguns utilizam a forma *Miobatracomauquia* (Μυοβατραχομαχία), outros ainda servem-se de ambas as designações. O mesmo autor conclui que, não havendo possibilidade de se reconstruir a versão original do poema, torna-se legítima e necessária a adoção do título mais difundido pelos principais testemunhos, e esse título é *Batracomiomaquia*⁷⁰.

A contaminação que o texto sofreu bem como as contrariedades que sobre esta breve epopeia se abateram não impediram que desfrutasse de uma fama notável (foi, aliás, o primeiro livro em grego, impresso numa tipografia e, por extensão, o primeiro modo de divulgação do estudo de Homero), nem que fosse lida com agrado pelos acadêmicos e apreciada pelo público mais humilde, ainda que seja, avalia Torné Teixidó, «una historia de claroscuros»⁷¹ o percurso crítico deste texto, arquetipo da poesia paródica grega.

69 Situação análoga no *Parisinus* 1805, com o título βατραχο., mas a seguinte nota final: τέλος τῆς μυοβατραχομαχίας («Fim da *Miobatracomauquia*»).

70 Glei (1984, 31-33).

71 Torné Teixidó (2010a, 141).

PARTE II

*A Batracomiomaquia e a
Paródia ao Modelo Homérico*

CAPÍTULO 5

Paródia à *Odisseia*

1. AS VIAGENS MARÍTIMAS

A análise literária da *Batracomiomaquia* tem sido feita, por norma, a partir da dependência intertextual da *Ilíada*, uma vez que, mediante os recursos da paródia, este efêmero confronto animalesco recebe um tratamento grandioso à semelhança da célebre guerra entre Aqueus e Troianos. A sequência bélica, em que são expostos em estilo épico formular os sucessivos confrontos entre os exércitos dos ratos e as hostes das rãs, ocupa porém apenas um terço da narrativa (correspondente aos últimos cem versos), ficando a primeira parte (os cerca de cem versos iniciais) reservada ao relato dos eventos que antecedem a guerra e a motivam: o encontro entre um príncipe estrangeiro e um soberano anfitrião. Trata-se da fase das jornadas batracomiomaquianas, em que Psicárpax se comporta como um viajante desafortunado e um navegador pouco experiente. Daqui resulta, portanto, a constatação de que ao argumento bélico se alia também neste poema herói-cômico o enredo das viagens que caracteriza a *Odisseia*. É meu propósito neste capítulo examinar os paralelos temáticos e intertextuais entre a *Batracomiomaquia* e as navegações de Ulisses, interpretando os efeitos resultantes da transposição desse material épico para o novo contexto literário.

O *topos* das viagens vem sugerido no verso de abertura da *Batracomiomaquia*, quando o poeta afirma Ἀρχόμενος πρώτης σελίδος, «Começando a contar pela primeira página». A expressão formada pelo verbo ἄρχω («começar») e pelo adjetivo πρώτος («primeiro») é idêntica, em termos da estrutura sintáctica, à que surge no primeiro hemistíquio de *Od.* 23.310 (ἤρξατο δ' ὡς πρώτον, «Ele começou por contar como primeiro»). Trata-se do episódio em que, derrotados os pretendentes, Ulisses

relata a Penélope os infortúnios que sofreu no mar. O herói começa o seu relato pela primeira aventura que viveu após a partida de Tróia, *i.e.*, fazendo referência aos Cícones, e sumariza de seguida cada uma das aventuras por que passou. Ao contrário da estrutura geral da *Odisséia* com avanços e recuos no percurso narrativo, este sumário que Ulisses faz a Penélope segue a ordem cronológica dos acontecimentos, e cada uma dessas aventuras é contada de forma breve com igual dose de informação. Assim, o que foi contado extensivamente ao longo de oito cantos é aqui narrado em 31 versos e no espaço de uma só noite¹. A alusão aos Cícones no início da *Batracomiomaquia* constitui portanto um argumento de peso a favor do percurso marítimo traçado neste poema herói-cómico, na medida em que o primeiro verso do prómio é posto em paralelo com aquele que abre o relato de Ulisses a Penélope.

A comparação com o mesmo episódio odisseico é ainda reforçada num outro momento estruturalmente importante da acção, o início da guerra entre ratos e rãs. A expressão καὶ τότε, «e então», do verso 199, que indica o anúncio da guerra pelos mosquitos, constitui um reaproveitamento textual e métrico de *Od.* 9.59. O passo insere-se na fase final do confronto com os Cícones e dá conta da superioridade bélica destes sobre os Aqueus. Esta aventura decorrida em Ísmaro assume-se não só como marítima, uma vez que se insere na jornada de Ulisses no regresso a Ítaca, mas também como bélica. Trata-se da primeira aventura do herói após a partida de Tróia e nela confluem ambos os argumentos de que a *Batracomiomaquia* se reveste, o da guerra e o das viagens.

A relação intertextual entre ambos os poemas a partir da referência implícita aos Cícones torna-se fundamental para o entendimento da natureza dupla da *Batracomiomaquia*, não apenas um poema bélico (como quase sempre é estudado, devido à forte componente guerreira presente sobretudo nos últimos cem versos), mas também uma narrativa de viagens.

Esta primeira aventura odisseica, a que se faz alusão em dois momentos marcantes do poema herói-cómico – no início das fases inicial (as causas da guerra) e final (a descrição do conflito) –, assume no seu enquadramento uma função prospectiva, na medida em que antecipa alguns aspectos que caracterizam o confronto entre os ratos e as rãs, concretamente a duração de um só dia de guerra, a vitória dos combatentes inicialmente vencidos e a intervenção de um terceiro exército superior em valentia. Na verdade, tanto o combate animalesco como aquele travado entre Aqueus e Cícones decorrem no curso de um dia (*Batrac.* 302-303; *Od.* 9.56-59) e ambos terminam

1 Goldhill (1991, 48-49).

com a vitória daqueles que numa primeira fase do confronto haviam sido derrotados: as rãs, aniquiladas por Meridárpax por causa do qual fogem em debandada em direcção ao lago, vencem os ratos com a ajuda dos caranguejos enviados por Zeus, enquanto os Cícones, cuja cidade fora saqueada pela tripulação de Ulisses, conseguiram subjugar e repelir os navegadores atacantes com o auxílio de vizinhos do continente, mais numerosos e valentes. Importa ainda notar que os pequenos animais se defrontam junto ao lago dos batráquios e que os Cícones e os Aqueus combatem junto das côncavas naus. O cenário aquoso/marítimo evidencia assim a presença do *topos* literário das viagens marítimas no contexto da guerra.

A função prospectiva do proémio da *Batracomiomaquia* fundamenta-se não apenas na alusão aos Cícones, mas também naquela que é feita às Sereias homéricas, a partir da repetição, textual e métrica, da expressão οὔατα πᾶσι (*Batrac.* 5; *Od.* 12.177). Enquanto, por um lado, o poeta paródico afirma fazer chegar «aos ouvidos de todos» os mortais a história que acabou de escrever, por outro lado, Ulisses, narrador de histórias na corte do rei Alcínoo, conta como besuntou «os ouvidos de todos» os companheiros, para que não ouvissem o canto das Sereias. Nesse sentido, tendo em conta o paralelo indicado, a *Batracomiomaquia* opera uma inversão relativamente ao modelo homérico do qual deriva, sendo o canto herói-cómico comparado a um canto sedutor mas perigoso, um canto que enfeitiça e que arrasta à perdição de quem o escuta.

A referência, ainda que subtil, ao episódio homérico das Sereias introduz na *Batracomiomaquia* os temas da tentação² e do não regresso, uma vez que tais criaturas de voz sedutora atraem os marinheiros que as escutam, impedindo-os do retorno a casa (*Od.* 12.41-43). Estes dois temas decorrentes da relação intertextual com o passo homérico mencionado fazem sentir-se, respectivamente, no início e no fim do passeio aquático de Psicárpax às costas de Fisígnato: o rato cede à tentação do rei anfíbio de conhecer o modo de vida aquático e por conseguinte, qual marinheiro desprevenido e ignaro do perigo, o príncipe roedor perde a vida nas águas. A oferta de conhecimento é o aspecto comum a Fisígnato e às duas Sereias homéricas (figuras que vivem em ambiente aquoso), e a cedência à tentação corresponde ao comportamento de Psicárpax e de Ulisses (personagens que partem da terra pátria e que a ela desejam voltar). As Sereias matam indirectamente ao seduzirem

2 Estudos têm sido já consagrados aos diferentes tipos de tentação a que Ulisses é submetido nos cantos 5-12 da *Odisseia* (e.g.: Hogan 1976, 187-210). Não se tratando do tema central na fase das viagens, os estudiosos admitem, porém, a presença efectiva das tentações, consideradas obstáculos ou testes que o herói se vê obrigado a superar no trajecto marítimo de regresso a Ítaca.

os homens com a oferta de conhecimento³. Do mesmo modo, Fisígnato alicia o convidado com promessas de saber e aprendizagem, sem contudo o matar directamente, mas tornando-se sem dúvida o principal responsável pelo afogamento e, conseqüentemente, pelo não regresso do roedor à casa paterna. Por aviso prévio de Circe, o herói homérico não sucumbe no mar, mas Psicárpax, insciente do perigo que corre e ignorante do que não conhece mas que tem possibilidade de vir a descobrir, deixa-se conquistar pela oferta de conhecimento, por causa da qual perece.

O canto das Sereias representa, segundo Scodel, uma espécie de «anti-canto»⁴. Se se aplicar esta asserção ao presente contexto herói-cómico, conclui-se que a *Batracomiomaquia* é concebida como um reverso da epopeia, uma versão contrária ao canto entendido no seu sentido canónico, ou seja, épico. Nessa medida e retomando o paralelo atrás esboçado entre Fisígnato e as Sereias, enquanto estas se dirigem a Ulisses chamando-o pelo nome, uma vez que detêm o conhecimento sobre todas as coisas que foram e que serão (*Od.* 12.184, 12.189-191), contrariamente, Fisígnato questiona a identidade do animal estrangeiro, a sua proveniência e a sua estirpe, quando este se aproxima do lago das rãs (*Batrac.* 13). O soberano dos batráquios desempenhando um papel semelhante ao das Sereias homéricas é todavia retratado, no momento do encontro com Psicárpax, como o reverso do mesmo modelo homérico que imita. Ele comporta-se como uma sereia que representa o perigo da tentação do saber, desconhecendo porém a identidade daquele que chega ao seu encontro.

É então possível ler a *Batracomiomaquia* como um poema narrativo misto, onde confluem dois argumentos, que, delineados no proémio, se vão entrelaçando no decorrer da acção narrativa. As referências aos Cícones e às Sereias numa fase que antecede o relato das aventuras animalescas configuram este poema como uma narrativa ao mesmo tempo bélica e de viagens. Neste último caso, o proémio antecipa temas e aspectos mais adiante tratados e desenvolvidos na história, o mais relevante dos quais parece ser a subversão do modelo odisséico imitado, processo que se concretiza sobretudo na reconfiguração do retrato de Ulisses como um navegador inexperienced que não regressa à pátria, acabando por sucumbir num dos vários perigos marítimos que enfrentou. «Odysseus», afirma Louden a propósito do antagonismo entre o herói e os grupos de oponentes que lhe preparam emboscadas ou que contra ele se rebelam (a tripulação, os atletas Feaces

3 Marinatos (2001, 406).

4 Scodel (1998, 188).

e os pretendentes), «is the figure in all Greek mythology adept at plotting and surviving ambushes»⁵. Psicárpax, como demonstrarei neste capítulo, comporta-se em passos vários da *Batracomiomaquia* como figura de um anti-Ulisses, de um Ulisses incapaz de escapar aos perigos e ao rival com que se defronta.

Fugindo de uma doninha, Psicárpax chega ao lago das rãs, de onde bebe a água doce como mel e junto ao qual se detém a conversar com Fisígnato. Ainda que não haja um número significativo de repetições textuais do episódio homérico, a situação é tematicamente semelhante à segunda experiência vivida por Ulisses: fugindo dos Cícones, o herói e a tripulação desembarcam na terra dos Lotófagos, onde jantam e se detém a conhecer os costumes dos nativos; os marinheiros que comem o fruto de lótus, doce como mel, esquecem o regresso a casa. Este o padrão subjacente a ambos os episódios:

- 1) a fuga ao perigo;
- 2) a chegada a um local desconhecido;
- 3) o consumo de bebida/comida doce como mel;
- 4) a demora entre o povo estrangeiro;
- 5) o não regresso/o esquecimento do regresso.

O episódio dos Lotófagos (a segunda fase das viagens odisseicas) representa o perigo da detenção e do esquecimento⁶, apresentando-se, sobretudo no aspecto do não regresso, paralela ao episódio das Sereias: em ambos os casos, quem come o fruto de lótus e quem ouve o canto das Sereias jamais regressa a casa⁷. O aspecto que aqui importa destacar prende-se com a natureza simbólica da água do lago com que o rato se sacia e que partilha com o fruto de lótus o epíteto *μελιθήης*, «doce como mel» (*Batrac.* 11; *Od.* 9.94), típico em Homero. O acto de beber a água equivale ao acto de comer o fruto de lótus, razão pela qual a paragem junto ao lago se torna perigosa, funcionando no contexto herói-cómico como indício de desgraça. Ao saciar-se na água de sabor a mel, o rato arrisca-se a esquecer o retorno à casa paterna e a ficar detido na terra estrangeira, como aliás vem a acontecer. Ulisses não come o fruto na terra dos Lotófagos e por isso prossegue a viagem de regresso a Ítaca, ao contrário de Psicárpax que, bebendo a água, fica impossibilitado de voltar a ver família e amigos.

5 Louden (1999, 19).

6 Marinatos (2001, 403).

7 Gresseth (1970, 207).

Ao satisfazer a sede, Psicárpax é abordado por Fisígnato (inicialmente identificado como ser «polifemo»), que questiona o animal estrangeiro sobre as origens de que provém, com oferta de presentes. Já tem sido notado pelos estudiosos a relação homónima entre o epíteto do soberano das rãs e o nome do ciclope homérico: o termo πολύφημος (*Batrac.* 12) mantém a mesma posição métrica do nome próprio utilizado em *Od.* 1.70. Trata-se em ambos os casos da primeira referência, nos dois poemas, a cada uma destas personagens. Daqui resulta que a introdução de Fisígnato recorda ao ouvinte/leitor o episódio de Ulisses com o mais forte de entre os Ciclopes, por causa de quem o herói sofreu infortúnios desmedidos no mar, antes de alcançar a terra pátria. Esta referência explícita à terceira etapa das viagens odisseicas vem reforçar o indício de desgraça iminente, anteriormente sugerido pela associação temática entre a água do lago e o fruto de lótus. O paralelo de Fisígnato com Polifemo, afirma Sens, cria expectativas que vêm a ser cumpridas na narrativa, pois, tal como Polifemo, Fisígnato comporta-se como um anfitrião desastroso⁸. A ascendência do rei batráquio e a do ciclope (ambos com associações ao mar) é um aspecto que, pelo contrário, não costuma ser assinalado pelos comentadores do texto herói-cómico, mas que não deixa de ser relevante para a relação entre estas duas figuras: enquanto um é filho de Hidromedusa, a rainha das águas, o outro é filho de Posídon, o deus regente dos mares⁹.

As primeiras palavras do anfíbio ao rato constituem, como aliás já tem sido assinalado¹⁰, uma reescrita do discurso inicial de Polifemo aos visitantes estrangeiros.

Ξεῖνε, τίς εἶ; πόθεν ἦλθες ἐπ' ἠίονα; (*Batrac.* 13)

Estrangeiro, quem és? Donde vieste até chegares a esta margem [do lago]?

ὦ ξεῖνοι, τίνας ἐστέ; πόθεν πλεῖθ' ὕγρα κέλευθα; (*Od.* 9.252)

Estrangeiros, quem sois? Donde navegastes por caminhos aquosos?

O paralelo demonstra contudo uma abordagem à tripulação como personagem colectiva, o que justifica a resposta no mesmo sentido, a revelação da identidade do grupo, não da figura individual. Ulisses identifica-se (embora sob um nome falso), quando questionado a esse respeito pelo anfitrião de

⁸ Sens (2006, 242).

⁹ A linhagem de Fisígnato costuma ser, por norma, comentada em associação com a de Aquiles (ambos são filhos de um pai chamado Peleu e de uma figura marinha). Sem deixar de a reconhecer como válida, defendo contudo que no contexto em que surge assume maior relevo se comparada com a do ciclope, devido ao estreito paralelo entre o encontro de Fisígnato e Psicárpax com o de Polifemo e Ulisses. Cf. Capítulo 6 sobre os duplos paródicos de Aquiles.

¹⁰ Glei (1984, 119), Fusillo (1988, 91), Torné Teixidó (1999, 328), Sens (2006, 242).

apetite canibalesco: καί μοι τεὸν οὔνομα εἶπε / αὐτίκα νῦν, ἵνα τοι δῶ ξείνιον, ᾧ κε σὺ χαίρης, «E já agora diz-me o teu nome, / para que te dê um presente de hospitalidade que te alegrará» (*Od.* 9.355-356). Deste passo homérico extraem-se resultados mais significativos do que do anterior, para a comparação entre os pares Polifemo–Ulisses e Fisígnato–Psicárpax. Os descendentes de figuras marinhas questionam a identidade dos respectivos convidados, recompensando-os com a oferta de presentes: Fisígnato oferece uma visita à morada das rãs (que será fatal ao rato), e o ciclope embriagado permite que Ulisses/Ninguém seja, de entre os companheiros, o último a ser devorado. Fisígnato e Polifemo acabam por oferecer a morte como presente de hospitalidade, uma vez que a rã causa o afogamento do rato, e o ciclope mata seis dos companheiros de Ulisses. No entanto, na qualidade de personagem que funciona como reverso deste herói homérico, Psicárpax sucumbe no habitat do anfitrião undívago, ao contrário de Ulisses que consegue escapar da caverna do ciclope impiedoso.

O herói de mil ardis e o rato sequioso acabam por revelar as verdadeiras identidades, ambos demonstrando vaidade e arrogância na forma como se apresentam: um, enfurecido no coração e orgulhoso do modo como enganou o ciclope, vangloria-se da proeza conseguida, quando se encontra a salvo do perigo e o anúncio da linhagem se verifica portanto desnecessário; o outro, como que ofendido por o interlocutor não conhecer a famosa estirpe de que descende, recusa inicialmente a oferta de amizade, não por timidez ou receio mas por declarar alimentar-se de iguarias mais apetitosas do que os produtos de origem vegetal que lhe são oferecidos.

O impulso de gratificação pessoal constitui, a par da curiosidade, uma tentação a que o herói se entrega no episódio da ilha dos Ciclopes¹¹. A curiosidade tentadora encontra-se patente na imprudência de Ulisses em conhecer o habitante da caverna para dele receber a hospitalidade devida (*Od.* 9.172-176, 9.224-229); a ânsia de gratificação pessoal respeita à necessidade que Ulisses sente em ser reconhecido como autor da cegueira do ciclope, impulso interpretado como um acto de *hybris* por parte do navegador famoso e por causa do qual vem a suportar infortúnios no mar imenso¹². Psicárpax segue uma atitude igualmente arrogante (na maneira como relata a linhagem de que provém, por todos os outros animais conhecida), curiosa e imprudente (na aceitação do convite para aprender os costumes da vida anfíbia, quando antes recusara a recepção dos presentes de amizade). Ulisses e Psicárpax cedem, portanto, no

11 Hogan (1976, 200).

12 Para uma discussão sobre o comportamento «hibristico» de Ulisses no episódio da ilha do ciclope, vide Friedrich (1991, 16-28).

encontro com os seres polifemos, a um ímpeto contrário aos seus interesses, em proveito de um reconhecimento pessoal gratificante, acabando por sofrer as consequências funestas da escolha que tomam.

O aproveitamento paródico da Ciclopeia homérica não se restringe à conversa inicial entre os dois animais que se encontram na margem do lago. A figura do ciclope fica ainda sugerida noutros passos do poema herói-cômico, deformada por um processo de reutilização irónica, como sugere Fusillo¹³. Rica em potencialidades cómicas que a paródia realça, esta personagem serve de modelo a outras criaturas herói-cómicas, como é o caso de Psicárpax e de Meridárpax. No episódio do afogamento, lê-se que o rato amedrontado «caiu de costas», πέσεν ὕπτιος (*Batrac.* 87). Esta é uma fórmula homérica frequente na *Iliáda* para indicar a queda e/ou morte de um combatente e utilizada em *Od.* 9.371 para descrever a queda de Polifemo, causada por embriaguez. Este selvagem de apetite voraz surge assim, por meio da repetição formular, como um animal de proporções minúsculas, embriagado com as águas revoltas do lago.

De anfitrião impiedoso que se banqueteia com carne humana, o ciclope é transmutado num convidado estrangeiro devorador dos víveres dos homens e vítima de um desastre fatal. Em plena sequência bélica, Psicárpax (um outro rato de nome homónimo ao do protagonista ou o mesmo que é reinserido na narrativa¹⁴) pega num pedregulho de peso descomunal e arremessa-o contra o adversário Crambóbates, atingindo-o na perna direita. A expressão λίθον ὄβριμον, ἄχθος ἀρούρης do verso 240, usada para descrever o pedregulho, é construída a partir de outras duas expressões do canto nono da *Odisseia*, a primeira aplicada à lenha trazida pelo ciclope e a segunda à rocha que serve para fechar a entrada da caverna.

λίθον ὄβριμον, ἄχθος ἀρούρης (*Batrac.* 240)
rocha descomunal de grande peso
ὄβριμον ἄχθος (*Od.* 9.233)
peso descomunal
λίθον ὄβριμον (*Od.* 9.305)
rocha monumental

Neste caso, a intencionalidade humorística resultante da imitação paródica do episódio homérico reside na caracterização da força desmedida do rato equiparada à do ciclope, bem como no contraste entre a tripulação de Ulisses, incapaz de mover a gigantesca porta rochosa, e o rato vigoroso, hábil

13 Fusillo (1988, 102).

14 Este assunto é desenvolvido na parte do Capítulo 6 dedicada às sequências bélicas.

a erguer e a lançar um pedregulho de peso idêntico. Este guerreiro apresenta-se, por isso, superior em robustez ao navegador homérico que com a ajuda dos companheiros não consegue empurrar, nem muito menos levantar, um peso colossal¹⁵.

Um último exemplo, digno de menção, do reaproveitamento paródico da Ciclopeia homérica respeita à chegada do ciclope à caverna, aterradora para a tripulação. Esta cena é adaptada à entrada de Meridárpax, tardia mas igualmente ameaçadora, no campo de batalha, que causa a fuga das rãs para o lago. Tanto os marinheiros como os combatentes raninos ficam «aterrorizados», δείσαντες (*Batrac.* 267; *Od.* 9.236). Em ambos os passos, o partícipio grego ocorre na mesma posição métrica. Deste modo, na qualidade de personagens que causam pavor, Meridárpax e Polifemo são contudo derrotados, um pela força e outro pelo dolo, por aqueles que amedrontam. Por outro lado, as rãs massacradas pelo rato-herói (este frequentemente comparado a Aquiles, quando se mostra em combate no canto 18 da *Iliáda*) fazem lembrar os companheiros de Ulisses receosos perante o ciclope.

Mais do que a coerência na atribuição dos papéis homéricos às figuras animais, assiste-se de preferência neste poema herói-cómico à exploração das potencialidades humorísticas dos recursos paródicos aí aplicados. Entende-se, nesse sentido, a deformação cómica de Polifemo, cujo retrato serve de modelo, pelo que acima ficou exposto, a mais do que um animal combatente.

O tema da hospitalidade, abordado a propósito do encontro entre Ulisses e o ciclope, está também subjacente ao episódio homérico de Éolo e o saco dos ventos. A reutilização imitativa da sequência de Eólia, que na *Odiseia* representa a dimensão da insensatez humana, começa por se fazer sentir no pedido de Fisígnato para que Psicárpax lhe conte a linhagem de que descende. A exortação feita pela rã no verso 23 (ἀλλ' ἄγε θᾶσσον, «Mas vamos! Depressa!») é retirada de *Od.* 10.44, da fala de um marinheiro que aconselha os membros da tripulação a abrirem o saco, que deveria conter, segundo julgavam, tesouros valiosos oferecidos por Éolo¹⁶. Fisígnato pretende conhecer a ascendência de Psicárpax com a mesma impetuosidade e avidez com que o navegador anónimo deseja ver as riquezas que supostamente o saco contém.

15 Vine (1986, 384) demonstra a complexidade do processo imitativo e alusivo, aplicado na *Batracomiomaquia*, em termos métricos e fraseológicos, com recurso à análise do verso 240, todo ele um verso homérico típico devido à combinação de três expressões recorrentes em Homero: κείμενον ἐν δαπέδῳ («pousada no chão»), λίθον ὄβριμον («uma rocha descomunal») e ἄχθος ἀρούρης («de grande peso»).

16 A mesma expressão surge noutros passos homéricos (*Il.* 19.68, 20.257), mas aquele aqui referido é o que mantém em comum com o verso 23 da *Batracomiomaquia* a posição métrica.

Em ambas as situações, o resultado é catastrófico: Ulisses é afastado da terra pátria, vendo-se condenado a errar por mais tempo no vasto mar, e Psicárpax morre na viagem através do lago, sem chegar ao palácio das rãs.

De novo o rato desempenha o papel de um Ulisses que não consegue continuar a jornada, no decurso da qual acaba por perecer. O texto homérico refere explicitamente que as palavras do tripulante eram maus conselhos (*Od.* 10.46), o que indicia no passo herói-cómico a iminência de uma desgraça. Importa referir, em defesa desta leitura comparativa, que, no momento em que acorda e se apercebe de que a nau foi arrastada para longe do destino pretendido, o herói considera a possibilidade da morte por afogamento (*Od.* 10.49-50). Psicárpax é aquele que de facto, ainda que de forma accidental, se afoga. Em ambos os episódios, os presentes de hospitalidade obtidos conduzem aqueles que cruzam a superfície líquida do mar a infortúnios que resultam, num caso, em afogamento, noutra caso, na ideia de um possível suicídio no mar.

O poeta paródico serve-se ainda da sequência de Eólia, quando compara a assembleia dos ratos à boda festejada no palácio do deus dos ventos.

ὄς δ' ἔτ' ἔην ἀγαπητὸς ἐμοὶ καὶ μητέρι κεδνῆι (*Batrac.* 118)
Este era também amado por mim e pela sua mãe honrosa
οἱ δ' αἰεὶ παρὰ πατρὶ φίλω καὶ μητέρι κεδνῆι (*Od.* 10.8)
Estes sempre junto do pai amado e da mãe honrosa

Ao lamento dos familiares e amigos, destroçados pela perda recente do príncipe Psicárpax, está implícito, por meio do contraste paródico com o intertexto homérico, o ambiente festivo em que os filhos recém-casados se banqueteiavam junto dos pais venerandos. Um cenário de choro e desolação adquire assim uma tonalidade de sentido inverso, quando lido em paralelo com o referente odisseico.

Insciente dos riscos que o passeio aquático representa, Psicárpax apressa-se a subir para as costas do novo amigo, ansioso por conhecer as maravilhas do lago e esquecido do cepticismo inicial de estabelecer laços de amizade com um animal de costumes tão diferentes dos seus. Esta falta de cautela por parte do rato no início da viagem opõe-se à atitude precavida de Ulisses, herói experimentado, em exigir juramentos a Circe e a Calipso, para que contra ele não preparem quaisquer sofrimentos na chegada a Eeia (*Od.* 10.342-346) e na partida de Ogígia (*Od.* 5.177-191). Estudos vários têm sido consagrados aos paralelos entre estes dois episódios odisseicos, bem como às semelhanças

e diferenças entre aquelas duas figuras femininas¹⁷. Na comparação com a situação herói-cômica, são estes os paralelos que importa destacar: Circe e Calipso revelam-se deusas adversas e auxiliadoras; ambas oferecem estadia e conforto (comida, bebida, banho e sexo); retêm o herói nas respectivas ilhas, por longo período de tempo; e providenciam os meios necessários para a viagem, que quase lhe é fatal. A Fisígnato não é imposto o cumprimento de qualquer promessa, no entanto o governante das rãs, à semelhança das duas deusas, oferece hospitalidade no próprio palácio e instrui o convidado sobre como proceder no passeio aquático: agarrar-se às costas do soberano para não escorregar (*Batrac.* 63). A medida de segurança tem porém implícita a ameaça do trajecto, razão por que Fisígnato se torna ao mesmo tempo figura adjuvante e perigosa.

As perguntas de Psicárpax (*Batrac.* 32) e de Ulisses (*Od.* 10.337) evidenciam as dúvidas sentidas quanto às intenções de Fisígnato e de Circe.

πῶς δὲ φίλον ποιῆι με, τὸν εἰς φύσιν οὐδὲν ὁμοῖον; (*Batrac.* 32)
Mas como me fazes teu amigo, se não pertencemos à mesma espécie?
ὦ Κίρκη, πῶς γάρ με κέλειαι σοὶ ἥπιον εἶναι (*Od.* 10.337)
Ó Circe, como podes pedir-me para ser agradável contigo?

Ambos os encontros seguem uma estrutura semelhante, distinguindo-se num único ponto, que altera inevitavelmente o desfecho:

- 1) Circe convida Ulisses para o leito amoroso,
 - 2) o herói duvida da oferta,
 - 3) e por esse motivo exige um juramento,
 - 4) só depois do qual acede,
 - 5) graças à promessa da deusa o herói não é subjugado;
-
- 1) Fisígnato convida Psicárpax para um passeio sobre o leito aquático,
 - 2) o rato duvida da oferta,
 - 3) mas não exige qualquer juramento,
 - 4) acedendo ainda assim ao convite,
 - 5) e, por conseguinte, perece no lago.

Daqui se depreende que Psicárpax, não partilhando a mesma astúcia e cautela que caracterizam o navegador homérico, errou ao não solicitar uma

¹⁷ Segal (1968, 423-424), Hogan (1976, 190-199), Nagler (1996, 141-161), Aguirre Castro (1999, 15-19), Louden (1999, 104-122), Marinatos (2001, 396-408), Citati (2005, 175-179), *et al.* Louden, por exemplo, descreve um padrão composto por cinco fases que se sucedem nas sequências de Eeia e Ogígia mediante um paralelismo invertido, destacando as diferenças, mais do que as analogias, entre Circe e Calipso.

garantia eficaz de que o habitante do lago não iria realizar contra ele qualquer má acção no decorrer da viagem¹⁸.

O episódio de Ogígia, apesar de corresponder, numa sequência linear da narrativa, à penúltima aventura odisseica antes da chegada a Ítaca, é na verdade a primeira que vem celebrada no poema (a que apresenta deste modo a primeira viagem de Ulisses) e aquela em que o herói chora pelo regresso, torturando o coração com tristezas e lamentos (*Od.* 5.151-158), razão pela qual parte da ilha com grande regozijo. A forma adjectival γηθόσυνος, «regozijante», é aplicada tanto a Psicárpax como a Ulisses, no momento em que empreendem as respectivas navegações (*Batrac.* 64; *Od.* 5.269). Reconhecendo a semelhança contextual (ainda que prefira o paralelo com outro passo homérico¹⁹), Sens esclarece que este adjectivo é usado para qualificar alguém que embarca numa viagem de regresso a casa²⁰.

É pois com júbilo que Ulisses abandona Ogígia, cujo retrato idílico a paisagem do lago pretende imitar. A expressão ὕδατι λευκῶι («na água límpida») descreve a água sobre a qual passeiam os dois animais, recuperando a fórmula homérica que evidencia a transparência líquida das nascentes da ilha de Calipso (*Batrac.* 81; *Od.* 5.70). As margens do lago e as pradarias da ilha são, por outro lado, retratadas com o mesmo adjectivo, μαλακός, «suave» (*Batrac.* 100; *Od.* 5.72)²¹. Ambas as situações, épica e herói-cómica, oferecem um contraste idêntico entre a descrição idílica do local e o sentimento de mal-estar das personagens: Psicárpax encontra-se agoniado com o passeio pelo lago onde acaba por se afogar, e Ulisses sente-se infeliz, por se ver impedido de regressar a casa. Note-se também o paralelismo de ordem inversa, subjacente aos contextos em que a fórmula ὕδατι λευκῶι

18 Talvez se possa pensar que Psicárpax toma como garantia de uma viagem segura a referência de Fisígnato a Zeus (*Batrac.* 59), razão pela qual não exige qualquer juramento antes de os dois partirem.

19 Além do paralelo entre *Batrac.* 64 e *Od.* 5.269 (igualmente identificado por Ludwig, Glei e Torné Teixidó), Sens apresenta outros passos homéricos em que o mesmo adjectivo é utilizado (*Il.* 4.272, 4.326, 7.122, 13.82, 18.557; *Od.* 11.540), preferindo o de *Il.* 13.82 por partilhar com o passo da *Batracomiomaquia* a mesma posição métrica. No entanto, nesse contexto, a forma difere quanto ao número.

20 Sens (2006, 239-240).

21 O adjectivo μαλακός tem como referentes os substantivos ὄχθη, «margem» (*Batrac.* 100) e λειμών, «pradaria» (*Od.* 5.72). Este último termo, para o qual Gresseth chama a atenção (1970, 208-209), ocorre em situações de perigo, em que Ulisses se vê submetido a um qualquer tipo de encantamento ou de força sobrenatural: Ogígia (5.73), a ilha das Sereias (12.45, 12.159) e o Hades (11.539, 24.13). Do mesmo modo, a referência às margens suaves que substituem os prados floridos não é um motivo acidental no poema herói-cómico. Como se verifica nas aventuras odisseicas, a descrição idílica de um determinado espaço enquadra-se num episódio de ameaça e de tentação. No presente caso, Ulisses abandona a ilha paradisíaca para vir a naufragar, assim como Psicárpax parte de junto do lago de margens encantadoras (como se depreende do sítio onde Licopínax assiste ao afogamento, no verso 100), para morrer afogado.

é aplicada: enquanto Psicárpax chora copiosamente, desejando regressar a terra, quando se vê inundado por ondas revoltas, Ulisses tortura-se, com os olhos nunca enxutos de lágrimas, por estar retido em terra, ansiando por partir no mar. Um afoga-se, o outro sobrevive com a ajuda divina de que o rato não beneficia.

A relação ambígua entre o rato convidado e a rã hospitaleira retoma as relações que Ulisses mantém com Circe e com Calipso. Louden comenta estes dois episódios odisséicos, analisando-os paralelamente, mas em direcções opostas: o herói chega junto da feiticeira como figura agressora, mas acomoda-se durante um ano, sendo lembrado do regresso pelos companheiros, e é arrastado como náufrago para Ogígia, onde vive sete anos, findos os quais constrói a jangada para partir²². Este movimento do herói, de activo a passivo em Eeia e de passivo a activo em Ogígia, ajusta-se ao percurso de Psicárpax na *Batracomiomaquia*: o rato recusa inicialmente a oferta de amizade da parte de Fisígnato, vangloriando-se das iguarias de que se alimenta, mas cede à curiosidade em conhecer o modo de vida anfíbio; por outro lado, afoga-se no lago, surgindo mais adiante no conflito bélico (*Batrac.* 234), derrotando combatentes raninos. Esta reinserção do protagonista na narrativa (frequentemente lida como incongruência cómica) enquadra-se, defendo, na dependência intertextual que o poema herói-cómico celebra com o referente odisséico mencionado, adquirindo maior relevância numa análise comparativa com o episódio de Eeia: Circe conduz Ulisses ao mundo dos mortos e recebe-o no regresso da morada infernal²³, onde o navegador ficou a saber que terá de lutar contra os pretendentes; assim também Psicárpax desce ao Hades e de lá retorna como combatente activo na guerra animalésca, matando, pelo que o texto dá a perceber, Prasseio e Crambóbates²⁴.

À semelhança de Ulisses que padece infortúnios no mar após a partida de Ogígia e de Eeia²⁵, também Psicárpax se torna vítima do movimento tumultuoso das águas do lago, mas, ao contrário do modelo heróico, não consegue escapar ileso. Na desgraça que sobre ele se abate, *i.e.*, no relato do afogamento acidental, confluem alusões não só aos episódios de Circe e de Calipso, mas também às aventuras odisséicas que se lhes sucedem, a visita ao Hades e a estadia em Esquéria. Muitos destes paralelos sugeridos no desastre

22 Louden (1999, 106).

23 Marinatos (2001, 399).

24 Ainda em defesa deste percurso comum a Psicárpax e Ulisses, refira-se o emprego da expressão ἐν δαπέδῳ, «no chão», na *aristeia* deste rato (*Batrac.* 240). O sintagma é repetido textual e metricamente de *Od.* 22.188, passo inserido no massacre dos pretendentes.

25 De acordo com a estrutura tripartida da *Odisseia* defendida por Louden (1999, 1-30), a tempestade marítima de Trinácia, provocada por castigo de Zeus, constitui o clímax da sequência de Eeia.

aquático assumem uma elevada carga irónica ou procedem a um exagero cómico quanto ao modelo homérico no qual se baseiam.

A primeira forma verbal que descreve a acção de Psicárpax na *Batracomiomaquia* é ἀλύξας, «tendo escapado», que ocorre no verso 9 e que começa por aproximar o rato a Ulisses, no que respeita à aptidão natural deste herói para fugir sempre ao perigo. Dos comentadores do texto paródico, Camerotto é o único a registar o paralelo (textual e métrico) com *Od.* 2.352 e 5.387, onde a mesma forma surge aplicada a Ulisses²⁶. O último dos passos indicados insere-se no momento em que, por intervenção divina, o herói escapa da tempestade, sendo arrastado para junto dos Feaces. Esta comparação, a partir da repetição do particípio ἀλύξας no início do poema, não só antecipa o desastre aquático, como também pode eventualmente criar no ouvinte/leitor expectativa de salvação para Psicárpax. No entanto, o murídeo protagonista é retratado no curso da história, como aliás tenho vindo a defender, como o reverso do navegador experiente e astuto, razão pela qual (embora escapando à doninha) sucumbe nas suas jornadas, não conseguindo fugir ao perigo do lago.

A descrição do espernear incessante de Psicárpax na água, devido ao pêlo molhado que o sobrecarrega e o puxa repetidas vezes para o fundo (*Batrac.* 89-91), assemelha-se, a um nível temático, ao episódio em que Ulisses quase morre afogado devido ao peso das roupas molhadas, que o sobrecarregam e o puxam para baixo²⁷. O mesmo paralelo temático é também identificado não só por Fusillo, que fala de uma «amplificação paródica» do naufrágio de Ulisses (enquanto este permanece bastante tempo debaixo de água, acabando por emergir uma única vez, *Od.* 5.319-323, o duplo paródico do herói vê-se muitas vezes envolvido pelas águas do lago e muitas outras vezes consegue chegar à superfície, *Batrac.* 89-90)²⁸, mas ainda por Brandt, Ludwig, Glei e Torné Teixidó, que apontam a figura etimológica entre o substantivo βάρος, «peso» (*Batrac.* 91), e a forma verbal ἐβάρυε, «pesava» (*Od.* 5.321)²⁹.

Os autores mencionados defendem uma forte analogia temática entre o pêlo molhado e as roupas encharcadas, prejudiciais para os dois naufragos. Ao centralizarem o estudo do afogamento como cena paródica da tempestade de que Ulisses foi vítima após a partida de Ogígia, limitam-no porém a uma única perspectiva de análise, preterindo outras que podem ter igual relevância na comparação com o mesmo modelo homérico. Se o paralelo

26 Camerotto (1992, 21).

27 Sens (2006, 240).

28 Fusillo (1988, 102).

29 Brandt (1888, 11), Ludwig (1896, 352), Glei (1984, 143), Torné Teixidó (1999, 335).

supracitado, a que muitos comentadores aludem, actua sobretudo a um nível temático, nada impede de se considerar o pêlo molhado do rato um contraponto paródico ao véu de Ino, peça de roupa que permite resgatar o herói em perigo. Assim, considerando que a paródia, numa das definições possíveis, implica a inversão da situação séria imitada, o véu possibilita a salvação de Ulisses e a sua chegada a Esquéria, ao contrário de Psicárpax para quem a camada felpuda que envolve todo o seu corpo funciona como elemento antagónico à prossecução do passeio aquático até ao palácio das rãs. De instrumento salvífico, a indumentária torna-se num instrumento ruinoso.

Este meio mediante o qual Ulisses escapa à tempestade desencadeada por Posídon é discutido em pormenor por Kardulias³⁰, que explora os significados do κρήδεμνον («véu») nos poemas homéricos, afirmando que este episódio da *Odisseia* em que o herói se vê forçado a vestir indumentária de mulher é o único exemplo de travestismo masculino na épica homérica³¹. A caracterização anti-heróica que do filho de Laertes se faz na primeira tempestade descrita na *Odisseia*, em que o protagonista quase perde a vida ao transitar do mundo fantástico para a civilização humana – também Psicárpax se encontra numa viagem transitiva entre dois mundos, o dos roedores, que lhe é familiar, e o dos anfíbios, que lhe é estranho –, adequa-se ao retrato do rato protagonista, como reverso do herói odisseico. Na verdade, Ulisses surge no canto 5 da *Odisseia* (aquele que o introduz na narrativa épica) como personagem atípica, cuja caracterização é contrária à que tradicionalmente dele se desenha no resto da epopeia, como homem astuto e de mente politrópica.

Kardulias recorda ainda o papel que o vestuário feminino desempenha no contexto de viagem. Tanto Ulisses como Telémaco recebem vestes de mulher em momentos próximos do termo das respectivas expedições marítimas de regresso a Ítaca: o pai recebe o véu da ninfa, o filho recebe de Helena um vestido para a futura noiva (*Od.* 15.125-129)³². A indumentária feminina funciona, pois, como espécie de amuleto, um elemento favorável à prossecução das viagens marítimas. Este aspecto é, segundo as normas da paródia, invertido no contexto herói-cómico, em que o pêlo carregado de água se mostra adverso e nocivo a Psicárpax.

A efeminação do rato náufrago, sugerida em termos temáticos por meio da menção ao pêlo molhado, torna-se mais evidente no interlúdio mitológico (que surge sob a forma de símile invertido) do rapto de Europa (*Batrac.* 78-81). Neste passo, Psicárpax ocupa o mesmo lugar da donzela que fora raptada por

30 Kardulias (2001, 23-51).

31 Kardulias (2001, 27 e 39).

32 Kardulias (2001, 26 e 39).

Zeus metamorfoseado em touro, o que faz o passeio aquático (resultante da aceitação de um convite) assumir a feição de um rapto conseguido por meio de dolo³³. Este símile de conteúdo mitológico inserido na cena de afogamento da *Batracomiomaquia* não tem recebido a atenção que lhe é devida no âmbito na dependência literária da *Odisseia*, sendo por norma utilizado como uma das possíveis fontes para a datação do poema herói-cómico (tendo em conta a temática comum com a *Europa* de Mosco) enquanto produto artístico da época helenística³⁴.

Os meios de navegação de que Psicárpax e Ulisses se servem são ambos comparados a animais: Fisígnato a um touro e a jangada estilhaçada a um cavalo. Assim como o rato realiza um passeio agitado às costas da rã hospitaleira como uma donzela ingénuo sobre o dorso de um touro fraudulento, assim também Ulisses em plena tempestade sobe para uma das pranchas da embarcação de madeira como que montando um cavalo (*Od.* 5.371). Os dois mareantes vêem-se obrigados a abandonar os respectivos transportes e ambos ficam à deriva nas águas (*Batrac.* 105-107; *Od.* 5.388-389), sendo por elas levados, um para a morte, o outro para a praia de Esquéria, que lhe traz a salvação.

Num esforço derradeiro antes de morrer afogado, o rato dolente profere os *nouissima uerba* sob a forma de um monólogo (*Batrac.* 93-98). O mesmo procedimento não está alheio à cena da tempestade no canto 5 da *Odisseia*, em que Ulisses exprime, em dois pares de solilóquios, os receios de morrer no mar, desgraça que considera indigna de um herói. Na verdade, à morte do príncipe roedor opõe-se o salvamento do nobre de Ítaca, que conta com o auxílio de forças divinas.

O primeiro monólogo de Ulisses (*Od.* 5.299-312) costuma ser considerado o modelo do monólogo de Psicárpax, devido à subversão temática que este opera sobre aquele. Fusillo, por exemplo, afirma que Psicárpax sofre uma morte que o herói homérico diz ser deplorável, preferindo antes a morte bélica, por lhe facultar honras fúnebres e fama entre os vindouros³⁵. O cadáver do rato à deriva nas águas do lago não merece, de facto, as cerimónias de luto habituais na tradição homérica para os combatentes, mas o afogamento torna-se, de qualquer das maneiras, conhecido, convertendo-se em matéria de canto (no episódio do naufrágio de Ulisses não há qualquer testemunha humana que possa espalhar a notícia do sucedido; Licopínax, contudo,

33 Também Ulisses, após a tempestade que quase o vitimou, é equiparado por meio de símile a uma figura feminina, uma mulher viúva que chora a morte recente do marido na guerra (*Od.* 8.523-531). De novo numa subversão ao seu papel heróico tradicional, o combatente vitorioso da guerra de Tróia passa de vencedor a vencido.

34 Cf. Capítulo 4.

35 Fusillo (1988, 99-101).

presença a morte do conterrâneo, o que permite ao morto ver espalhada a sua fama). Além disso, enquanto Ulisses recorda a guerra passada, Psicárpax prevê o conflito futuro, ao vaticinar a vingança dos ratos.

Embora o paralelo acima comentado seja legítimo, as derradeiras palavras de Ulisses antes de chegar a Esquéria também partilham outros aspectos com este trecho do poema herói-cômico que não costumam ser assinalados: os motivos da rocha e do monstro marítimo. No terceiro monólogo que profere no mar (*Od.* 5.408-423), o herói homérico queixa-se de não conseguir apoiar-se numa rocha, de contra ela ser atirado com violência pela força do mar e do vento e receia ainda que algum deus lhe possa enviar um «monstro temível» (μέγα δαίμων). Esta criatura marinha não atormenta Ulisses, mas Psicárpax. É devido ao aparecimento repentino de uma hidra, identificada no verso 82 como πικρὸν ὄραμα («visão cruel»), que o navegador inexperienced cai das costas do companheiro undívago, como, lamenta o rato, se de um rochedo tombasse (*Batrac.* 94). O monólogo do rato moribundo opera assim uma subversão temática do terceiro solilóquio de Ulisses, no episódio da tempestade de Posídon, tão legítimo quanto o primeiro proferido pelo herói: Psicárpax é vítima de um monstro marinho que Ulisses receia encontrar mas que não lhe chega a aparecer, e enquanto a desgraça de um se deve ao afastamento «de uma rocha» (ἀπὸ πέτρης, *Batrac.* 94) – elemento com que a rã é comparada –, a perda iminente do outro reside na aproximação violenta «contra o penedo rochoso» (ποτὶ πέτρῃ, *Od.* 5.415).

O episódio de Psicárpax a definhar nas águas revoltas do lago apresenta uma série de elementos comuns (parodicamente adulterados ou subvertidos) à tempestade de Posídon que quase vitima Ulisses: o símile, a comparação e o solilóquio, ao nível estilístico, a «roupa» molhada, o travestismo do náufrago, os queixumes, a morte pelo mar, a rocha e o monstro marinho, ao nível temático. O rato estreado na navegação, ao contrário do modelo heróico que consegue chegar a salvo à praia de Esquéria, nem atinge a morada das rãs para onde era levado, nem regressa às margens de onde partira. O relato do percurso aquático, temática e estruturalmente muito próximo do episódio do canto 5 da *Odisseia*, antecipa porém o destino funesto da personagem por meio de alusões à descida de Ulisses e da tripulação à mansão de Hades.

Apercebendo-se da dificuldade em fazer a travessia do lago, Psicárpax arrepende-se de ter anuído ao convite e, desesperado, começa a chorar copiosamente e a arrancar o pêlo com as patas (*Batrac.* 69-70). Atitude idêntica tomam os companheiros de Ulisses, quando este, instruído por Circe, lhes comunica o caminho para a mansão de Hades e da temível Perséfone (*Od.* 10.567-568). A expressão τίλλε δὲ χαιτάς, «arrancava o pêlo» (*Batrac.* 70), é

adaptada a partir de τίλλοντό τε χαιτάς, «arrancavam os cabelos» (*Od.* 10.567), ambas em posição final de verso, e confirma o paralelo como indício de uma desgraça prestes a suceder. Fusillo considera a atitude de Psicárpax o maior momento de incongruência cómica na viagem pelo lago, uma vez que arrancar os cabelos era um gesto codificado do ritual fúnebre, frequentemente usado na épica para exprimir o desespero de uma personagem³⁶. O gesto adequa-se contudo ao contexto de uma viagem infernal que quer o rato, quer a tripulação de Ulisses empreendem: tanto a personagem individual do poema herói-cómico como a personagem colectiva do poema épico, desejando regressar à terra pátria, choram e arrancam o pêlo/os cabelos ao aperceberem-se de que embarcam numa viagem em direcção à morada dos mortos.

O paralelo com a Catábase homérica é reforçado pelo uso partilhado do verbo καταδύω («afundar»), utilizado para indicar não só as submersões constantes de Psicárpax no lago (κατέδυνεν, *Batrac.* 89), como também a garantia firme de Ulisses aos tripulantes de que não descerão (καταδυσόμεθα, *Od.* 10.174) ao mundo das almas infernais antes do dia fatal. Na verdade, é isso mesmo que farão após a partida da ilha de Circe, viajar em direcção ao Hades antes de terem morrido. Em oposição ao que o herói diz aos camaradas, este passo concreto do poema herói-cómico constitui o momento da morte de Psicárpax, que assim chega ao termo da viagem.

Depois de ter expirado nas águas, o cadáver do infeliz passageiro fica a flutuar no meio do lago à deriva. O adjectivo δύστηνος («infeliz») que qualifica o rato recém-falecido (*Batrac.* 105) é aplicado à alma de Elpenor em *Od.* 11.76, a primeira com a qual Ulisses conversa nos infernos³⁷.

πατρός δυστήνου Ψιχάρπατος, ὃς κατὰ λίμνην (*Batrac.* 105)
pai do infeliz Psicárpax, que no lago
ἀνδρός δυστήνοιο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι (*Od.* 11.76)
para que saibam os vindouros deste homem infeliz

Trata-se de um tripulante, pouco seguro de entendimento, que morrera em Eeia de uma queda provocada por embriaguez. A situação também está presente no afogamento de Psicárpax, embora numa ordem inversa: o rato caiu das costas da rã, tendo morrido inundado com as águas turbulentas³⁸.

36 Fusillo (1988, 99).

37 As formas adjectivais *δυστήνου* (da *Batracomiomaquia*) e *δυστήνοιο* (da *Odisseia*) são gramatical e metricamente equivalentes.

38 Miguel Jover (2006, 630) situa o pedido da alma de Elpenor no terreno da paródia cómica, uma vez que as ressonâncias heróicas do episódio e as expressões próprias dos grandes heróis postas na boca desta figura anti-heróica não se adequam à sua personalidade, nem às acções que desempenhara em vida. O paralelo, embora subtil, entre Elpenor e Psicárpax, reforça o retrato anti-heróico do príncipe roedor.

Além dos dois defuntos, o mesmo adjectivo refere-se ainda, noutros dois passos da *Odisseia*, à figura de Ulisses, quer na condição de hóspede estrangeiro em Esquéria, que muito vagueou e sofreu no mar (*Od.* 6.206), quer como mendigo agredido pelos pretendentes em Ítaca (*Od.* 17.483).

A associação com o herói náufrago faz-se também sentir na expressão μέσσωι πόντωι, «no meio do mar» (*Batrac.* 107), a mesma que, em três das quatro ocorrências na *Odisseia*, se enquadra no episódio da tempestade provocada por Zeus, após a profanação do gado de Hiperíon em Trinácia (*Od.* 5.132, 7.250, 12.388). Por causa do comportamento ímpio dos companheiros que não respeitaram o decreto divino que lhes fora imposto, Ulisses vê a sua nau estilhaçada no meio do mar, acabando deste modo por ser arrastado até Calipso. A morte de Psicárpax é então concebida de forma a suscitar no ouvinte/leitor o paralelo com duas tormentas marítimas a que o Laertida sobreviveu antes e após o episódio em Ogígia. É, na verdade, este o episódio que introduz Ulisses na narrativa, apresentando-o como herói atípico³⁹. O dom que Calipso lhe oferece, a vida eterna, não é senão a eterna morte para o homem que ama a experiência da viagem e a pátria⁴⁰. Também a oferta de conhecimento de Fisígnato a Psicárpax (amado pelos pais mas inexperto em provações aquáticas, ainda que ágil a escapular-se dos perigos terrestres) resulta na morte do príncipe roedor. Essa morte assumirá uma feição heróica, por ser convertida em motivo de canto.

Admitindo, como tenho vindo a demonstrar, que Psicárpax se comporta como um anti-Ulisses, o rato deverá partilhar aspectos com os três grupos de homens, cujos retratos são postos em contraste com o do herói odisseico. Os banquetes com que a tripulação e os pretendentes se deleitam, desrespeitadores das leis sagradas dos deuses (as leis de Hiperíon e de Zeus), encontram paralelo na avidez do rato que, enunciando os vários tipos de cozinhados humanos de que se alimenta, rejeita produtos menos suculentos, os vegetais das rãs (*Batrac.* 34-55). O rato glutão desconsidera uma norma de hospitalidade, como os dois grupos mencionados, não por se aproveitar de maneira imoderada das ofertas do anfitrião, mas pela recusa que delas faz. Esta a forma de o rato convidado se insubordinar contra a rã soberana que o acolhe.

O paralelo com os atletas Feaces, por outro lado, está patente na referência aos jogos atléticos, feita no discurso final do rato moribundo (*Batrac.* 95-96). É precisamente na cena dos concursos desportivos, celebrados no

39 Para o estudo de Ulisses como «untypical hero», *vide, e.g.*, Stanford (1963, 66-80) e Finkelberg (1995, 1-5).

40 Powell (2004, 123).

canto 8 da *Odisseia*, que os mancebos de Esquéria provocam o hóspede estrangeiro, insultando-o com palavras desabridas por duvidarem da sua destreza atlética. Não deixa de ser curioso notar as implicações paródicas de ordem subversiva que se podem extrair desta dependência intertextual entre o passo da *Batracomiomaquia* e o episódio épico mencionados: Psicárpax garante que seria superior a Fisígnato numa prova em que Ulisses admite ser inferior aos jovens atletas, a corrida. O herói justifica a fraqueza na agilidade dos pés devido ao facto de ter ficado amolecido durante as navegações, pela escassez de comida e pela força das ondas (*Od.* 8.230-233). O rato, de alimentação farta, seria, afirma-o no momento derradeiro em que se encontra enfraquecido pela ondulação turbulenta do lago, superior numa corrida de velocidade contra a rã⁴¹.

A orientação que tenho seguido no decorrer da análise comparativa da *Batracomiomaquia* com o modelo homérico da *Odisseia* converge nestes dois pontos essenciais: no retrato de Psicárpax como reverso da figura de Ulisses e nas alusões paródicas (umas mais directas do que outras) às aventuras marítimas como indícios de desgraça. O proémio de função prospectiva, como foi inicialmente demonstrado, equipara os feitos celebrados no poema heróico-cómico aos perigos que o navegador de mente politrópica experienciou no mar e aos quais conseguiu escapar, prefigurando deste modo o trajecto do rato protagonista como uma expedição ao mesmo tempo bélica e marítima. Também Ulisses, recorde-se, se queixa – primeiro em conversa com Calipso, depois entre os atletas Feaces e, por último, com Eumeu – de ter suportado muitos sofrimentos tanto na guerra como no mar (*Od.* 5.223-224, 8.182-183 e 17.284-285, respectivamente).

Além das referências aos Cícones e às Sereias, é possível notar no proémio um outro paralelo com o modelo odisseico sobre os tormentos das viagens. Trata-se do hemistíquio ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα, «pus sobre os meus joelhos» (*Batrac.* 3), adaptado quase integralmente de *Od.* 19.401, φίλοις ἐπὶ γούνασι θῆκε («pusera sobre o colo amado») e que se insere no momento narrativo do baptismo de Ulisses. O poeta paródico começa por apresentar o poema que escreveu nas tabuinhas de madeira que tem pousadas sobre os joelhos, qual Euricleia que coloca o herói recém-nascido no colo de Autólico, sobre os joelhos, para a criança receber o nome com que ficará conhecido. Neste episódio, o avô materno de Ulisses explica a origem do nome do neto:

41 Não deixa de ser curiosa a adulteração paródica que da agilidade de Ulisses se faz da *Iliada* para a *Odisseia* e da *Odisseia* para a *Batracomiomaquia*: Ulisses vence a corrida de velocidade nos jogos em honra de Pátroclo (*Il.* 23.765-779), mas entre os Feaces lamenta ser vencido na corrida (*Od.* 8.230-233). Na *Batracomiomaquia*, o duplo paródico de Ulisses afirma ser mais veloz do que a rã.

πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσσάμενος τόδ' ἰκάνω,
ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναῖξιν ἀνὰ χθόνα πουλυβότειραν·
τῷ δ' Ὀδυσσεὺς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον (*Od.* 19.407-409)
Chego aqui depois de ter causado sofrimentos a muitos,
a homens e a mulheres, em toda a terra que nos dá sustento.
Por isso que seja Ulisses o seu nome.

Tanto Ulisses como Psicάρπαξ são agentes e pacientes de desventuras, ambos são chorados por aqueles que mais amam e odiados por divindades adversas, e ambos responsáveis por confrontos bélicos nos quais participam de forma prodigiosa.

Enquanto o proémio alude ao momento narrativo em que o filho recém-nascido de Laertes e Anticleia recebe o nome, ficando assim marcado como herói sofredor – antevisão das viagens marítimas e dos perigos que suportará, por imposição dos deuses⁴² –, o desfecho deste poema herói-cómico recorda, por outro lado, ao ouvinte/leitor, não a última das aventuras odiseicas mas aquela que o herói reconhece ter sido a mais terrível a que assistiu nos caminhos do mar, a aventura com Cila (*Od.* 12.258-259). A expressão do verso 300 ἢ δὲ πόδας καὶ χεῖρας («os pés e os braços»), no massacre dos ratos pelo exército dos caranguejos, imita ἢ δὲ πόδας καὶ χεῖρας, «os seus pés e os seus braços» (*Od.* 12.248)⁴³. A força monstruosa de Cila é, deste modo, reaproveitada na *Batracomiomaquia* para caracterizar o poder guerreiro, imparável e invencível, dos caranguejos: aquela captura seis marinheiros alçando-os pelos pés e pelos braços, estes derrotam os combatentes roedores amputando-lhes as caudas, os pés e as pernas.

Esta descrição horrenda do epílogo configura a acção herói-cómica como um trajecto odiseico interrompido, *i.e.*, os infortúnios que vitimam Psicάρπαξ e os que ele próprio provoca aos da mesma espécie não são senão fases de um percurso inacabado, ao contrário da viagem cósmica de Ulisses, perfeita porque completa, em que o herói transita entre pólos opostos – desce ao Hades, navega até à ilha do Sol, demora-se nas ilhas de Eeia e de Ogígia –, supera os vários testes com sucesso, alcança a compreensão sobre a natureza e os limites da sua identidade humana, acabando por regressar ao ponto de onde

42 Recorde-se, nesse sentido, a acusação de Éolo a Ulisses suplicante: ἔρρε, ἐπεὶ ἄρα θεοῖσιν ἀπεχθόμενος τόδ' ἰκάνεις, «Vai-te! Chegas aqui como alguém odiado pelos deuses» (*Od.* 10.75).

43 Uma variante desta expressão, em que os dois substantivos surgem numa ordem invertida, ocorre noutras três passos da *Odiseia*: no âmbito do episódio das Sereias (χεῖράς τε πόδας τε, «as mãos e os pés», 12.50 e 12.178) e no massacre dos pretendentes, mais concretamente, na morte pavorosa de Melanteu (χεῖράς τ' ἢ δὲ πόδας, «as mãos e os pés», 22.477).

partiu⁴⁴. A natureza astuta de Ulisses permite-lhe sobreviver até nas piores circunstâncias, em situações de perigo extremo⁴⁵. É nesta sobrevivência constante às mais ousadas aventuras e aos adversários mais perigosos, conseguida por astúcia e engenho de pensamento – o seu espírito tortuoso «não cessa de tramar expedientes, roubos, mentiras»⁴⁶ –, que reside o heroísmo do paciente Ulisses. Contrariamente, Psicárpax é aquele que, não partilhando da mesma aptidão para sobreviver a situações extremas nem do mesmo carácter ardiloso, em vez de enganar para escapar à morte morre vítima de embuste, como o próprio acredita (*Batrac.* 96-97), perpetrado pelo mais detestável dos seres, uma criatura aquática.

Cila corresponde à nona aventura odisseica, aquela que foi, segundo o herói de mil ardis, a mais penosa de enfrentar. É também ela a que o poeta paródico faz referência no final da guerra animalesca, não só para a retratar à semelhança dos perigos odisseicos mais dolorosos – o conflito entre estes pequenos animais consegue desta forma um estatuto equiparável ao de um feito épico –, mas também, e sobretudo, para a conceber como viagem marítima, imitada a partir da que Ulisses realiza. O percurso de Psicárpax (que expira nas águas do lago e que volta a surgir mais adiante em pleno combate) repete o do modelo homérico, dele porém se distinguindo, porque o subverte mediante as normas da paródia⁴⁷.

2. A CENA DE HOSPITALIDADE

Nos dois versos inaugurais da *Batracomiomaquia*, o poeta solicita às Musas do Hélicon a divulgação do poema que acabou de compor, conforme as normas canónicas da tradição épica. No entanto, o pedido de inspiração poética é dirigido, no contexto homérico, às Musas do Olimpo. A propósito destes dois hexâmetros de invocação às deusas hesiódicas, Ludwich identifica o paralelo com *Od.* 14.423-424⁴⁸, que descreve parte da cerimónia sacrificial executada por Eumeu, em que este, por ocasião da chegada

44 Marinatos (2001, 381-416). A sequência bélica descrita na *Batracomiomaquia* assume também um movimento circular, na medida em que vem emoldurada por alusões intertextuais a Cila. Enquanto a expressão ἡδὲ πόδας καὶ χεῖρας (*Batrac.* 300) encerra o conflito com a derrota dos murídeos, a fórmula homérica μέλανος θανάτοιο, «da negra morte», que na *Odisseia* (12.92) é aplicada ao retrato do monstro de seis cabeças, abre a participação vitoriosa dos ratos na guerra, com a morte de Peleu por Troxartes (μέλας θάνατος, «a negra morte», *Batrac.* 208).

45 Graziosi e Haubold (2005, 147).

46 Citati (2005, 89).

47 Sobre as viagens de Psicárpax e o seu retrato como um anti-Ulisses, *vide* Fonseca (2010a, 43-50).

48 Ludwich (1896, 320).

de Ulisses/mendigo, reza a todos os deuses pelo regresso do amo há muito ausente. A dependência deste passo homérico não se verifica apenas na repetição textual – o uso partilhado do verbo ἐπεύχομαι («suplico») –, mas igualmente ao nível temático e ao nível da estrutura sintáctica⁴⁹.

Ἀρχόμενος πρώτης σελίδος χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος
ἐλθεῖν εἰς ἐμὸν ἦτορ ἐπεύχομαι εἴνεκ' ἀοιδῆς (*Batrac.* 1-2)
Começando a contar pela primeira página, ao coro do Hélicon
suplico que venha inspirar-me o coração por causa do canto

ἀργιόδοντος ὕος, καὶ ἐπεύχετο πᾶσι θεοῖσιν
νοσιτῆσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα ὄνδε δόμονδε (*Od.* 14.423-424)
do porco de brancas presas e rezou a todos os deuses
para que o pensativo Ulisses a sua casa regressasse.

Além disso, Camerotto regista ainda as expressões homéricas ἦλθεν ἐμὰ πρὸς δώματα («veio ter à minha casa») de *Od.* 14.381 e ἦλθθ' ἐμὸν πρὸς σταθμόν («veio para o meu casebre») de *Od.* 16.66 como análogas ao hemistíquio ἐλθεῖν εἰς ἐμὸν ἦτορ (*Batrac.* 2)⁵⁰. Os três passos homéricos supracitados inserem-se num mesmo contexto, a cena de hospitalidade no casebre do porqueiro Eumeu.

Enquanto a expressão de abertura Ἀρχόμενος πρώτης σελίδος (*Batrac.* 1) evidencia a relação intertextual com as viagens odisseicas, as palavras seguintes estabelecem, por sua vez, um forte vínculo com aquela que é considerada uma das cenas típicas mais frequentes da *Odisseia*. Contabilizando nessa epopeia um total de doze cenas de hospitalidade, Reece defende que as quatro primeiras (de Ítaca, Pilos, Esparta e Esquéria) funcionam como «paradigms of proper hospitality, preparing the way for the later reversals of proper hospitality by Polyphemus, the Laestrygonians, Circe, and various other uncivilized characters in the tales of Odysseus»⁵¹. O episódio da cabana de Eumeu, em que o herói disfarçado recebe do servo fiel um acolhimento exemplar, é porém entendido como atípico no contexto da ξενία homérica por decorrer

49 Ambos os passos apresentam a seguinte estrutura sintáctica:

- 1) complemento de ἐπεύχετο / ἐπεύχομαι (posição final de verso);
- 2) verbo de movimento no infinitivo (posição inicial de verso);
- 3) complemento circunstancial de lugar.

As formas verbais ἐπεύχετο e ἐπεύχομαι, apesar de não respeitarem o mesmo lugar na sequência sintáctica (uma inicia e a outra encerra-a), ocupam porém a mesma posição métrica em *Batrac.* 2 e *Od.* 14.423. A um nível temático, ambas as situações constituem súplicas aos deuses, que acabam por ser cumpridas.

50 Camerotto (1992, 21).

51 Reece (1993, 192).

em circunstâncias humildes, a que se aplica a dicção elevada, própria da epopeia⁵².

O contraste entre a expressão solene e o tema vulgar é, na verdade, o que caracteriza a poesia herói-cômica, motivo por que a alusão, no próêmio da *Batracomiomaquia*, à estadia de Ulisses/mendigo na morada rústica do porqueiro está em plena conformidade com as normas deste género. De entre os vários episódios odisseicos de hospedagem a um estrangeiro, este que decorre na cabana do porqueiro Eumeu, ou seja, entre os cantos 14 e 17, é aquele que, combinando o típico e o atípico da situação, vem sugerido como intertexto no início do poema animalesco. Como demonstrarei, rato e rã, desempenhando os papéis de convidado e de anfitrião, protagonizam uma relação de ξενία, marcada tanto por elementos convencionais como subversivos desta cena-tipo, e a guerra consequente da morte de Psicárpax não é senão o resultado da violação das leis que regulam a hospitalidade homérica.

A chegada de um estrangeiro a um local desconhecido, onde, junto de uma fonte ou de um rio, encontra uma donzela de ascendência nobre, que o ajuda e o acompanha até ao palácio, constitui uma situação frequentemente repetida e adaptada na *Odisseia*⁵³. Numa perspectiva de análise global, constatou-se que esse é o padrão seguido na primeira fase da *Batracomiomaquia*: o rato chega como forasteiro às margens do lago das rãs, onde é abordado por um membro da realeza, que o conduz até ao palácio aquático, com o propósito de lá o acolher condignamente. Esta sequência temática corresponde (como demonstrado anteriormente) à etapa das viagens, que no poema homérico actua como reverso paródico no que respeita a este ritual sagrado. Todos os episódios em que Ulisses é recebido por anfitriões durante a fase das suas viagens se caracterizam por desvios e perversões, em maior ou menor grau, das normas de hospitalidade⁵⁴. Assim no episódio dos Lestrígones, a filha do rei Antífates conduz os marinheiros ao palácio do pai para aí, numa inversão catastrófica da norma, serem devorados. Situação análoga sucede com o rato, que perece ao ser transportado até à morada real das rãs. Importa notar, de modo a reforçar o paralelo, que no episódio homérico todas as naus, à excepção da nau de Ulisses, são estilhaçadas pelos gigantes canibalescos, enquanto

52 Reece (1993, 145-164).

53 O encontro de Ulisses com Nausícaa na praia de Esquéria e com Atena na costa de Ítaca são exemplos de situações deste tipo elaboradas *in extenso*. Por outro lado, os encontros com as princesas de Telépilo e da Trespócia constituem versões abreviadas da mesma situação. Outras cenas do mesmo tipo são ainda analisadas por Fenik (1974, 31-39), Reece (1993, 12-13) e Loudon (1999, 1-30). «All these passages», conclui Fenik (1974, 39), «have such a regular format as to belong unmistakably to the same type.»

54 Reece (1993, 124).

no contexto herói-cômico Psicárpax morre afogado devido ao transporte pouco seguro concedido pelo anfitrião undívago.

Como assevera Scott a propósito da primeira cena de hospitalidade da *Odisseia*, mesmo quando Homero «does choose to repeat a consecutive series of similar incidents he attempts to vary the events so that the sameness disappears amid the diversity of individual details»⁵⁵. O poeta paródico, na imitação da mesma cena homérica, reutiliza muitos dos *topoi* com que o ouvinte da tradição épica já se encontra familiarizado, visando, ao repetir o padrão, realçar as combinações inovadoras. Com a repetição do convencional pretende-se, desse modo, chamar a atenção sobretudo para os desvios à norma. Entende-se, nesse sentido, a desgraça que se abate sobre roedores e batráquios, decorrente da violação das leis de hospitalidade, quer por parte de Fisígnato (o anfitrião), quer por parte de Psicárpax (o hóspede).

A chegada do estrangeiro terrestre e a recepção deste pelo soberano ranino começam a ser delineadas em traços conformes à norma. Lê-se no verso 11 do poema que o habitante do lago τὸν δὲ κατεῖδεν («viu-o»). A situação é tipicamente homérica, uma vez que costuma ser uma forma do verbo ὁράω («ver») a designar o momento em que o estrangeiro recém-chegado é visto por um dos moradores⁵⁶. A conversa que se segue entre os dois seres, e que ocupa um total de 52 versos (*Batrac.* 13-64), adultera contudo alguns dos elementos básicos da cena de hospitalidade, nomeadamente: a entrevista, o banquete, o relato de histórias, a oferta de presentes e o transporte.

As questões formularas sobre identidade, proveniência e origem, que o regente dos anfíbios dirige ao convidado murídeo, constituem um expediente tradicional da poesia homérica, sendo contudo utilizadas, no âmbito do ritual de hospitalidade, de forma atípica.

ξεῖνε, τίς εἶ; πόθεν ἦλθες ἐπ' ἠίονα; (*Batrac.* 13)

Estrangeiro, quem és? Onde vieste até chegares a esta margem?

A entrevista ao estrangeiro sofre por regra um processo de retardamento nas situações odisséicas, apenas ocorrendo após a refeição⁵⁷. No entanto, no poema animalesco, são essas as primeiras palavras que Fisígnato profere.

55 Scott (1971, 541-542).

56 Outras formas do mesmo verbo surgem também, em cenas de hospitalidade, em *Od.* 1.113, 1.118, 3.34, 4.22, 5.78, 7.144-145, 14.29. *Vide* Reece (1993, 17).

57 Questões formularas semelhantes ocorrem nas seguintes cenas de hospitalidade odisséicas: Atena/Mentes em Ítaca (1.170), Telémaco em Pilos (3.71), Ulisses em Esquéria (8.550-555), Ulisses/Ninguém na caverna do ciclope (9.252), Ulisses em Eeia (10.325), Ulisses/mendigo no casebre de Eumeu (14.187), Ulisses/Cretense no palácio de Penélope (19.105), Ulisses/estrangeiro na presença de Laertes (24.298). *Vide* Fonseca (2017, 9-10).

O efeito de *suspense*, conseguido mediante a demora na revelação da identidade do hóspede – na *Odisseia*, «o nome de Ulisses é sempre omitido ou adiado»⁵⁸ –, é preterido talvez pelas exigências de contenção e brevidade características do gênero herói-cômico. É todavia possível abonar uma outra interpretação de ordem comparativa: Polifemo é o único dos anfitriões que na *Odisseia* interroga os visitantes estrangeiros logo quando os encontra, sem antes oferecer a refeição devida aos hóspedes. Numa das cenas consideradas arquetípicas desta instituição sagrada, Nestor observa que o momento posterior ao deleite da comida é a melhor altura para interrogar os estrangeiros (*Od.* 3.69-70). O comportamento de Fisígnato aproxima-o por isso da figura do ciclope homérico, e o encontro entre os dois animais recorda tematicamente o episódio da Ciclopeia homérica, considerada por Reece uma versão paródica do tema da hospitalidade⁵⁹. Não acostumado a viver em sociedade, o filho de Posídon não obedece aos costumes rituais e em vez de oferecer a refeição solicitada pelos marinheiros, numa clara perversão da norma, banqueteia-se com eles. Esta violação da *ξενία* homérica, subjacente na atitude de Fisígnato, antecipa igual transgressão no encontro animalesco.

Fisígnato interroga o roedor sequioso e, exortando-o a falar com verdade, promete estadia no palácio dos batráquios e presentes valiosos. O apelo à veracidade das declarações, apesar de comum na sociedade homérica⁶⁰, não era senão um procedimento meramente formal e de menor relevância para o ouvinte. Na verdade, contar uma história verosímil fazia parte das obrigações do hóspede, que se esforçava por combinar um enredo emocionante com uma técnica performativa habilidosa, a fim de causar a melhor impressão nos seus anfitriões e na audiência, esperando receber deles a melhor das recompensas⁶¹. Ao exigir um discurso verídico, o batráquio aparentemente xenófilo está justamente a solicitar um relato estimulante que lhe proporcione um bom entretenimento, ao mesmo tempo que pretende tornar o rato de *ξένος* («estrangeiro») a *φίλος* («amigo»). Este, num reverso do retrato de Ulisses, compulsivo tecedor de mentiras que engana o próprio pai mesmo num momento posterior ao massacre dos pretendentes em que já não eram necessários disfarces nem embustes, cumpre escrupulosamente as instruções recebidas e responde com verdade.

58 Citati (2005, 125).

59 Reece (1993, 123-143).

60 *Vide*, por exemplo, *Od.* 1.169, 1.174, 14.186, 15.263, 24.297.

61 Emlyn-Jones (1986, 3-4).

A garantia de provisões a Psicárpax é expressa por Fisígnato no verso 16, que resulta da combinação de três expressões homéricas, todas elas inseridas em cenas de hospitalidade:

δῶρα δέ τοι δώσω ξεινήϊα πολλὰ καὶ ἐσθλά (*Batrac.* 16)
Dar-te-ei presentes de hospitalidade, muitos e valiosos
καὶ οἱ δῶρα πόρον ξεινήϊα (*Od.* 24.273)
E dei-lhe os presentes de hospitalidade
ξεινήϊα πολλὰ (*Od.* 4.33)
muitas refeições
κειμήλια πολλὰ καὶ ἐσθλά⁶² (*Od.* 15.159, 19.272; *Il.* 9.330, 24.381)
muitos e valiosos tesouros

Os presentes que o anfitrião oferece ao hóspede representam, na tradição épica, um símbolo material do vínculo de amizade entre ambos⁶³. Fisígnato procura estabelecer o mesmo tipo de laços com o potencial convidado, dele esperando uma aceitação recíproca.

O soberano das rãs cessa a entrevista revelando o próprio nome, o estatuto régio, a origem familiar e o local de concepção e assim incita o estrangeiro a proceder do mesmo modo, até porque nele reconhece a fisionomia própria de um membro da realeza (*Batrac.* 17-23). Nesta fase final do discurso de Fisígnato, filho de Peleu e de Hidromedusa, é importante destacar dois aspectos relacionados com a cena de hospitalidade: o uso ambíguo da fórmula homérica ἡματα πάντα, «todos os dias» (*Batrac.* 18) e a descoberta da origem aristocrática de uma personagem a partir da sua aparência (*Batrac.* 22).

A expressão ἡματα πάντα pode fazer lembrar ao ouvinte/leitor a cena de hospitalidade-modelo de Telémaco em Esparta, concretamente o passo em que Pisístrato enuncia o contrato estabelecido entre os dois principais intervenientes numa cena de hospitalidade: o convidado jamais esquece o acolhimento recebido por parte do seu anfitrião:

τοῦ γάρ τε ξεῖνος μμνήσκειται ἡματα πάντα
ἀνδρὸς ξεινοδόκου, ὅς κεν φιλότιτα παράσχη.
(*Od.* 15.54-55)
Daquele se lembra sempre o hóspede todos os seus dias:
do homem hospitaleiro, que o tenha recebido com gentileza.

62 A expressão abreviada πολλὰ καὶ ἐσθλά («muitos e valiosos») figura também em *Od.* 4.96.

63 Reece (1993, 35).

O sintagma vem contudo repetido noutros episódios em que se verifica a subversão dos padrões de hospitalidade. A expressão ἤματα πάντα serve desse modo para expressar o comportamento abusivo dos pretendentes, que frequentam «diariamente» o palácio de Ulisses em Ítaca, esgotando-lhe os víveres em banquetes desregrados⁶⁴; e é ainda utilizada para referência ao cárcere do paciente herói em Ogígia, local onde recebe a oferta de uma vida imortal, «todos os dias» isenta de velhice, ansiando pelo regresso à pátria⁶⁵. O retrato de Fisígnato, na qualidade de soberano honrado para sempre, aproxima-o das figuras dos pretendentes e de Calipso, que se comportam, por razões diferentes, como anfitriões transgressores da hospitalidade oferecida a Ulisses: enquanto os homens arrogantes o presenteiam com agressões, a deusa retém-no na ilha, impedindo-o do regresso a casa. Os dois episódios homéricos aqui aludidos, mediante o estreito vínculo com o tema da transgressão (como violência e obstáculo), antecipam vicissitudes no encontro entre o batráquio, que aparenta um carácter xenófilo, e o convidado roedor.

A ξενία helénica estabelece-se entre pessoas que partilham o mesmo estatuto social⁶⁶, norma que a *Batracomiomaquia* mantém, uma vez que os animais protagonistas são membros da realeza, sendo um o governante das rãs (filho da rainha das águas), e o outro um príncipe (filho da filha de um rei). Apesar de, no primeiro momento da conversa, ainda não conhecer o estrangeiro sequioso, Fisígnato deduz a partir da fisionomia daquele que pertencerá certamente a uma família real. A mesma situação não está alheia ao universo homérico, bastando lembrar para o efeito o encontro entre Filício e Ulisses/mendigo, em que o servo consegue reconhecer no aspecto enfeado do desconhecido a excelência própria de um soberano, afirmando que de corpo parece um rei (*Od.* 20.194)⁶⁷.

64 *Od.* 2.55, 2.205, 17.534, 21.156, 23.6.

65 *Od.* 5.136, 5.210, 5.219, 7.257, 23.336. As ocorrências de ἤματα πάντα traduzem, na *Odisseia*, esta dupla perspectiva da hospitalidade homérica, ora revelando uma conduta adequada, ora mostrando um procedimento subversivo. A fórmula surge ainda no âmbito da estadia de Telémaco no palácio de Menelau (*Od.* 4.592), na hospitalidade de Ulisses em Esquéria (*Od.* 6.281, 7.94, 8.431, 8.468), no episódio da Ciclopeia (*Od.* 9.123) e na passagem da tripulação pela ilha de Eeia (*Od.* 10.467). Três figuras são também associadas a esta expressão: Nestor, que desfruta da velhice no seu palácio em Pilos (*Od.* 4.209); Agamémnon, que fora o mais estimado dos homens em Tróia (*Od.* 24.25); e os deuses, que se comprazem no Olimpo, na sua bem-aventurança (*Od.* 6.46). O sintagma contabiliza também dez registos na *Iliada* (8.539, 12.133, 13.826, 14.235, 14.269, 14.276, 16.499, 19.226, 23.594, 24.491). Das 31 ocorrências na poesia homérica, ἤματα πάντα surge 27 vezes em final de hexâmetro, como em *Batrac.* 18. Vide Fonseca (2017, 4-6).

66 Reece (1993, 146).

67 No comentário ao verso 21 da *Batracomiomaquia*, Fusillo (1988, 92) escreve que o «riconoscere la nobiltà di una persona unicamente dal suo aspetto físico è un topos della poesia antica non solo epica», enumerando como exemplos «*Il.* 3.169-170 (Priamo riguardo Agamennone); *Od.* 20.194 (Filezio a proposito di Odisseo travestito); 24.252-253 (Odisseo e Laerte); Sofocle, *Eletra* 663-664 (il pedagogo e Cletemestra); *Edipo a Colono* 75-76 (uomo di Colono e Edipo)».

A resposta de Psicárpax, extensa e elaborada, que se segue ao discurso de Fisígnato, organiza-se em três fases:

- informação pessoal e familiar (*Batrac.* 25-31),
- dieta alimentar dos ratos e das rãs (*Batrac.* 32-41, 53-55),
- relato de aventuras (*Batrac.* 42-52).

Depois de fornecer os dados solicitados sobre a proveniência familiar, o príncipe roedor mostra-se céptico quanto à oferta de amizade por parte de um ser de costumes tão distintos dos da sua espécie e recusa os presentes do ranídeo, argumentando que ambos não consomem os mesmos alimentos⁶⁸. A rejeição das dádivas de Fisígnato, patente na interrogação de Psicárpax do verso 32, prenuncia a transgressão das leis de hospitalidade por parte do rato/hóspede.

πῶς δὲ φίλον ποιῆι με, τὸν εἰς φύσιν οὐδὲν ὁμοῖον; (*Batrac.* 32)
Mas como me fazes teu amigo, se não pertencemos à mesma espécie?

De acordo com os padrões sociais da tradição homérica e com as convenções da cena-tipo, a não aceitação dos presentes por parte do convidado corresponde a uma conduta anómala, que resultará na recusa de se estabelecer um contrato que implica um conjunto de obrigações recíprocas⁶⁹. A situação paródica, atípica na *Odisseia*, encontra todavia paralelo (mas não com os mesmos resultados) no episódio em que Telémaco não aceita os cavalos oferecidos por Menelau por os considerar pouco adequados, uma vez que Ítaca não é uma região apropriada para apascentar ou conduzir tais animais (*Od.* 4.600-608).

O não cumprimento das boas maneiras de hospitalidade fica ainda sugerido na expressão οὐ τί με λήθει, «não me esqueço» (*Batrac.* 34), que, adaptada a partir de οὐ τί με λήθεις, «não passas despercebida» (*Od.* 19.91), introduz a série de produtos de que os ratos se alimentam. No poema épico, a expressão é proferida contra Melanto, uma das escravas infieis de Penélope que repreende Ulisses/mendigo e o expulsa do palácio, ameaçando bater-lhe. Deste modo, enquanto a serva é repreendida pelo mau tratamento para com

68 O termo ξεινήϊα possui o duplo sentido de «presentes de hospitalidade» e «provisões alimentares» (aqui entendidas como oferecidas em contexto de hospitalidade). O último significado, menos comum do que o primeiro, é utilizado em *Od.* 4.33, no âmbito da recepção de Telémaco e Pisístrato no palácio de Menelau. Por sinal, o mesmo momento narrativo contém uma descrição (a única neste poema épico) de hospitalidade concedida a animais, no caso, aos cavalos dos dois jovens recém-chegados. No verso 16 da *Batracomiomaquia*, o vocábulo em questão combina ambos os sentidos, razão por que Psicárpax não aceita as ofertas de Fisígnato, porque ratos e rãs consomem produtos diferentes.

69 Reece (1993, 89 e 57).

o hóspede/pedinte, Psicárpax censura Fisígnato por este querer estabelecer laços de amizade com um ser de espécie diferente, a quem promete um acolhimento hospitaleiro. Com esta atitude de descrença, o príncipe roedor, que já antes havia cometido uma infracção ao rejeitar os presentes, passa a desempenhar o papel de hóspede transgressor no banquete que oferece ao anfitrião. Se o rato aventureiro encarna uma figura anti-ulisseica devido à inexperiência na navegação e à falta de destreza em ultrapassar os obstáculos marítimos, desta vez, no âmbito da cena de hospitalidade, continua a funcionar, na relação abusiva com a comida, como reverso de Ulisses, que Bakker considera «the fasting hero»⁷⁰. Comportando-se como um glutão insaciável, uma fera de apetite voraz que corrói tudo o que consiga arrebatar dos cozinhados dos homens, Psicárpax aproxima-se mais do retrato da tripulação (que devora o gado sagrado de Hiperión) e dos pretendentes (que consomem à saciedade os bens do herói ausente), na medida em que se regala, como estes dois grupos de personagens, com víveres que não lhe pertencem.

O banquete homérico é um episódio celebrado de forma ubíqua na acção da *Odisseia* – é o que os heróis homéricos fazem na companhia uns dos outros sempre que a oportunidade surja, ou seja, sempre que dois eminentes heróis se encontram, cada vez que alguém chega a um local e recebe acolhimento, sempre que uma missão heróica termina e outra está prestes a começar⁷¹. Não há, na verdade, canto algum da *Odisseia*, comenta Atienza, «en que no se coma y beba más de una vez desplegando un verdadero catálogo de alimentos y maneras de comerlos que otorgan al poema el *ethos* gastronómico que lo caracteriza»⁷². O banquete é, portanto, uma cena épica típica, moldada ao discurso de Psicárpax, que distingue a dieta alimentar dos ratos da alimentação das rãs, fazendo corresponder a primeira à refeição dos heróis e a segunda à das gentes mais humildes.

Os estudiosos e comentadores do poema em análise costumam apontar *Od.* 17.343 como modelo do verso 35.

ἄρτος δισκοπάνιστος ἀπ' εὐκύκλου κανέοιο (*Batrac.* 35)

o pão duas vezes amassado do cesto bem arredondado

ἄρτον τ' οὔλον ἐλὼν περικαλλέος ἐκ κανέοιο (*Od.* 17.343)⁷³

tirando do lindo cesto um pão inteiro

70 Bakker (2006, 24).

71 Sherrat (2004, 302).

72 Atienza (2007, 42).

73 Brandt (1888, 7), Ludwich (1896, 332), Gleit (1984, 127), Fusillo (1988, 96), Camerotto (1992, 25), Torné Teixidó (1999, 331).

O hexâmetro herói-cômico partilha de facto com o referente homérico aspectos fraseológicos e temáticos: por um lado, os vocábulos ἄρτος («pão») e κάθειον («cesto») iniciam e encerram, respectivamente, cada um destes versos, que se encontram organizados segundo uma sequência quiasmática de dois pares de substantivo e adjetivo; por outro lado, o pão não só é o primeiro alimento referido por Psicárpax, como também o primeiro que Ulisses/mendigo recebe no palácio de Ítaca, das mãos do próprio filho. É necessário não esquecer, contudo, que o pão é um elemento básico em qualquer cena de refeição e o mais vezes mencionado na *Odisseia*, contando quase 40 ocorrências⁷⁴. Não é por isso de estranhar a alusão ao ἄρτος no repasto de Psicárpax, igualmente apetrechado de torta, presunto, figos, queijo, bolo-de-mel e das iguarias que os cozinheiros humanos confeccionam (*Batrac.* 34-41).

Aquando da apresentação à rã soberana, o príncipe roedor contara que havia sido engordado à nascença ἐδέσμαι παντοδαποῖσιν, «com alimentos variados» (*Batrac.* 31), e, ao terminar a lista gastronómica, indicativa do regime alimentar dos ratos, menciona as χύτρας ἀρτύμασι παντοδαποῖσιν, «refeições com temperos variados» (*Batrac.* 41). A repetição do adjetivo παντοδαπός («variados») e o uso frequente de epítetos aplicados aos vários alimentos evidenciam a abundância e o requinte a que os ratos estão acostumados. Sinal de cozinha luxuosa é, por exemplo, a atribuição à torta de queijo do epíteto τανύπεπλος, «bem revestido» (*Batrac.* 36)⁷⁵, o mesmo que nos poemas homéricos serve para qualificar mulheres de origem nobre e divina, como Helena, Lampécia, Ctímene e Tétis⁷⁶. Além de luxuosos, os alimentos com que os ratos se deliciam são igualmente exóticos, a ter em conta a descrição do queijo-fresco, que é dito ser γλυκεροῖο γάλακτος, «de doce leite» (*Batrac.* 38). Este sintagma é aproveitado textual e metricamente de *Od.* 4.88, estando inserido no momento em que Menelau recorda a farta alimentação dos habitantes da Líbia. Apoiado em Longo e em Catão, Fusillo atesta que o queijo pertence ao grupo das sobremesas saborosas e não ao dos produtos quotidianos⁷⁷. Esses são próprios da nutrição das rãs.

Em contraste com o menu requintado dos ratos, Psicárpax, ao enumerar os produtos vegetais de que não se alimenta, expõe aqueles mais humildes, próprios da alimentação ranídea: nabos, couves, abóboras, alhos verdes e aipos (*Batrac.* 53-55).

74 Atienza (2007, 50-51).

75 Wölke (1978, 228-229), Fusillo (1988, 96).

76 Helena: *Od.* 4.305, 15.171; *Il.* 3.228. Lampécia: *Od.* 12.375. Ctímene: *Od.* 15.363. Tétis: *Il.* 18.385, 18.424. *Vide* também Schneider (1892, 375-376), a propósito do uso literário de τανύπεπλος.

77 Fusillo (1988, 97).

Os pomares do rei Alcínoo e de Laertes oferecem na *Odisseia* o catálogo mais completo de produtos agrícolas, o último dos quais descrito em enumeração pela negativa à semelhança dos vegetais atribuídos à dieta das rãs (*Od.* 24.244-247). Daqui se depreende que, embora pertencendo à realeza, Fisígnato retira o seu sustento do meio onde habita, como os dois anciãos que, de ascendência nobre, se mostram preocupados com o cultivo de verduras. Na verdade, as rãs alimentam-se de insectos e não de vegetais⁷⁸, mas o poeta paródico pretende contrastar dois tipos de refeição, uma exuberante, conseguida por furto, e outra modesta, retirada directamente do habitat natural. A mesma oposição entre uma alimentação extravagante e outra mais humilde verifica-se nas cenas de hospitalidade em Pilos (onde Nestor oferece estadia acolhedora a Telémaco, mas uma refeição composta de provisões simples) e em Esparta (onde Menelau coloca à disposição de Telémaco e de outros convidados as mais exóticas iguarias). Situação análoga acontece até com animais homéricos: enquanto as mulas de Nausícaa pastam a erva junto do rio (*Od.* 6.85-90), os cavalos de Telémaco e de Pisítrato recebem nas cavalerizas do palácio espartano espelta misturada com cevada branca (*Od.* 4.39-41).

Este o comentário inicial de Fisígnato à longa resposta proferida pelo rapinador voraz: ξέϊνε, λίην αὐχεῖς ἐπὶ γαστέρι, «estrangeiro, muito te orgulhas por causa do estômago» (*Batrac.* 57). A associação íntima entre Ulisses e o estômago faminto, herdada por Psicárpax, faz-se já sentir nos poemas homéricos, em discursos do próprio herói, como: a apologia da refeição antes da guerra no confronto verbal com Aquiles (*Il.* 19.154-183, 215-237); o pedido a Alcínoo para satisfazer o estômago oprimido com o jantar (*Od.* 7.215-221); o lamento à chegada ao palácio de Ítaca por causa dos flagelos que a fome traz (*Od.* 17.286-290); e as palavras arditosas antes do duelo com Iro sobre a barriga malfazeja (*Od.* 18.52-54). Comenta Citati que na *Odisseia* «o abismo é o reino do estômago: o estômago “terrível” e “maldito”»⁷⁹. O navegador astuto é porém obrigado, de modo a poder regressar à pátria de onde partiu, a superar as limitações do estômago, uma vez que o regresso só poderá ser conseguido por meio da abstinência⁸⁰. Em contraste, à tripulação está decretada a morte, devido ao consumo transgressor do gado de Hiperión em Trinácia (onde os marinheiros não se sentiram satisfeitos com a alimentação à base de aves e de peixes), e nem aos pretendentes é permitida a salvação do massacre final, por causa do abuso das provisões alheias que dissipavam de forma ímpia. O filho de Troxartes mostra-se, pelo percurso que traçou, uma

78 Aristóteles, *História dos Animais* 8.626a.

79 Citati (2005, 224).

80 Bakker (2006, 30 e 13).

criatura constantemente famélica, mas de faro apurado e de gostos culinários exigentes, facto que o torna arrogante e o faz desprezar quaisquer produtos naturais e não confeccionados.

A conversa entre o convidado e o anfitrião animalescos ocupa o lugar do banquete na cena de hospitalidade, que, numa clara inversão da regra, é preparado pelo estrangeiro errante, depois de ter recusado aquele oferecido pelo soberano local, atitude que se explica pelo facto de os vegetais serem, assim como os peixes e as aves, alimentos repugnantes para o herói épico⁸¹. Note-se ainda que o termo grego mais comum para designar o festim homérico é δαίς («banquete»), registando na *Odisseia*, segundo contagem de Atienza, 104 ocorrências⁸². Este vocábulo implica uma repartição equitativa das porções pelos intervenientes, pois num sentido mais restrito δαίς também significa «refeição em que se partilham os alimentos» ou «refeição em que todos os convivas são iguais». No caso do convívio entre Psicárpax e Fisígnato, porém, o roedor atribuiu a si próprio a maior parte e a mais honorífica, se se considerar, como Bakker, que o banquete é uma divisão proporcional de comida e de honra⁸³. O desequilíbrio entre o manjar dos ratos, extravagante e de temperos variados (que ocupa sete versos), e o das rãs, natural e despojado de epítetos (que ocupa apenas dois versos), demonstra justamente o desrespeito da criatura terrestre pelas leis que regulam a hospitalidade.

A transgressão gastronómica não parece ter consequências nefastas imediatas, uma vez que se seguem, na resposta de Fisígnato, três aspectos comuns da cena-tipo: a descrição do habitat e das actividades do anfitrião, a insistência para o convidado permanecer durante mais tempo e a oferta de transporte. O discurso de Psicárpax, ainda que altaneiro e infractor, é todavia recreativo o suficiente para que o anfitrião persista no convite inicial, desta vez aliciando o estrangeiro com as maravilhas que virá a conhecer no passeio através do lago. Fisígnato seduz com os prodígios do meio aquático, que suscitarão ao ouvinte/leitor a descrição majestosa e digna de espanto das moradas reais de Menelau e de Alcínoo. O substantivo θαύματα, «maravilhas» (*Batrac.* 58), de que a rã se serve para convencer o príncipe céptico a fazer a travessia, recorda as formas verbais semanticamente equivalentes θαύμαζον, «maravilharam-se» (*Od.* 4.44), e θηῆτο, «maravilhou-se» (*Od.* 7.133), utilizadas para expressarem o fascínio que o palácio da Lacedemónia causa em Telémaco e em Pisístrato, e o fascínio que o palácio de Esquéria suscita em Ulisses. Nestes dois episódios odisseicos,

81 Dalby (1995, 276), Citati (2005, 199) e Atienza (2007, 45).

82 Atienza (2007, 52).

83 Bakker (2006, 10).

a cena de hospitalidade resulta contudo numa estadia prolongada, desejada pelos anfitriões, mas não pretendida pelos viajantes, que visam sobretudo o regresso à pátria. Deslumbrado com o esplendor prometido e curioso quanto aos costumes da vida anfíbia que espera aprender, Psicárpax aceita a oferta de transporte, que não o trará de volta às margens de onde parte.

A renovação bem-sucedida do convite de hospitalidade à criatura terrestre não demonstra porém uma atitude de xenofilia genuína. Marcas textuais há, neste último discurso antes do passeio, que revelam intenções subliminares ao que é dito, destoantes do carácter hospitaleiro que Fisígnato aparenta possuir: a repetição do vocativo ξείνε, «Ó estrangeiro» (*Batrac.* 57) – a rã não trata o forasteiro como amigo, como havia prometido anteriormente; o uso do infinitivo καλύψαι, «esconder» (*Batrac.* 60) – indício de que os batráquios são seres que ocultam não apenas o corpo na água, mas também os desígnios de espírito; e o emprego formular da expressão ὡς ἄρ' ἔφη, καί, «assim falou, e» (*Batrac.* 65) – ainda que frequente nos poemas homéricos com formas variadas, este sintagma surge associado a Antínoo (*Od.* 17.409 e 17.462), o primeiro dos pretendentes a agredir Ulisses/mendigo/hóspede, num desprezo aberto pelo ritual de hospitalidade⁸⁴.

O desrespeito da ξενία homérica, quer por parte do anfitrião, quer por parte do hóspede, que até aqui tem sido discutido no encontro animalesco, culmina (de novo em forma recíproca) no infortúnio que sucede nas águas do lago, devido ao aparecimento repentino de uma hidra: enquanto Fisígnato se mostra incapaz de fornecer um transporte estável ao passageiro, Psicárpax, em vez de brindar à prosperidade daquele que o acolheu (como é habitual em cenas de despedida), prenuncia a guerra contra as rãs, evocando a divindade vingadora, que castiga os que transgridem. A Ciclopeia homérica encerra com a mesma inversão paródica da cerimónia de despedida, na medida em que Polifemo reza para que Ulisses sofra desgraças imensas, no caminho marítimo de regresso a casa, quando, numa cena-modelo, o anfitrião piedoso deverá augurar uma viagem auspiciosa para aquele que parte. Uma reciprocidade infractora do protocolo da hospitalidade, decorrente de questões alimentares, caracteriza ambos os episódios odisseico e batracomiomaquiiano. Polifemo e Fisígnato, por um lado, e Ulisses e Psicárpax, por outro lado, desempenham, respectivamente,

84 Na verdade, registam-se na *Odisseia* (segundo contagem da minha autoria) treze ocorrências da fórmula ὡς ἄρ' ἔφη e cinco da variante ὡς ἄρ' ἔφην. O enunciado igualmente típico, como surge no verso 65 do poema herói-cómico (ὡς ἄρ' ἔφη, καί), ocorre por três vezes na *Odisseia*, em episódios em que a hospitalidade é violada ou castigada: no momento em que Antínoo demonstra uma atitude ímpia para com Ulisses/mendigo/hóspede, insultando-o e agredindo-o (17.409 e 17.462), bem como no massacre das doze servas infieis, punidas pelos insultos que lançavam aos senhores da casa, Telémaco e Penélope (22.465).

os papéis de anfitriões e de convidados transgressores: o herói astuto entra na caverna sem ter sido convidado e prepara uma refeição com mantimentos que não lhe pertencem; o ciclope questiona a identidade dos intrusos logo que se apercebe da presença destes, não oferecendo uma refeição apropriada, mas banqueteia-se com eles; o forasteiro terrestre não aceita os presentes do anfitrião ranino e prepara verbalmente um repasto, ficando com a porção mais apetitosa e abundante; o regente das rãs interroga o estrangeiro sequioso logo quando o avista junto ao lago, não o convidando primeiro a tomar a refeição e, durante o passeio aquático, não lhe concede um transporte seguro.

É a transgressão da hospitalidade, como já notaram Milanezi e Possebon, que está na origem da guerra entre roedores e batráquios, da mesma maneira que foi essa a causa (o rapto de Helena por Páris, uma falta grave no acolhimento recebido em Esparta) do confronto bélico entre Aqueus e Troianos⁸⁵. O banquete descrito neste poema herói-cómico constitui o evento em torno do qual os protagonistas operam alternadamente tal violação e funciona, na repartição desproporcional de comida (abundantes víveres confeccionados contra poucos produtos agrícolas), como contenda prospectiva da guerra que se seguirá: Psicárpax como que mede forças com Fisígnato por meio da descrição dos menus gastronómicos, tal como na guerra ratos e rãs se defrontam com armas forjadas a partir de utensílios domésticos e de sobras alimentares.

O festim convivial, situação típica inserida na cena de hospitalidade e associada aos heróis e aos feitos por eles executados, fornece ocasiões «for the creation, transmission, and re-creation of the kinds of heroic songs and cycles of songs that constituted the prehistory of the epics and provided much of the material for their specifically Homeric form»⁸⁶. Enquanto reverso imitativo que procura reaproveitar o maior número de recursos épicos, o poema herói-cómico atribui, como o modelo de que se serve, um papel relevante ao canto e às actuações aélicas. Sendo o banquete um contexto frequente para a narração de histórias, não é de estranhar que interposto no discurso de Psicárpax, separando o menu alimentar dos roedores do das rãs, figure o relato das aventuras deste rapinador temerário. Esse conjunto de onze versos (*Batrac.* 42-52) não integra a edição de West (2003), por ser considerado uma interpolação tardia, no entanto adequa-se em conteúdo e posição formal à exposição das viagens de um estrangeiro em presença daqueles que

85 Milanezi (2001, 322) e Possebon (2003, 103). Partilho da mesma opinião dos dois estudiosos, segundo a qual a origem da guerra entre roedores e batráquios se funda na violação das leis de hospitalidade. No entanto, ambos responsabilizam unicamente o regente das rãs pela infracção cometida ao permitir o afogamento do convidado e julgam o rato apenas na qualidade de hóspede traído, não considerando, como defendo, que a transgressão no âmbito da cena de hospitalidade é, na verdade, bilateral.

86 Sherrat (2004, 331).

o acolheram, celebrando os sucessos heróicos de que foi protagonista, os perigos por que passou e os monstros que teve de enfrentar. Tal é o comportamento de Ulisses na corte do rei Alcínoo, onde relata os infortúnios que suportou no mar desde que partiu de Tróia até chegar à praia de Esquéria.

A associação entre o herói de mil ardis e o seu duplo paródico em contexto de hospitalidade (um na morada real dos Feaces, o outro no lago das rãs), ocupando funções de aedo, fica expressa na apresentação que ambos fazem aos respectivos governantes locais:

τίπτε γένος τοῦμὸν ζητεῖς; τὸ δὲ δῆλον ἅπασιν
ἀνθρώποις τε θεοῖς τε καὶ οὐρανίοις πετεηνοῖς.
Ψυχάρπαξ μὲν ἐγὼ κικλήσκομαι· εἶμι δὲ κοῦρος
Τρωξάρταο πατρὸς μεγάλητορος· ἡ δὲ νῦ μήτηρ
Λειχομύλη, θυγάτηρ Πτεροτρόκτου βασιλῆος.
(*Batrac.* 25-29)

Porque perguntas pela minha linhagem? É conhecida de todos os homens, os deuses e as aves voadoras. Chamo-me Psicárpax. Sou filho de Troxartes, pai magnânimo. Minha mãe é Licómila, filha do rei Pternotrocles.

εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει.
(*Od.* 9.19-20)

Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens pelos meus dolos. A minha fama já chegou ao céu.

Ambas as figuras revelam ser, embora por razões diferentes, conhecidas de todos os seres e detentoras de uma fama que atinge os píncaros celestes: um é célebre pelos dolos que lhe são característicos, sendo beneficiado e/ou prejudicado pela intervenção divina; o outro diz ser ilustre entre homens, deuses e aves (a fama do roedor não chegou curiosamente aos animais aquáticos, da mesma maneira que a fama de Ulisses não era do conhecimento do povo de marinheiros), não contudo na qualidade de fera sagaz, mas de presa odiosa ou cobiçada. O retrato invertido de Ulisses aplica-se, por isso, a Psicárpax não só enquanto personagem errante que muito sofreu, mas também como narrador que exerce a actividade de um aedo e divulga a uma assistência interessada as peripécias que viveu.

Depois de descrever as iguarias variadas com que se delicia, o roedor voraz torna-se um narrador de histórias, relatando vivências passadas, concretamente, a prática bélica, o ataque frustrado ao homem que dorme, a perseguição do açor e da doninha e ainda o perigo fatal da ratoeira. A semelhança do relato de Ulisses

aos Feaces, também Psicárpax inicia a secção do discurso sobre os infortúnios sofridos com a descrição genérica de um episódio bélico, numa inversão do que foi a campanha contra os Cícones: o príncipe guerreiro jamais foge ao grito funesto da guerra, ao contrário dos combatentes Aqueus que se viram obrigados a abandonar Ísmaro, tendo muitos deles conseguido escapar à morte.

οὐδέποτε πολέμοιο κακὴν ἀπέφυγον αὐτήν (*Batrac.* 42)
jamais fugi ao grito funesto da guerra
οἱ δ' ἄλλοι φύγομεν θάνατόν τε μόρον τε (*Od.* 9.61)
mas nós, os outros, fugimos à morte e ao destino

A valentia da criatura beligerante é contudo desacreditada nas aventuras seguintes, onde se vê incapaz de arremeter com êxito contra um homem adormecido e perseguida por feras mais poderosas. Ulisses é o herói que dorme durante as navegações, subjugado por um sono profundo. Assim acontece em situações de perigo: nos episódios do saco dos ventos e do gado de Hiperión (o que lhe permite não participar nas más acções dos companheiros), à chegada a Esquéria e a Ítaca (para descansar da fadiga de tantos esforços). O tema do sono é retomado no contexto das peripécias contadas por Psicárpax, mediante a reutilização da fórmula homérica νήδυμος ὕπνος («sono suave»)⁸⁷. O rato é aquele que tenta perturbar o descanso do humano, mordendo-lhe primeiro o dedo do pé e depois o calcanhar, mas sem eficácia, e deste modo põe a ridículo a destreza do herói artiloso e sofredor que consegue escapar sempre ao perigo que sobre ele se abate, neste caso concreto, devido ao facto de estar a dormir.

Ulisses suporta pequenas mordidelas como se fossem tamanhos infortúnios, não necessitando de recorrer a engenhos para os vencer, uma vez que não lhe são nocivos. Contrariamente, Psicárpax é atormentado pelas tecnologias dos homens, como a ratoeira (παγίς) e por predadores muricidas, como o açor (κίρκος) e a doninha (γαλέη), que lhe causam aflicção e um receio constantes, terminando assim o relato das desventuras com uma imagem antagónica à de quando o iniciou: à ida activa para a guerra, no verso 43, opõe-se a correria fugitiva para o esconderijo, no verso 52.

εὐθύς μετὰ μῶλον ἰὼν (*Batrac.* 43)
indo directamente para a guerra
τρωγλοδύνοντα κατὰ τρώγλην (*Batrac.* 52)
enquanto me esgueiro para o esconderijo

87 νήδυμος ὕπνος (*Batrac.* 47 e *Od.* 4.793, 12.311, 12.366, 13.79); γλυκὺς ὕπνος (*Od.* 10.31); ὕπνον (*Od.* 5.492)

Tais assuntos transmitidos ao habitante do lago pertencem ao conhecimento geral dos ratos, a ter em conta as palavras de Troxartes ao recordar, em assembleia, os infortúnios passados que sobrevieram aos outros dois filhos, vítimas da perseguição de uma doninha e de homens inventores da ratoeira (*Batrac.* 110-117). Às desgraças da estirpe real dos ratos acresce a morte de Psicárpax no lago, às mãos de um novo adversário. E esse evento converte-se em matéria de canto. O príncipe roedor adquire fama imorredoura não por ter executado acções valorosas, mas por se ter afogado quando passeava divertido em território estranho. Psicárpax já gozava em vida de certa notoriedade, sendo conhecido, como o próprio afirma na apresentação que faz a Fisígnato, entre homens, deuses e aves. Dever-se-á constatar porém a conotação irónica de que se revestem as palavras proferidas: o animal peludo é famoso entre seres de outras espécies, mas não como herói que se respeita ou com quem se estabelece laços de amizade. Sens comenta os versos 25-26, destacando a ironia neles subjacente, na medida em que o rato faz do grave perigo de ser conhecido entre as aves motivo de orgulho: «many birds eat mice, so that when the Mouse King asserts that his line is “clear” (δῆλον) to all of them, he is boasting about a fact that should be a source of special concern to him. [...] for the race of mice, to be conspicuous among birds is by no means a good thing»⁸⁸.

O mesmo se aplica aos homens que constroem armadilhas para capturar estas criaturas. A ratoeira é, na verdade, uma das duas coisas que Psicárpax mais teme e por causa da qual um dos seus irmãos perdeu a vida. Os deuses, por outro lado, revelam-se perigosos na relação com os ratos, não por os perseguirem, mas por os ignorarem: a prece de Psicárpax aos deuses para o fazerem regressar a terra não é atendida (*Batrac.* 75), o apoio divino na guerra é recusado e o sucesso bélico é outorgado pelas divindades aos habitantes do lago. A observação que os deuses prestam às actividades dos ratos (sobretudo a profanação do templo de Atena e dos objectos da deusa⁸⁹) resulta prejudicial para os membros dessa raça animalésca. A morte de Psicárpax no lago, causada pela violação da hospitalidade recebida, torna-se um acontecimento digno de memória, a juntar à fama ruínosa que o rato já em vida possuía.

Psicárpax desempenha junto de Fisígnato funções aédicas – como Ulisses no palácio de Alcínoo, entre os Feaces (*Od.* 11.368-369) –, mas é Embasíquitro, o arauto dos ratos, que encarna com melhor exactidão a figura do aedo homérico, ao divulgar às rãs a morte do príncipe roedor nas águas do

⁸⁸ Sens (2006, 237-238).

⁸⁹ O episódio da profanação do templo de Atena é analisado no Capítulo 7.

lago. O hemistíquio κῆρυξ ἐγγύθεν ἦλθε φέρων (*Batrac.* 136), que introduz Embasíquitro no poema e antecede o seu discurso aos batráquios reunidos, constitui uma fórmula homérica repetida três vezes no canto 8 da *Odisseia*, antes de cada um dos cantos celebrados por Demódoco.

κῆρυξ ἐγγύθεν ἦλθε φέρων ῥάβδον μετὰ χερσίν (*Batrac.* 136)

Aproximou-se um arauto, trazendo um bastão nas mãos

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν (*Od.* 8.62)

Aproximou-se um arauto, trazendo pela mão o exímio aedo

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγεια (*Od.* 8.261)

Aproximou-se um arauto, trazendo a lira de límpido som

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν (*Od.* 8.471)

Aproximou-se um arauto, trazendo pela mão o exímio aedo

A declaração de guerra comunicada ao inimigo ranídeo, no centro da qual vem exaltada a morte de Psicárpax enquanto causa directa do conflito, conjuga em si os temas dos três cantos de Demódoco escutados na corte de Esquéria – a discórdia, o dolo e a guerra: as injúrias entre Ulisses e Aquiles num banquete estabelecem uma associação temática com as divergências gastronómicas entre Psicárpax e Fisígnato; a armadilha que Hefesto prepara contra Afrodite e Ares encontra paralelo no passeio falacioso pelo lago, na medida em que o rato moribundo, já caído à água, reconhece ter sido vítima de engano; e, por fim, tanto na terceira actuação musical de Demódoco, como no enredo herói-cómico, são fontes de desgraças dois animais encobertos, um que esconde e que vem colocar termo à guerra (o cavalo de madeira), outro que se oculta e que desencadeia o início das hostilidades bélicas (a rã).

A história animalésca que origina os confrontos guerreiros entre roedores e anfíbios é deste modo celebrada como se de um canto heróico se tratasse, relatado mais do que uma vez a vários ouvintes, mas sem repetições, como acontece com as aventuras de Ulisses, demoradamente expostas aos Feaces (cantos 9 a 12 da *Odisseia*) e contadas de forma sumária a Penélope (*Od.* 23.306-343). Depois da narração extensa por parte do poeta paródico, desde o momento do encontro em terra até à catástrofe na superfície aquática, o afogamento de Psicárpax é ainda recordado em versão abreviada por Troxartes (*Batrac.* 118-119), Embasíquitro (*Batrac.* 141-142) e Fisígnato (*Batrac.* 147-150), mas com interpretações diferentes: enquanto para os dois ratos a morte do conterrâneo ficou a dever-se à crueldade do ser undívago, este, por sua vez, atribui a culpa de tal evento à insensatez do ser terrestre que procurava imitar no lago o modo de nadar das rãs. O próprio ouvinte/leitor que acompanha de forma directa o desenrolar dos acontecimentos fica

na dúvida sobre quem deverá recair a responsabilidade do infortúnio, se no rato que não soube respeitar as diferentes naturezas, transpondo limites que lhe eram desconhecidos, se na rã que não conseguiu manter seguro um convidado no território que governa.

A ambivalência na interpretação do canto heróico celebrado pelo aedo já se verifica na *Odisseia*, concretamente, na reacção dos pretendentes à actualização de Fémio sobre o penoso regresso dos combatentes da guerra de Tróia. Segundo a análise que deste passo é feita por Scodel⁹⁰, é possível pensar esse canto como deleite para e como advertência contra os pretendentes. Estes regozijam-se com o tema, porque o associam à morte de Ulisses, mas na verdade os obstáculos ao regresso resultam de castigo divino, que os próprios, por abusarem da hospitalidade no palácio de Ítaca, irão mais tarde sofrer. «Phemius does not tell his audience how to respond, and his song is capable of multiple uses», acrescenta a mesma autora⁹¹. Esta pluralidade de leituras do canto aedico é igualmente transferida para o presente contexto herói-cómico, ficando patente ora nas interpretações contraditórias acima referidas, ora, ainda que de forma mais subtil, no uso da única ocorrência, registada neste poema, do termo *ᾠοιδή* («canto»), a encerrar o verso 2. Trata-se de uma posição métrica típica na *Odisseia*, onde o mesmo vocábulo surge com frequência a designar não só os cantos recreativos de Fémio e de Demódoco, mas também aquele sedutor, mas perigoso, produzido pelas Sereias⁹². O canto que o poeta paródico afirma, no proémio da *Batracomiomaquia*, espalhar entre os mortais conjuga deste modo duas facetas, uma que concede e outra que rouba a memória de acções gloriosas, pois enquanto os aedos transmitem aos vindouros a fama dos heróis, por outro lado, as Sereias, duplos das Musas, representam o perigo oculto da poesia⁹³, interrompendo com a morte de quem as escuta a propagação da matéria épica.

Psicárpax, à semelhança de Ulisses, mas por razões diferentes, é simultaneamente produto e produtor de canto: a morte no lago é perpetuada ao ser transmitida a amigos e inimigos e enaltecida ao converter-se em motivo de guerra – o massacre dos outros dois irmãos não gozou de uma vingança

90 Scodel (1998, 184-187).

91 Scodel (1998, 186).

92 Ocorrências do termo *ᾠοιδή* na *Odisseia* aplicadas aos cantos de Fémio: 1.328, 1.340, 1.159, 1.421, 17.605, 18.304; aos cantos de Demódoco: 8.64, 253, 498, 499, 580; e aos cantos das Sereias: 12.44, 183, 198. O vocábulo surge ainda no âmbito do massacre dos pretendentes, mais concretamente, no símile de Ulisses/aedo (21.406) e na comparação entre Penélope e Helena feita pela alma de Agamémnon (24.197 e 24.200). As ocorrências aqui indicadas respeitam apenas àquelas em que o termo ocupa, na *Odisseia*, posição final de verso, como em *Batrac. 2*.

93 Citati (2005, 193-194).

semelhante nem mobilizou os ratos para uma acção comum, de teor patriótico; a desgraça que sobre ele se abate é porém antecipada no relato exposto durante o banquete ao rei dos batráquios sobre as incessantes perseguições e armadilhas levadas a cabo por outras criaturas mais valentes. O príncipe roedor não é senão vítima dos cantos que celebra, *i.e.*, relata acontecimentos passados a fim de exaltar a fama pessoal junto de um soberano estrangeiro, ao mesmo tempo que tais histórias acabam por espelhar e, por fim, concretizar a própria ruína. Note-se ainda que a fama de Ulisses advém-lhe da sobrevivência aos perigos e do regresso à pátria⁹⁴, ao contrário da fama do duplo paródico que é conseguida com a morte, não uma qualquer, mas aquela que o herói politrópico considera deplorável, a morte pelo mar (*Od.* 5.312).

O discurso gastronómico de Psicárpax constitui, na opinião de Sens⁹⁵, um excursão inserido numa narrativa bélica mais ampla. Por aquilo que acima ficou exposto, constata-se todavia que esse bloco textual corresponde ao *topos* do banquete (ainda que numa versão adulterada), frequente na *Odisseia* em cenas de hospitalidade, e desempenha no poema paródico uma função prospectiva, razão por que se verifica parte integrante e não acessória do enredo herói-cómico. Além disso, na etapa das viagens, é comum às refeições da tripulação de Ulisses seguirem-se empresas arriscadas: os navegadores aqueus banqueteiavam-se antes de conhecerem os efeitos do fruto de lótus (*Od.* 9.86), antes de chegarem à ilha do ciclope (*Od.* 9.161-162), antes de aportarem a Eólia (*Od.* 9.556-557), antes de explorarem Eeia (*Od.* 10.181-184), antes da descida ao Hades (*Od.* 10.476-477) e antes de enfrentarem os últimos perigos – as Sereias, Cila, Caríbdis e Trinácia (*Od.* 12.29-30)⁹⁶. Os manjares descritos no discurso do rato precedem o passeio aquático catastrófico, assim como as cenas de refeição na *Odisseia* (algumas das quais descritas de forma breve e formular) antecedem as viagens marítimas dos navegadores e os perigos que os aguardam.

Segundo a tradição antiga, era lei entre os homens a oferta de hospitalidade a qualquer estrangeiro que se apresentasse como suplicante. As condutas rituais de ξενία eram sagradas entre os Gregos, sendo vistas como um meio de os deuses testarem o carácter dos mortais, ou porque o estrangeiro poderia ser na realidade um deus disfarçado, ou porque assim era a vontade de Zeus hospitaleiro⁹⁷. É, aliás, esse o motivo que leva Eumeu a receber o

94 Graziosi e Haubold (2005, 136 e 146).

95 Sens (2006, 226).

96 «The poet likes to place an interval of rest or feasting as a quiet preliminary to (often harrowing) adventures that follow» (Fenik 1974, 168).

97 Levy (1963, 148-149).

estrangeiro de Creta (Ulisses disfarçado), como expresso no canto 14 da *Odisseia* (56-71, 386-389). Ao rejeitar inicialmente a oferta de presentes e de comida da parte de Fisígnato, por se considerar digno de uma alimentação mais sumptuosa, Psicárpax não está senão, ao desrespeitar o anfitrião, a praticar um acto de impiedade. Sujeita-se igualmente à ira divina o regente dos batráquios por não proteger de forma eficaz o convidado a quem prometeu hospitalidade e com o qual pretendia estabelecer laços de amizade. A expressão εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα, «ao céu cheio de astros» (*Batrac.* 168), na convocatória dos deuses para assembleia, é retirada de *Od.* 9.527 e 12.380, versos que integram duas preces de vingança, uma de Polifemo e a outra de Hiperión, contra hóspedes transgressores, Ulisses (que se serviu sem permissão da comida do ciclope e o cegou) e a tripulação (que violou a interdição suprema sobre o consumo do gado de Trinácia).

Além disso, o episódio da guerra na *Batracomiomaquia* é emoldurado por referências ao raio punidor de Zeus: enquanto o enunciado Ζεὺς βρόντησε, «Zeus trovejou» (*Batrac.* 201), precede as sequências bélicas, a expressão ἀργῆτα κεραυνόν, «relâmpago incandescente» (*Batrac.* 285), anuncia a cessação das hostilidades⁹⁸. A primeira citação é retirada de *Od.* 12.415 e 14.305, e a segunda constitui uma fórmula adaptada de *Od.* 5.128, 5.131, 7.249 e 12.387. Estes seis passos homéricos aludem à tempestade marítima desencadeada por Zeus como castigo para os companheiros de Ulisses, por causa da transgressão gastronómica cometida na ilha do Sol. Assim também a guerra entre roedores e batráquios funciona como consequência funesta de uma cena de hospitalidade mal sucedida, que subverte muitos dos expedientes canónicos utilizados nesse contexto homérico típico.

O gesto de o anfitrião conduzir o visitante estrangeiro para o interior do palácio simboliza um contrato recíproco entre os dois: o visitante submete-se à autoridade do anfitrião, e o anfitrião, por sua vez, protege o visitante durante o tempo que este permanece em sua casa⁹⁹. Na *Batracomiomaquia*, pelo contrário, a reciprocidade do protocolo ritual é substituída por uma transgressão mútua da hospitalidade, uma vez que o rato-convidado acaba por ceder à autoridade do habitante local, mas só depois de o insultar, e a rã-anfitriã, aparentando um carácter xenófilo, não consegue proteger o seu convidado, oferecendo-lhe um transporte que vem a revelar-se pouco seguro durante a travessia do lago¹⁰⁰.

98 Cf. Capítulo 7.

99 Reece (1993, 21).

100 Sobre a transgressão das leis da hospitalidade homérica na *Batracomiomaquia*, vide Fonseca (2017, 3-15).

CAPÍTULO 6

Paródia à *Iliada*

1. AS SEQUÊNCIAS BÉLICAS

A guerra imensurável (δῆριν ἀπειρεσίην, *Batrac.* 4), comparada a uma expedição de Gigantes (*Batrac.* 7, 171, 283), constitui o tema de canto da *Batracomiomaquia*, poema herói-cómico que coloca em confronto animalejos (uns que se esgueiram por entre os buracos e outros que vivem em pântanos lamacentos) a agir como se fossem heróis valorosos. A grandiosidade que a configuração bélica assume contrasta com a pequenez dos protagonistas desta guerra, cujo clímax se atinge na série de encontros individuais, decorridos no campo de batalha e descritos nos últimos cem versos. Além de representar o auge narrativo, esta última secção do poema é, escreve Fusillo, o «vertice ome-rizzante dell’opera»¹, uma vez que nela se regista não só um maior número de elementos textuais reaproveitados da *Iliada*, mas também, e por essa razão, uma maior manipulação e reescrita do material épico imitado.

Na sequência de lutas individuais entre os combatentes roedores e batráquios, verifica-se a reutilização de muitos dos *topoi*, temáticos e estilísticos, de que Homero se serve para o relato dos confrontos heróicos: a descrição dos ataques, das armas, dos projecteis, dos golpes, das feridas, da fuga, da queda e da morte. O processo pelo qual os combates animalicidas vão sendo celebrados é, dessa forma, tipicamente iliádico.

A temática da guerra não se limita contudo à sucessão dos vários encontros bélicos, embora tal conjunto constitua o ponto culminante do poema e o lugar de maior concentração de recursos da epopeia. Tal como a *Iliada* e a *Odisseia* foram compostas, lê-se na *Poética* (1451a8), centradas numa acção

¹ Fusillo (1988, 120).

una, *περὶ μίαν πρᾶξιν*, assim também a *Batracomiomaquia*, ao reaproveitar-se dos expedientes épicos, se constrói em torno de uma única acção. Esta a razão pela qual defendo a presença transversal do argumento bélico. Antes de proceder à análise do matiz épico com que os dezoito combates batracomiomaquianos são desenhados, proponho-me examinar as duas primeiras secções (aquelas que antecipam a guerra animalesca e a preparam) do ponto de vista da relação intertextual com a *Iliada*, de modo a averiguar quais os efeitos paródicos resultantes da comparação com o modelo sério utilizado.

A rã Hipsíboas e o rato Liquenor formam o primeiro par de oponentes a enfrentar-se na luta feroz em torno do lago (*Batrac.* 202-205). No entanto, o encontro entre o regente dos batráquios e o príncipe roedor, no início do canto paródico, funciona como evento antecipatório da guerra que se seguirá, na medida em que é moldado segundo contornos bélicos. A resposta de Psicárpax a Fisígnato (*Batrac.* 24-55) deixa transparecer, muitos autores o têm notado², uma reescrita paródica, quer em termos temáticos, quer em termos textuais, do discurso de Glauco a Diomedes (*Il.* 6.144-211) e do discurso de Eneias a Aquiles (*Il.* 20.199-258). O episódio batracomiomaquiano, em que dois heróis se enfrentam sem nunca antes se terem visto, opera uma inversão temática quanto a estas duas situações que lhe servem de modelo. Por um lado, os filhos de Hipóloco e de Tideu (Glauco e Diomedes, respectivamente) relatam as linhagens de que descendem, acabando por descobrir antigos laços de hospitalidade que os unem e por causa dos quais juram ser fiéis amigos, enquanto os filhos de Peleu e de Troxartes falam das ilustres famílias que os geraram, destacando de seguida não os aspectos que os aproximam mas aqueles que mais os distinguem³. Por outro lado, o conselho de Aquiles para Eneias abandonar o combate é recusado por parte do seu oponente troiano, que vem a ser resgatado por Posídon, enquanto o convite do Pelida batráquio para o passeio aquoso é aceite pelo príncipe roedor, que se afoga, sem beneficiar do auxílio divino.

No encontro entre Fisígnato e Psicárpax confluem referências a duas cenas de combate da *Iliada*, uma que não chega a concretizar-se e outra que é interrompida por intervenção dos deuses⁴. O início da viagem pelo lago

2 Brandt (1888, 6-7), Ludwich (1896, 329), Glei (1984, 123), Bernabé Pajares (1988, 322), Fusillo (1988, 92-93), Camerotto (1992, 23), Torné Teixidó (1999, 330), Possebon (2003, 95-96), Sens (2006, 235-238), Scodel (2008, 229-230).

3 Fonseca (2010b, 87).

4 Milanezi (2001, 322) e Hosty (2014, 1009-1010) propõem ainda, como modelo para o encontro entre Psicárpax e Fisígnato nas margens do lago, o combate entre Aquiles e Asteropeu nas margens do rio Xanto (*Il.* 21.139-204).

cria expectativas nesse mesmo sentido, procurando fazer o público ouvinte/leitor, conhecedor experiente dos poemas homéricos, antecipar a cessação brusca do passeio sem que este tenha ainda começado. É o uso do sintagma ἀπαλοῖο κατ' αὐχένοϛ, «ao pescoço macio», do verso 66, que suscita a ideia de uma possível mudança de rumo no curso da acção. Na verdade, a expressão é adaptada de ἀπαλοῖο δι' αὐχένοϛ, «através do pescoço macio» (*Il.* 17.49, 22.327), de duelos em que cada combatente troiano (Euforbo e Heitor) perde a vida com um golpe no pescoço⁵. O poeta paródico está aqui a jogar com o conhecimento que o público da epopeia homérica possui, alimentando por breves momentos a possibilidade de Psicárpax, ao subir para as costas de Fisígnato, o vir a estrangular, enlaçando as mãos em torno do pescoço delicado, expressão que no modelo épico está associada à morte de um combatente troiano. Tratar-se-ia de uma situação iliádica atípica em que um dos Aqueus (Fisígnato) perderia a vida com este golpe, causado por um dos oponentes Troianos (Psicárpax). Tais expectativas são suscitadas para logo de seguida serem contudo defraudadas, uma vez que a jornada prossegue sem qualquer ataque por parte do rato, terminando com o afogamento do animal terrestre e não com o estrangulamento do animal aquático.

O duelo final entre Aquiles e Heitor (em que este cai derrotado por um arremesso de lança que lhe trespassa o pescoço macio) constitui o clímax da *Iliada*, representando simbolicamente o fim da guerra de Tróia. Numa perspectiva de análise global da *Batracomiomaquia*, este episódio com que o poema homérico termina (a morte de um príncipe) converte-se no evento motivador da guerra animalesca. Situação semelhante verifica-se na assembleia dos ratos, quando, coléricos com a morte do companheiro, decidem tomar armas contra as rãs. É possível estabelecer o paralelo temático entre a cólera dos ratos e aquela que atinge o melhor dos Aqueus: ambas são motivadas em assembleia, decorrem da perda de um ente querido e antecipam o início de campanhas militares (no caso da *Iliada*, trata-se do início de uma nova fase da guerra). Enquanto a cólera de Aquiles é, no poema homérico, a causa por que o melhor dos heróis gregos se afasta do combate, no poema herói-cómico, a cólera dos ratos não desencadeia o abandono, mas o avanço para a guerra. Estas duas situações, que no texto paródico motivam a acção bélica, resultam da imitação, por inversão temática, de episódios homéricos contrários à prossecução do conflito: o episódio da cólera do Pelida Aquiles no canto primeiro da *Iliada* marca o seu abandono da guerra, enquanto o

5 Variantes do mesmo golpe surgem em *Il.* 3.371, 13.207, 18.177, 19.285. Cf. *infra* nota 38 neste capítulo.

episódio da morte de Heitor no canto 22 simboliza o fim das hostilidades guerreiras⁶.

Pelo que se pode deduzir a partir do que até aqui foi exposto, os ratos desempenham um papel substancialmente idêntico ao dos Troianos e as rãs ao dos Aqueus. A este propósito, Saldanha da Gama enuncia uma sequência de quatro pares que considera fundamental para a compreensão da componente paródica deste poema: água e terra, gregos e troianos, ratos e rãs, sitiantes e sitiados. A paródia inverte a ordem do material épico, afirma a mesma autora, baseando-se para o efeito naquilo que designa por «deslocamentos situacionais»: os Aqueus, sitiantes que chegam por mar, são transmutados nas rãs atacadas, e os Troianos, sitiados na própria terra, são convertidos nos ratos invasores⁷. A tese assim exposta merece, a meu ver, segundo o modo como entendo o reaproveitamento paródico que da *Iliada* se faz, um desenvolvimento mais abrangente, *i.e.*, uma aproximação mais estreita à organização temática do poema épico.

O assunto de que a *Batracomiomaquia* trata consiste na guerra imensa de um dia em que, lê-se no próémio, «os ratos marcharam vitoriosos contra as rãs» (μύες ἐν βατράχοισιν ἀριστεύσαντες ἔβησαν, *Batrac.* 6). Anuncia-se assim, logo à partida, que o canto paródico celebrará o avanço superior dos combatentes roedores contra o exército das rãs.

Tem sido unânime entre os vários estudiosos que a esta matéria se dedicam a apologia de uma organização triádica da *Iliada*, apesar de subsistirem diferenças quanto às fronteiras entre as três partes⁸. A sequência intermédia (cantos 8-17) celebra a supremacia guerreira de Heitor, razão pela qual constitui o reverso da guerra de Tróia como relatada nas sequências inicial (cantos 1-7) e final (cantos 18-24), nas quais os Aqueus detêm maior poder ofensivo. Nos cantos centrais da *Iliada*, todavia, são pela primeira vez ameaçados com a derrota e a fuga, devido ao avanço superior dos Troianos, que conseguem derrotar o substituto de Aquiles na guerra (Pátroclo) e incendiar as naus invasoras. Não é de estranhar, nesse sentido, que as cenas em que os Aqueus são obrigados a recuar no campo de batalha devido à iminência da derrota estejam concentradas nestes cantos intermédios⁹. O sucesso troiano, outorgado por Zeus, não deixa de ser contudo temporário, pois, segundo a tradição, Tróia está destinada a cair. «In short», defende Louden,

6 Fonseca (2010b, 86).

7 Saldanha da Gama (1999, 106-107).

8 Heiden (1996) e Louden (2006) indicam os principais estudos nos quais se defende a tripartição da *Iliada*.

9 *E.g.*: *Il.* 8.213-216, 8.335-349, 12.470-471, 15.323-327, 15.343-345, 17.593-596, 17.755-761.

«in the middle sequence *the Trojans are victorious*, an inversion, or parody, of the narrative pattern in the initial and final sequences, and of the war's outcome»¹⁰.

Entendida como reverso da epopeia, mas dela imitando os recursos que lhe são típicos, a *Batracomiomaquia* celebra o dia glorioso dos ratos na guerra, à semelhança da *Iliada* no centro da qual se celebra o dia glorioso dos Troianos, ainda que ambos os exércitos estejam condenados ao massacre. A preparação e a execução dos confrontos animalicidas, demonstrarei no curso deste subcapítulo, recuperam muitos dos motivos bélicos presentes no canto 8 da *Iliada*, considerado uma miniatura do terceiro dia de guerra¹¹, o grande dia de Heitor, que se estende do canto 11 ao 17. Na verdade, o canto 8, correspondendo ao segundo dia de guerra na *Iliada*, é o único a condensar eventos que decorrem no campo de batalha no curso de um só dia, começando com o despontar da aurora e cessando com as referências ao pôr-do-sol e à desvantagem de um exército antes vitorioso. A guerra animalésca é, de igual modo, preparada e executada no segundo dia da acção heróica-cómica (o primeiro fica reservado para o desastre aquático), começando com a assembleia dos ratos ao amanhecer (*Batrac.* 108) e terminando ao final do dia com a derrota de um exército que antes se mostrara superior em combate.

A contenda junto ao lago das rãs, que decorre no segundo dia, é antecedida pelos conselhos militares dos ratos, das rãs e dos deuses. Mas se os habitantes do Olimpo acabam por ser dissuadidos de intervir no conflito, as duas facções guerreiras são unânimes na decisão de avançar contra os respectivos adversários. As assembleias dos animalejos terrestres e aquáticos estão dispostas de forma estruturalmente paralela: ambas são monopolizadas pelos respectivos governantes locais, que exortam e persuadem os ouvintes a tomar armas. «La relación que se establece entre ambos discursos responde», reconhece González Delgado, «a un modelo literario que ya aparece en Homero: las parejas de discursos dispuestos en paralelo: dos oradores distintos, ante auditorios diferentes, pronuncian discursos cuyos argumentos van contraponiéndose punto por punto»¹². O episódio de que este estudo se serve para ilustrar a técnica dos discursos militares paralelamente opostos é o de *Il.* 20.354-363 e 20.366-372, em que primeiro Aquiles e depois Heitor encorajam, na confusão da batalha, os respectivos exércitos para a luta. Este poema homérico oferece ainda outras situações paralelas entre os

10 Louden (2006, 81).

11 Louden (2006, 82-87).

12 González Delgado (2008, 38).

exércitos, como as situações celebradas nos cantos 2 (ao catálogo das naus aqueias segue-se o catálogo das falanges troianas), 10 (a missão de espionagem de Ulisses e Diomedes cruza-se com a missão de Dólón) e 17 (Aqueus e Troianos lutam em torno do cadáver de Pátroclo, uns para o defender, outros para o espoliar). Os discursos militares dos dois animais aproximam-se ainda no uso de um vocabulário comum.

Discurso de Troxartes:

ὦ φίλοι (*Batrac.* 110)

Ó amigos

ἀλλ' ἄγεθ' [...] ἐξέλθωμεν (*Batrac.* 120)

Mas vamos! [...] marchemos

σώματα κοσμήσαντες ἐν ἔντεσι δαιδαλέοισιν (*Batrac.* 121)

adornando os nossos corpos com armas bem trabalhadas

ταῦτ' εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας (*Batrac.* 122)

Assim falando, convenceu-os todos a tomarem armas.

Discurso de Fisígnato:

ὦ φίλοι (*Batrac.* 147)

Ó amigos

ἀλλ' ἄγε [...] ἐξολέσωμεν (*Batrac.* 150-151)

Mas vamos! [...] aniquilemos

σώματα κοσμήσαντες ἐν ὄπλοις (*Batrac.* 153)

adornando os nossos corpos com armas

ὡς εἰπὼν συνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας (*Batrac.* 160)

Assim falando, convenceu-os todos a tomarem armas.¹³

Os discursos de Troxartes (*Batrac.* 110-121) e de Fisígnato (*Batrac.* 147-159) seguem o mesmo esquema retórico, a que Fusillo se refere como o esquema típico das exortações militares, e que consiste, primeiro, na motivação para a vingança de uma afronta, depois, no conselho prático sobre a batalha¹⁴. O pai do desafortunado Psicárpax centra-se na série de desgraças familiares – a morte dos três filhos, cada uma provocada por um inimigo diferente (a doninha, a ratoeira e a rã) –, o que justifica uma exortação breve, mas eficaz, para a guerra¹⁵. O regente dos habitantes do lago, testemunha directa do sucedido no dia anterior, defende-se da acusação pela morte do roedor e revela uma preocupação maior em traçar um plano estratégico contra os ratos mentirosos: afogá-los todos nas

13 Esteban Santos (1991, 57-71) e González Delgado (2008, 33-49) oferecem um estudo pormenorizado da estrutura da *Batracomiomaquia* em geral e das suas partes constituintes em particular.

14 Fusillo (1988, 107).

15 Hosty (2014, 1010-1011) analisa a assembleia dos ratos segundo o modelo homérico das assembleias de Ítaca, nos cantos 2 e 24 da *Odisseia*.

águas do lago. Ambos os exércitos são tomados por igual espírito beligerante para vingarem as ofensas cometidas contra os respectivos governantes.

O ideal heróico da guerra é ridicularizado nesses dois passos construídos a partir de uma cena típica muito frequente em Homero, a assembleia, de cuja reutilização paródica nasce o contraste entre os ilustres guerreiros homéricos, ansiosos por abandonar a guerra, e os animalejos, impetuosos por lutar com valor. Esta interpretação de efeito paródico resulta das semelhanças textuais detectadas entre a convocatória para a assembleia dos ratos e as convocatórias para as assembleias dos Aqueus feitas no canto segundo e no canto nono da *Iliáda*. Nestas duas assembleias, Agamémnon propõe aos soldados o abandono da campanha militar.

αὐτὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν ἀγορήνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς (*Il.* 2.50-51)
Logo ordenou aos arautos de voz penetrante
que convocassem para a assembleia os Aqueus de longos cabelos

φοῖτα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύω
κλήδην εἰς ἀγορῆν κικλήσκειν ἄνδρα ἕκαστον (*Il.* 9.10-11)
andava para trás e para a frente, ordenando aos arautos de voz penetrante
que convocassem para a assembleia cada homem pelo nome

καὶ τότε κηρύκεσσι εὐοῖς ἐκέλευον ὑπ' ὄρθρον
κηρύσσειν ἀγορῆν ἐς δώματα Τρωξάρταο (*Batrac.* 103-104)
Logo ordenaram aos arautos que, ao amanhecer
convocassem uma assembleia em casa de Troxartes

Os dois passos homéricos acima transcritos constituem duas das três situações em que, na *Iliáda*, o Atrida tenta convencer os Aqueus a regressarem a casa, descurando os ideais bélicos¹⁶. Deste modo, enquanto os ratos são convocados para um conselho em que decidem avançar contra as rãs, os Aqueus são chamados a reunirem-se para o soberano dos homens os convencer a desistir do combate. A mesma atitude já não se verifica na assembleia do canto 19, quando Aquiles, para vingar a morte de Pátroclo, renuncia à ira e decide voltar à guerra. Animado com o regresso do Pelida, Agamémnon não o incita à fuga mas à guerra, atribuindo a outros (a Zeus, à Moira e à Erínia) a responsabilidade quanto à retirada de Aquiles e aos subsequentes infortúnios que sobrevieram às hostes¹⁷. De modo semelhante procede Fisignato na

16 A terceira situação é *Il.* 14.65-81, em que Agamémnon declara a Nestor não ser vergonhoso fugir à morte.

17 Sobre a culpa e as desculpas de Agamémnon no canto 19 da *Iliáda*, vide Dodds (1951, 1-27) e Lesky (2001, 195-198). Para um estudo mais desenvolvido sobre este canto, vide o comentário de Coray (2016).

exortação que faz às rãs para lutarem, dizendo-se inocente das acusações que os ratos lhe dirigem. Ambos os governantes isentam-se da culpa de acontecimentos passados.

καί τέ με νεικείεσκον· ἐγὼ δ' οὐκ αἰτίός εἰμι (*Il.* 19.86)
e repetidas vezes me repreenderam. Só que não sou eu o culpado
νῦν ἐμὲ μέμφονται τὸν ἀναίτιον (*Batrac.* 150)
agora culpam-me, a mim que sou inocente

A simetria que caracteriza as duas assembleias, nas quais ratos e rãs deliberam a favor da guerra, estende-se às cenas imediatas que integram um dos recursos tradicionais que os ouvintes dos cantos épicos certamente reconheceriam, o armamento do guerreiro. Os animalejos, dominados pela vontade de combater, envergam as armas, por eles próprios forjadas, segundo uma ordem ritual fixa, das pernas à cabeça (cnémides, couraça, escudo, lança, elmo), também executada por Páris, Agamémnon, Pátroclo e Aquiles (cnémides, couraça, espada, escudo, elmo, lança), heróis que na *Ilíada* recebem cenas completas para a investidura das armas¹⁸. Encontram-se ainda analogias textuais entre o armamento dos animais combatentes e aquele dos guerreiros homéricos, como é o caso do hemistíquio κνημῖδας μὲν πρῶτον («primeiro as cnémides») do verso 124, repetido com uma ligeira variação de κνημῖδας μὲν πρῶτα (*Il.* 3.330, 11.17, 16.131, 19.369).

Os apetrechos bélicos de que os ratos e as rãs se servem não partilham o mesmo fulgor das armas homéricas, «necessariamente belas e brilhantes, condizentes com a natureza solar do herói»¹⁹, sendo improvisados a partir de elementos de origem alimentar e quotidiana: os ratos fabricam cnémides a partir de favas, couraças de pele de doninha, escudos de lucernas, lanças de agulhas e elmos de grão-de-bico (*Batrac.* 124-131); as rãs utilizam, pela mesma ordem, folhas de malva, beterrabas, couves, junco e conchas de caracol (*Batrac.* 161-165). A vulgaridade dos materiais utilizados contrasta não só com o esplendor do modelo sério que tem por base – Fusillo fala em degradação cómica²⁰ do código épico –, mas também com o engenho que estes animais demonstram no fabrico dos instrumentos bélicos. Troxartes exortara os ratos a revestirem-se ἐν ἔντεσι δαιδαλέοισιν, «com armas bem trabalhadas» (*Batrac.* 121), que é uma fórmula adaptada de σὺν ἔντεσι δαιδαλέοισιν (*Il.* 6.418, 13.331 e 13.719) e aplicada a combatentes de Tróia

18 *Il.* 3.328-338 (armamento de Páris); *Il.* 11.15-55 (armamento de Agamémnon); *Il.* 16.130-154 (armamento de Pátroclo); *Il.* 19.364-424 (armamento de Aquiles).

19 Serra (2002, 11).

20 Fusillo (1988, 109).

(Eécion, Idomeneu e Lócrios). Os ratos cumprem o solicitado, trabalhando habilmente as cnémides (*Batrac.* 125) e as couraças (*Batrac.* 128). Os adversários do lago não lhes ficam atrás em termos de mestria artesanal, uma vez que «trabalharam bem as folhas das couves para fazerem os escudos» (*Batrac.* 163). O sintagma formado pela combinação do advérbio εὖ («bem») com o verbo ἀσκέω («trabalhar» ou «equipar») ocorre em posição final de verso, tal como acontece em *Il.* 10.438 (aplicado ao carro de Reso trabalhado a ouro e prata) e em *Il.* 23.743 (aplicado à bacia de prata atribuída como prêmio ao vencedor da corrida de velocidade, nos jogos fúnebres em honra de Pátroclo). Ratos e rãs são, desta maneira, equiparados a hábeis artífices que forjam armas a partir de desperdícios como se de magníficas obras de arte se tratassem.

As cenas de armamento dos animalejos operam uma inversão temática quanto ao modelo épico, se se considerar o paralelo registado por Ludwich²¹ entre καθοπλίζεσθαι, «envergar armas» (*Batrac.* 122) e ἀφοπλίζοντο, «despiram as armas» (*Il.* 23.26). O uso do mesmo verbo, disposto na mesma posição métrica mas formado por prevérbios diferentes, é o suficiente para elevar o espírito beligerante dos ratos, tornando-os melhores guerreiros e mais insaciáveis do que os Mirmídones, pois, tendo em conta os contextos em que as duas formas ocorrem, enquanto os ratos se armam para a guerra, a fim de vingarem a morte de Psicárpax, os Mirmídones desarmam-se para a refeição fúnebre que realizam em honra de Pátroclo. Não deixa de ser curioso notar que Pátroclo é, juntamente com Hera, o protagonista de um reverso da cena-tipo que o próprio poema épico contém, concretamente, o episódio em que é morto em combate: Apolo despe o Menecida das armas na ordem inversa (da cabeça para a cintura – elmo, lança, escudo, couraça) à que o herói as envergara (*Il.* 16.791-806). O mesmo tipo de paródia sucede em *Il.* 14.175-186, no momento em que a esposa de Zeus se prepara para seduzir o marido: a deusa arranja primeiro o cabelo, coloca depois uma cinta em torno da cintura e por fim calça umas belas sandálias. Além de se tratar de uma sequência invertida, como no desarmar de Pátroclo, neste caso, as armas utilizadas são substituídas por adereços femininos (armas de sedução), à semelhança do armar dos ratos e das rãs em que utensílios domésticos e restos alimentares ocupam o lugar de instrumentos bélicos bem trabalhados²².

21 Ludwich (1896, 360).

22 Refira-se ainda neste contexto as duas cenas de armamento de Atena (*Il.* 5.733-748, 8.384-392) e o desarmamento do deus da guerra (*Il.* 15.119-126).

O armamento de um herói representa um momento de extrema importância na narrativa épica²³. Por norma, a investidura das armas na *Iliada* antecipa a *aristeia* que um herói executa no campo de batalha, facto que faz prever na *Batracomiomaquia* a concretização de uma guerra paritária, pelo menos até certo ponto, com feitos notáveis da parte de ambos os exércitos. As duas assembleias de animais e as duas cenas de armamento prepararam a acção bélica, prestes a atingir o seu clímax nos encontros individuais travados junto ao lago das rãs. Esta paridade na guerra animalicida pode ser pensada, a meu ver, quer como favorável, quer como catastrófica para as partes envolvidas, a ter em conta que às *aristeiai* dos heróis homéricos se seguem as derrotas desses mesmos heróis: após as respectivas cenas de armamento, Páris abandona o duelo contra Menelau; Agamémnon retira-se ferido da batalha; Pátroclo morre; e Aquiles mata Heitor, que lhe prenuncia a morte iminente. Assim também os combatentes batráquios e roedores fracassam depois de conquistarem grandes feitos no curso da guerra: uns fogem em alvoroço, os outros são massacrados por um terceiro exército²⁴.

As sequências de batalha ocupam, entre as cenas típicas da *Iliada*, uma posição de revelo²⁵, devido ao argumento marcadamente bélico. As sequências de batalha da *Batracomiomaquia*, além de constituírem o clímax do poema, são tipicamente iliádicas, por serem construídas a partir daquelas que lhes servem de modelo²⁶. As variadas formas de ataque, golpe, queda, morte e fuga, características da poesia épica, são reaproveitadas para matizar os dezoito encontros animais, descritos entre os versos 202 e 267.

A contagem das baixas no campo de batalha, a partir do Quadro n.º 2, corrobora o estatuto paritário da guerra, a que antes me referi, na medida em que as mortes dos seis combatentes roedores alternam com as mortes dos sete combatentes batráquios. Se se excluir da contagem o sexto combate (Liquenor contra uma rã anónima), uma vez que os versos 216-217 são considerados espúrios em muitas edições do texto, inclusive na de West (2003), obtém-se o resultado equitativo de seis baixas em cada um dos exércitos. Além disso, o ferimento de uma rã (que não resulta na morte do combatente) é imediatamente seguido pelo ferimento de um rato (*Batrac.* 248-257), e a fuga massiva do exército das rãs, causada pela *aristeia* de Meridárpax (*Batrac.* 260-267), encontra paralelo na retirada de todo o exército dos ratos, forçada pela chegada dos caranguejos (*Batrac.* 294-302).

23 Armstrong (1958, 342).

24 Kelly (2014, 410-413) analisa as duas cenas de armamento na *Batracomiomaquia* em comparação não apenas com a epopeia de Homero, mas também com a epopeia helenística de Apolónio de Rodas.

25 Mazzotti (2006, 119).

26 Leopardi (1998, 27).

Quadro n.º 2 - Sequências bélicas da *Batracomiomaquia*²⁷.

	Versos	Confrontos bélicos	Baixas
1	202-205	Hipsíboas <i>vs.</i> Liquenor	rato morto
2	206-208	Troglodites <i>vs.</i> Peleu	rã morta
3	209	Embasíquitro <i>vs.</i> Seutlaio	rã morta
4	210-211	Artófago <i>vs.</i> Polífono	rã morta
	212	Limnócares vê Polífono morto	
5	213-215	Ocímides <i>vs.</i> Troglodites	rato morto
6	[216-217]	[Liquenor <i>vs.</i> rã]	[rã morta]
7	218-222	Ocímides <i>vs.</i> Crustófago	rato morto
8	223	Ocímides <i>vs.</i> Tirófago	rato morto
9	224-225	Pternóglifo <i>vs.</i> Calamíntio	rã fugitiva
10	226-229	Embasíquitro <i>vs.</i> Hígraio	rã morta
11	230-231	Borborocetes <i>vs.</i> Licopínax	rato morto
	232-233	Prasseio arrasta o cadáver de Licopínax	
12	234-236	Psicárpax <i>vs.</i> Prasseio	rã morta
13	237-242	Psicárpax <i>vs.</i> Crambóbates	rã morta
14	243-246	Craugasides <i>vs.</i> Psicárpax	rato morto
	247	Sitófago apercebe-se da morte de Psicárpax	
15	248-251	Troxartes <i>vs.</i> Fisígnato	rã ferida
16	252-257	Prasseio + Origânio <i>vs.</i> rato	rato ferido
17	258-259	Ratos <i>vs.</i> Origânio	rã fugitiva
18	260-267	<i>Aristeia</i> de Meridárpax	rãs em fuga

²⁷ O texto da *Batracomiomaquia* chegou corrompido, com um número significativo de interpolações, de rearranjos e de versos espúrios, a maior parte dos quais originados no período bizantino, durante o qual circulavam muitas versões do poema. A secção dos confrontos de guerreiros foi uma parte largamente manipulada, razão por que se registam inconsistências díspares entre as edições modernas do poema. Árdua é a tarefa de sistematizar os vários combates individuais de forma satisfatória e definitiva, pois cada editor apresenta uma configuração diferente do texto. A sucessão dos vários combates pode, nesse sentido, variar mediante a edição usada. O Quadro n.º 2 é da minha autoria, tendo-o construído com base na edição de West (2003), que complementei com a edição de Allen (1978). Cf. Esquemas de Gleit (1984, 180 e 183) e de Torné Teixidó (1999, 28), baseados noutras edições do texto. Sobre as divergências editoriais, refiro, a título de exemplo, o verso 213b, que Torné Teixidó acrescenta na sua edição e que permite incluir na guerra um novo par de combatentes, Τρωγλήτης e Βρεκαίκιξ, ausente do Quadro n.º 2. Sobre as questões de adulteração e manipulação do texto, *vide* a problemática da transmissão textual do poema, desenvolvida no Capítulo 4.

A guerra animalésca desenvolve-se numa sucessão aleatória ou intencional de confrontos guerreiros, tratando-se a maior parte deles de monomaquias, ou seja, de combates em que cada animal enfrenta um oponente. Na *Iliada*, as massas de soldados despertam, na opinião de Seymour²⁸, menos simpatia do que os indivíduos, razão por que se verifica a preferência pelos combates singulares entre heróis. Seguindo essa tendência, as cenas bélicas neste poema paródico começam directamente com a descrição dos confrontos corpo a corpo, excluindo as imagens panorâmicas da guerra, que no modelo épico por norma apresentam a luta em larga escala antes dos encontros individuais (*Il.* 4.446-456, 8.60-65, 11.67-73, 11.84-85, 13.126-135).

Hipsíboas inaugura as sequências de combates, sendo o primeiro guerreiro a aniquilar um dos murídeos. Fá-lo de acordo com um modelo tipicamente iliádico, a começar pelo modo como é introduzido na narrativa: *πρῶτος δ' Ὑψίβοας*, «o primeiro foi Hipsíboas» (*Batrac.* 202). O adjectivo *πρῶτος* («primeiro») costuma abrir as cenas de luta homérica, como comprovam os passos seguintes, em que um herói aqueu é o primeiro a matar um adversário troiano: *Il.* 4.457, 5.38, 6.5, 8.256, 11.92, 12.378, 13.170, 14.511, 16.284, 16.307²⁹. Liquenor, o primeiro soldado vencido do exército dos ratos, perece atingido mortalmente no fígado, com um golpe de lança, e cai «de frente» (*πρηνής*), no campo de batalha. Na acção bélica da *Iliada*, a queda dos combatentes derrotados é frequentemente expressa por dois meios, para trás ou para a frente. Assim também estes animalejos tombam inclinados de frente, como acontece com Liquenor (*Batrac.* 204), Polífono (*Batrac.* 211) e Prasseio (*Batrac.* 236), e empurrados de costas, como Crambóbates (*Batrac.* 242). Este combate inicial de guerreiro contra guerreiro, adoptando um matiz fortemente épico, termina com a repetição integral da fórmula *δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ* («tombou com um estrondo e sobre ele ressoaram as armas»), que regista um total de seis ocorrências na *Iliada*³⁰, todas inseridas em sequências de confrontos individuais, que concluem com a descrição da morte tanto de soldados troianos, como de militares aqueus³¹.

28 Seymour (1900, 85).

29 *Il.* 16.593 regista uma inversão deste dispositivo tradicional, na medida em que, nesse passo, é um Troiano (Glauco) o primeiro a aniquilar, numa nova fase da guerra, um de entre os Aqueus (Baticleu).

30 *Il.* 4.504, 5.42, 5.540, 13.187, 17.50, 17.311.

31 Esta fórmula, que surge pela primeira vez em *Il.* 4.504, no contexto da primeira sequência de monomaquias da *Iliada*, é de uso ainda mais difuso, se se considerar que os hemístiquios que a compõem também funcionam como fórmulas noutros lugares desta epopeia bélica: *δούπησεν δὲ πεσών* («tombou com um estrondo») surge em 5.617, 11.449, 13.373, 13.442, 15.421, 15.524, 15.578, 16.325, 16.401, 16.599, 16.822, 17.580 e 20.388; *ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ* («e sobre ele ressoaram as armas») surge em 5.58, 5.294 e 8.260.

A Peleu, que representa a primeira baixa de guerra entre as falanges dos batráquios, é atribuída uma morte épica recorrente mediante o uso de duas imagens típicas, a da escuridão que chega e a da alma que parte. O verso 208 é, na verdade, um mosaico de motivos homéricos³²: a alma voa do corpo de Peleu no momento em que este é arrebatado pela «negra morte». A expressão μέλας θάνατος é adaptada de uma fórmula que conta com um número significativo de ocorrências nos poemas homéricos³³. Tematicamente equivalente é o sintagma τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυπεν, «a escuridão cobriu-lhe os olhos», utilizado aquando da morte de Licopínax (*Batrac.* 231). Na *Ilíada*, a mesma frase integra predominantemente a descrição de combatentes troianos inânimes na guerra³⁴, à semelhança do verso 231, referente ao morticínio de um soldado roedor. A alma que parte, por outro lado, além de elemento comum nas descrições da morte de guerreiros (cf. *Batrac.* 211), acompanha muitas vezes a referência ao Hades³⁵, como no verso 236 do poema paródico (ψυχή δ' Ἄϊδόσδε βεβήκει, «a alma desceu para o Hades»), em que se relata a queda fatal de Prasseio.

O terceiro par de oponentes é formado pela rã Seutlaio e pelo rato Embasíquitro, saindo este último vencedor. Nesta luta que ocupa apenas um verso (*Batrac.* 209), a semelhança com o intertexto homérico faz-se tanto pela repetição textual e métrica de δ' ἄρ ἔπεφνε («matou»), como pelo uso de uma estrutura sintáctica muito próxima:

- 1) nome do guerreiro derrotado,
- 2) acção de matar expressa pelo verbo θείνω,
- 3) nome do guerreiro vencedor.

A mesma construção é usada duas outras vezes: no combate de Embasíquitro com um novo adversário e no combate de Borborocetes com Licopínax.

32 Fusillo (1988, 122).

33 *E.g.*: *Il.* 2.834, 11.332, 16.350, 16.687; *Od.* 4.180, 12.92.

34 Em *Il.* 4.526, o uso de τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυπεν celebra a morte de Diores, um combatente aqueu. As restantes onze ocorrências desta expressão descrevem a morte de combatentes troianos (*Il.* 4.461, 4.503, 6.11, 13.575, 14.519, 15.578, 16.316, 16.325, 20.393, 20.471, 21.181).

35 *E.g.*: *Il.* 7.330, 16.856, 20.294, 22.362; *Od.* 3.410, 6.11, 10.560, 11.65.

Πήδαιον δ' ἄρ' ἔπεφνε Μέγης, Ἀντήνορος υἱόν (*Il.* 5.69)
 E Meges matou Pedeu, filho de Antenor
Ἄξυλον δ' ἄρ' ἔπεφνε βοῖην ἀγαθὸς Διομήδης (*Il.* 6.12)
 Então Diomedes, excelente em auxílio, matou Axilo
Ἀστυάλον δ' ἄρ' ἔπεφνε μενεπτόλεμος Πολυποίτης (*Il.* 6.29)
 Politeces, tenaz em combate, matou Astialo
Σευτλαῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε βαλὼν κέαρ Ἐμβασίχυτρος (*Batrac.* 209)
 Embasíquitro matou Seutlaio com um golpe no coração
Υγραῖον δ' ἄρ' ἔπεφνε ἀμύμων Ἐμβασίχυτρος (*Batrac.* 226)
 O irrepreensível Embasíquitro matou Hígraio
Λειχοπίνακα δ' ἔπεφνε ἀμύμων Βορβοροκοίτης (*Batrac.* 230)
 O irrepreensível Borborocetes matou Licorínax³⁶

Segue-se o encontro, igualmente breve, entre Artófago e Polífono, em que o ser polifónico é ferido mortalmente no estômago pelo devorador de pão (*Batrac.* 210-211)³⁷. A expressão κατὰ γαστέρα τύψε («golpeou no estômago») é retirada de *Il.* 17.313, do combate entre Ajax Telamónio e Fórcis. Não considero porém que o paralelo tenha uma explicação significativamente mais profunda além da relacionada com o uso comum da situação bélica e do ataque descrito. Na verdade, de entre os recursos que o poeta paródico aproveita para a construção das sequências bélicas, a tipologia dos golpes é aquele utilizado com maior variedade: Liqueonor e uma rã anónima perecem na guerra atingidos no fígado (*Batrac.* 203, 217), Peleu é atacado mortalmente no peito (*Batrac.* 207), Seutlaio no coração (*Batrac.* 209), Polífono e Psicárpax no estômago (*Batrac.* 210 e 244), Troglodites no pescoço (*Batrac.* 213), Hígraio na testa (*Batrac.* 228), Crambóbates na perna direita (*Batrac.* 242). São também feridos, mas sem impacto fatal, Psicárpax no focinho (*Batrac.* 238), Fisígnato na ponta do pé (*Batrac.* 250) e um rato anónimo é acossado primeiro no escudo e depois no elmo (*Batrac.* 254-255). Os golpes e ferimentos indicados acima são todos inspirados em Homero³⁸, ainda

36 Torné Teixidó (1999) inclui, na sua edição do texto, o verso 213b, que considera espúrio, construído segundo o mesmo padrão: Τρωγλήτης δ' ἄρ' ἔπεφνε Βρεκαίγινα ἐσθλὸν αἴζας, «Num ímpeto, Troglites matou o honrado Brecaiciga».

37 Artófago é, por razões etimológicas, «o devorador de pão» ou «pannívoro», e Polífono «o de muitas vozes» ou «multívoco». Os nomes dos combatentes animalescos são tratados na segunda parte deste capítulo, «O herói guerreiro».

38 ἐς μέσον ἦπαρ, «no fígado» (*Batrac.* 203, cf. *Batrac.* 217, *Il.* 11.579, 13.412, 17.349, 20.469, 24.212); ἐν στήρνῳ, «no peito» (*Batrac.* 207, cf. *Il.* 4.480, 4.528, 5.19, 8.121, 8.259, 8.303, 11.108, 11.144, 13.186, 13.438, 13.586, 14.412, 15.420, 15.542, 15.577, 15.650, 16.312, 16.400, 16.597, 17.606); βαλὼν κέαρ, «atingindo o coração» (*Batrac.* 209, cf. *Il.* 13.442, 16.481); κατὰ γαστέρα, «no estômago» (*Batrac.* 210, cf. *Batrac.* 203, 244, *Il.* 4.531, 13.372, 13.398, 13.506, 16.465, 17.313, 17.519); ἀπαλοῖο δι' αὐχένος, «através do pescoço macio» (*Batrac.* 213, cf. *Batrac.* 66, *Il.* 3.371, 13.202, 17.49, 18.177, 19.285, 22.327, *Od.* 22.16); κατὰ βρέγματος, «na testa» (*Batrac.* 228, cf. *Batrac.* 238, *Il.* 4.460, 5.586, 6.10, 11.95, 13.615, 16.739); κνήμη δεξτερή, «na perna direita» (*Batrac.* 242, cf. *Il.* 4.519); ἐς ποδὸς ἄκρον, «na superfície da mão» (*Batrac.* 250, cf. *Il.* 5.336, 11.377, 16.640); οὐδ' ἔρρηξε σάκος, «o escudo não

que cada um dos paralelos que se possa delinear implique menos a imitação paródica ou subversiva da situação concreta utilizada como modelo do que o reaproveitamento estilístico de um *topos* bélico.

Após a sucessão aleatória dos quatro primeiros confrontos, que culminam na morte de três habitantes do lago – aspecto revelador da superioridade beligerante dos seres terrestres, pelo menos nesta fase inicial da guerra –, segue-se, como contraponto, a breve *aristeia* de Ocímides, o combatente aquático que consegue aniquilar três roedores: Troglodites (*Batrac.* 213-215), Crustófago (*Batrac.* 218-222) e Tirófago (*Batrac.* 223). Ocímides introduz na sequência bélica não apenas o massacre ininterrupto da parte de um só guerreiro, recurso épico largamente difundido na *Iliada*, nela reservado aos heróis mais valorosos e que detêm maior soberania na guerra, mas também o expediente dos combates por vingança. Tomado por uma dor, este herói ranídeo começa o morticínio no campo de batalha, abatendo em primeiro lugar Troglodites, que havia matado Peleu. A temática da retaliação está também presente no momento em que Crambóbates tenta vingar a morte do camarada Prasseio, mas sem sucesso, uma vez que é morto pelo assassino daquele (*Batrac.* 234-242). Craugasides, por sua vez, vingando Crambóbates morto, aniquila Psicárpax com um golpe de lança, fazendo assim cessar a *aristeia* que o rato executava (*Batrac.* 243-246). Considerando o verso 247, imediatamente após este segundo falecimento de Psicárpax (Σιτοφάγος δ' ὥς εἶδεν ἐπ' ὄχθησιν ποταμοῖο, «Quando Sitófago o viu nas margens do lago»), o encadeamento de ataques por vingança, em que um guerreiro procura matar o assassino de um companheiro seu, teria continuação, se o texto não estivesse desconexo e lacunar. A técnica das sequências de mortes por vingança é tipicamente homérica, atravessando várias das cenas de batalha na *Iliada*, uma vez que, no âmbito da guerra travada entre heróis, a cooperação entre combatentes afigura-se um elemento importante do agir guerreiro³⁹.

A relação entre combatentes do mesmo exército é, afirma Wees, caracterizada por «networks of personal ties»⁴⁰. Este sentimento de companheirismo é o que leva um herói a vingar parceiros caídos, bem como a defender cadáveres de companheiros, como sinal da honra devida aos mortos. Recorde-se, a título de exemplo, que toda a acção do canto 17 da *Iliada* consiste na luta em torno do cadáver de Pátroclo, a mais longa do poema para este tipo de combate. A duração da batalha reflecte a importância do combatente caído à

rompeu» (*Batrac.* 254, cf. *Il.* 3.348, 20.267-268, 21.164-165); τρυφάλειαν ἀμίμονα τετραλέπυρον, «o excelente elmo de quatro bossas» (*Batrac.* 255, cf. *Il.* 5.743, 11.41).

39 Wees (1988, 6).

40 Wees (1997, 670).

volta do qual a luta se desenvolve⁴¹. O prestígio deste recurso serve todavia, na *Batracomiomaquia*, propósitos cômicos, na medida em que, num efeito de surpresa para o ouvinte/leitor, o seu aproveitamento reintroduz na narrativa aquele cuja morte fora a causa da guerra animaléscia. Arrastando o cadáver de Licopínax, que havia sido morto com um arremesso de lança (*Batrac.* 230-231), Prasseio lança-o para o lago, cumprindo as instruções de Fisígnato para se afogarem os ratos – a situação não deixa de ser caricata ao mostrar uma rã a afogar um adversário já morto. Sem direito às habituais cerimónias fúnebres por ter sido deixado à deriva no meio do lago (*Batrac.* 106-107), desse mesmo lago regressa Psicárpax para defender o cadáver do companheiro: Ψυχάρπαξ δ' ἦμυν' ἐτάρου πέρι τεθνειώτος, «Mas Psicárpax veio proteger o companheiro morto» (*Batrac.* 234). Ressurgido, Psicárpax mata de seguida Prasseio (*Batrac.* 235-236) e Crambóbates (*Batrac.* 237-242). Contra Craugasides, porém, o filho de Troxartes não se mostra superior, sendo por ele mutilado, a ponto de ver as suas entranhas espalhadas por terra (*Batrac.* 243-246). A defesa do cadáver na guerra é sintetizada neste episódio no centro do qual figura o reaparecimento de Psicárpax, que volta à vida para sofrer uma segunda morte: enquanto a primeira ocorre em meio aquático num contexto de viagem, esta segunda ocorre em terra e resulta de circunstâncias bélicas.

Alguns autores⁴² consideram que o poeta da *Batracomiomaquia* toma como objecto de paródia as chamadas distrações de Homero⁴³, que estão associadas, entre outros aspectos, à repetição de nomes de combatentes já falecidos. É o que acontece com o famoso caso de Pilémenes, comandante dos Paflagónios, morto em *Il.* 5.576-588 e reaparecido em *Il.* 13.643-659 a chorar a morte do filho; ou com o caso de Melanipo, combatente troiano que referido em três sequências bélicas é das três vezes assassinado (*Il.* 8.273-277, 15.573-578, 16.692-697); ou ainda com o caso de Erimante, que morre duas vezes durante a *aristeia* de Pátroclo, numa curta distância de setenta versos (*Il.* 16.345-350, 16.415-418)⁴⁴. Neste poema paródico, além

41 Fenik (1968, 159).

42 Glei (1984, 190-191), Fusillo (1988, 125-126), Bernabé Pajares (1988, 322), West (2003, 234-235), Kelly (2009, 45-51).

43 Horácio, *De Arte Poetica* 359-360: *indignor quandoque bonus dormitat Homerus; / uerum operi longo fas est obrepere somnum*, «não posso deixar de indignar-me todas as vezes que dormita o bom Homero: / contudo, é natural que, na descrição de tão grande assunto, alguma vez nos domine o sono». A tradução é de Fernandes (2001).

44 Para outros exemplos de situações análogas, *vide* Beye (1964, 358-363), Armstrong (1969, 30-31), Bouvier (1997, 90-92) e Kelly (2009, 45-51). Kelly (2009, 48) destaca, no âmbito da homonímia nas sequências bélicas, o curioso caso de Crómio: «Khromios seems to spend much of his time wandering about the battlefield under some confusion about which side he is actually on (a Pylian Greek at 4.295, a son of Priam killed by Diomedes at 5.160, a Trojan killed by Odysseus at 5.677, a Myrmidon exhorted by Patroklos at 17.218, a Trojan helping Hektor and Aineias to attack Automedon at 17.494 and 534).»

da morte dupla do príncipe roedor, também Liqueador morre nos versos 202-204, encontrando-se activo no verso 217, e Prasseio, atingido mortalmente por Psicárpax (*Batrac.* 234-236), junta-se mais tarde a Origânio para um ataque conjunto contra um rato (*Batrac.* 252-257). Enquanto muitas das incongruências homéricas podem ser explicadas à luz da natureza oral e formular do estilo épico⁴⁵, as repetições encontradas neste poema paródico, que contradizem eventos anteriormente narrados nas sequências bélicas, consistem numa «amplificação cómica» das desatenções de Homero⁴⁶.

Após a *aristeia* de Ocímides, Calamíntio mostra que nem só de guerreiros valorosos é composto o exército ranídeo, pois, deparando com um adversário, lança-se em correria para o lago, abandonando o escudo (*Batrac.* 224-225). Esta situação adversa ao código heróico – segundo Ulisses, àquele que é excelente compete manter-se no combate, quer seja atingido ou outros atinja (*Il.* 11.409-410) – vem imortalizada num poema de Arquíloco⁴⁷, em que o poeta se gaba de ter abandonado o escudo no campo de batalha, mas de ter conseguido escapar com vida. A convocatória para as assembleias dos ratos e das rãs prenunciara o tema da fuga na guerra e, de facto, aqueles que se tornam vencedores, uma vez que beneficiam da compaixão de Zeus, são os que no curso dos combates abandonam constante e massivamente a guerra. De entre os habitantes do lago, além de Calamíntio, fogem também Fisígnato (*Batrac.* 248-249), Origânio (*Batrac.* 258-259) e, por fim, o próprio exército das rãs em massa (*Batrac.* 267). O exército dos ratos lança-se em retirada quando derrotado pelas falanges dos caranguejos, no final do dia de guerra (*Batrac.* 301-302).

No confronto seguinte ao abandono do escudo, aquele entre Embasíquitro e Higráio, a rã cai devido ao arremesso de um pedregulho (*Batrac.* 228). O expoente máximo no uso deste tipo de projectil verifica-se no momento em que Psicárpax causa a morte de Crambóbates lançando contra o adversário uma «rocha descomunal de grande peso que estava pouxada no chão» (κείμενον ἐν δαπέδῳ λίθον ὄβριμον, ἄχθος ἀρούρης, *Batrac.* 240). O lançamento de rochedos contra adversários constitui, na verdade, uma prática ofensiva comum na guerra da *Ilíada*. De entre os vários exemplos deste *topos* que a epopeia homérica oferece (quinze no total), o duelo de Ájax Telamónio com Heitor é o que mais se parece aproximar como modelo

45 Cf. Fenik (1968, 147-148).

46 Fusillo (1988, 125-126). Não discordando do estudioso italiano, não posso deixar porém de notar que o texto foi, sobretudo no período bizantino, alvo de mutilações e de interpolações, o que também poderá explicar algumas das repetições no uso dos nomes de combatentes falecidos.

47 Frag. 6 (Edmonds 1968).

do duelo travado entre Psicárpax e Crambóbates. A analogia entre ambos os combates não se opera contudo aos níveis textual e temático apenas, como tem sido observado⁴⁸, mas também em termos estruturais, na medida em que o passo herói-cômico adopta a estrutura básica subjacente ao passo homérico, que é construído segundo duas sequências trimembres dispostas de forma alternada: $a^1-a^2-b^1-b^2-c^1-c^2$.

Duelo entre Ájax e Heitor (*Il.* 7.244-272)

- (a¹) Heitor arremessa a lança contra Ájax, acertando no escudo.
- (a²) Ájax arremessa a lança contra Heitor, acertando no escudo.
- (b¹) Heitor desfere novo golpe com a lança no escudo de Ájax.
- (b²) Ájax desfere novo golpe com a lança no escudo de Heitor.
- (c¹) Heitor pega num pedregulho enorme e atira-o contra o escudo de Ájax.
- (c²) Ájax pega numa rocha ainda maior e atira-a contra o escudo de Heitor.

Duelo entre Psicárpax e Crambóbates (*Batrac.* 237-242)

- (¹) Crambóbates pega num punhado de lama e atira-o contra Psicárpax.
- (²) Psicárpax pega numa rocha enorme e atira-a contra Crambóbates.

Apesar da tipicidade épica do arremesso de projecteis rochosos, no que respeita ao armamento, a lança é o material bélico predominante na guerra dos animalejos. De entre as treze mortes nela contabilizadas, seis são devidas ao uso da lança: as mortes de Liquenor (*Batrac.* 202-204), Peleu (*Batrac.* 206-208), Troglodites (*Batrac.* 213-214), Licopínax (*Batrac.* 230-231), Psicárpax (*Batrac.* 243-246) e a de uma rã anónima (*Batrac.* 216-217). Há ainda um rato anónimo que é atingido pela lança de Prasseio, num embate que não lhe é fatal (*Batrac.* 252-254). Este instrumento de uso recorrente adquire, em contexto herói-cômico, alguns dos epítetos homéricos, como σιβαρόν, «forte» (*Batrac.* 207) e φαειόν, «reluzente» (*Batrac.* 216)⁴⁹. Além disso, até as acções realizadas com uma lança, como «arremessar», «ferir», «desferir» e «cravar», são tomadas do estilo formular de Homero, sendo expressas pelas formas verbais típicas οὔτασε, ἀκόντισε, πῆξεν e τύψε. A lança utilizada na guerra animalicida não é senão um instrumento vulgar, sendo forjada, como exposto a propósito das cenas de armamento, a partir de restos alimentares e quotidianos. São os elementos acima indicados (o uso de epítetos homéricos, a repetição de formas verbais típicas e a tendência para a construção de um estilo formular) que conferem às armas animais, à lança em particular, um estatuto épico.

48 Brandt (1888, 24), Ludwich (1896, 395), Gleit (1984, 192), Fusillo (1988, 126), Torné Teixidó (1999, 352).

49 O ajectivo σιβαρόν é também utilizado na *Iliada* para qualificar outros instrumentos bélicos, como o escudo e a espada. O ajectivo φαειόν é também aplicado ao escudo e ao elmo.

Embora não partilhe a mesma extensão do que a do modelo homérico, devido às convenções de brevidade e de contenção do género herói-cómico, a guerra entre os combatentes roedores e batráquios não deixa de ser tão violenta e sanguinária como a guerra da *Ilíada*, a ter em conta a selvajaria de alguns combates (como aquele em que Ocímides devora as entranhas de Crustófago, no verso 222), a imagem cruenta da morte (como aquela dos versos 228-229 que mostra o cérebro do defunto a gotejar pelo nariz) e a descrição das feridas, de onde escorre o sangue que se espalha por terra (*Batrac.* 229) e que tingem de vermelho as águas do lago (*Batrac.* 220).

A sequência de combates individuais culmina no duelo entre os comandantes dos dois exércitos, Troxartes e Fisígnato (*Batrac.* 248-251). Trata-se do momento oportuno para um vingar a morte do filho e o outro a morte do pai (Peleu, recorde-se, fora a primeira baixa do exército das rãs). Esperar-se-ia, por isso, que o combate fosse mais espectacular, mais arrojado, com uma extensão maior, que permitisse aos dois trocarem injúrias e ameaças. A descrição do duelo não corresponde porém a tais expectativas: seguindo o padrão até aqui verificado, o encontro entre os dois governantes é reduzido a uma forma elementar, assumindo, talvez mais do que qualquer outro do poema, um efeito caricato. Um golpe na ponta do pé é o suficiente para que Fisígnato abandone o campo de batalha a coxear em direcção ao lago, ele que foi a última das rãs a sair para a guerra. O retrato anti-heróico do regente batráquio é reforçado pelas ligações intertextuais com o episódio em que Afrodite é ferida na superfície da mão, retirando-se da batalha dos homens a sofrer terrivelmente.

ἔβαλεν ἐς ποδὸς ἄκρον (*Batrac.* 250)
atingiu-o na ponta do pé
ἄκρην οὕτασε χεῖρα (*Il.* 5.336)
feriu-lhe a superfície da mão
τείρετο δ' αἰνῶς (*Batrac.* 248, 251 e *Il.* 5.352)
desesperava em grande aflicção

O ouvinte/leitor é assim levado a reconhecer na rã magoada a deusa do amor e da beleza, por norma, uma divindade não associada ao tumulto do campo de batalha.

A este último combate de guerreiro contra guerreiro sucedem-se três confrontos colectivos: a investida conjunta de Prasseio e Origânio contra um rato (*Batrac.* 252-257) – que Fusillo sugere, apoiado no esquema de reacção em cadeia, ser Troxartes⁵⁰; o ataque massivo do exército dos roedores contra

50 Fusillo (1988, 127).

Origânio (*Batrac.* 258-259); e a *aristeia* de Meridárpax, que vem massacrar e pôr em fuga as falanges das rãs (*Batrac.* 260-267). Os heróis estabelecem entre si fortes laços de companheirismo, de lealdade e de amizade guerreiras, razão por que são comuns, no decorrer da acção bélica, os pares de combatentes. Por outro lado, a entrada tardia de Meridárpax é tematicamente semelhante ao regresso de Aquiles ao combate, no sentido em que ambos os heróis chacinam multidões, causando a dispersão massiva dos oponentes. Por fim, a guerra termina com o relato do massacre de um exército por parte de outro superior em valentia: os crustáceos derrotam os roedores, amputando-lhes as patas e as caudas. Numa ordem exactamente inversa à guerra iliádica, em que as imagens panorâmicas do campo de batalha antecedem, por norma, as sequências de combates individuais, o confronto animalesco, como se pôde constatar, encerra com os ataques em larga escala, após a exposição sucessiva das várias cenas de monomaquias.

As sequências bélicas batracomiomaquianas, que haviam começado com a supremacia dos ratos (três dos quatro primeiros confrontos resultam na morte de combatentes raninos), cessam com os feitos beligerantes de um rato-herói, que consegue, sozinho, aniquilar muitos dos adversários e causar a fuga massiva das falanges raninas. A vitória da guerra animalesca não é, porém, concedida aos roedores, uma vez que Zeus intervém a favor dos vencidos, de quem se compadece, enviando-lhes primeiro o auxílio de um raio (sinal que é, todavia, mal interpretado pelos que combatem) e depois o apoio dos caranguejos. A intromissão dupla do soberano divino na guerra dos mortais surge também no canto oitavo da *Iliada* – Zeus lança um relâmpago contra os Aqueus para outorgar a glória aos Troianos (8.75-77) e, no mesmo dia, arremessa um segundo relâmpago que cai à frente dos cavalos de Diomedes, a fim de impedir a ruína da cidade de Ílion (8.133-134). Esta situação serve para retomar a relação temática e estrutural, acima esboçada, entre o segundo dia de guerra na *Iliada* e o segundo dia do poema paródico. Na verdade, os recursos épicos referidos no curso deste subcapítulo, dedicado à configuração paródica da guerra iliádica na *Batracomiomaquia*, ocorrem, ainda que dispostos numa ordem diferente, no canto oitavo da *Iliada*, como mostra o Quadro n.º 3.

Quadro n.º 3 - Semelhanças temáticas e estruturais entre *Iliada* 8 e *Batracomiomaquia* 108-303.

<i>Iliada</i> 8		<i>Batracomiomaquia</i>
1	Nascer da aurora (1)	Nascer da aurora (108)
2	Assembleia dos deuses (2-40)	Assembleia dos ratos (108-121)
2a	Discurso de Zeus (5-27)	Discurso de Troxartes (110-120)
2b	Discurso de Atena (31-37)	Armamento geral dos ratos (124-132)
3	Armamento geral dos Aqueus (53-54)	Assembleia das rãs (133-160)
4	Armamento geral dos Troianos (55-57)	Discurso de Fisígnato (147-159)
5	Primeira intervenção de Zeus (75-77)	Armamento geral das rãs (161-167)
6	Fuga dos Aqueus (78-79, 93-98, 135-158, 335-341)	Assembleia dos deuses (168-198)
7	Ataque conjunto de combatentes (115-123)	Discurso de Zeus (174-176)
8	Segunda intervenção de Zeus (133-134)	Discurso de Atena (178-196)
9	Assembleia dos Aqueus (220-245)	Breve <i>aristeia</i> de Ocímidas (213-215, 218-223)
9a	Discurso de Agamémnon (228-244)	Combates por vingança (213-215, 234-247)
10	Compaixão de Zeus (245-246)	Fuga das rãs (224-225, 248-251, 258-259, 267)
11	Breve <i>aristeia</i> de Teucro (273-279)	Ataque conjunto de combatentes (252-257)
12	Combates por vingança (309-334)	Compaixão de Zeus (270)
13	Assembleia dos deuses: continuação (438-484)	Assembleia dos deuses: continuação (270-285)
13a	Discurso de Zeus (447-456, 470-483)	Discurso de Zeus (272-276)
13b	Discurso de Hera (462-468)	Discurso de Hera (278-284)
14	Fim do dia de guerra (485-486)	Primeira intervenção de Zeus (285-289)
15	Assembleia dos Troianos (489-542)	Segunda intervenção de Zeus (268-269, 292-299)
15a	Discurso de Heitor (497-541)	Fim do dia de guerra (302-303)

Parecerá contraditório afirmar que a *Batracomiomaquia* se serve de um número significativo de *topoi* bélicos, seguindo de perto, em termos estruturais e temáticos, um dos cantos mais atípicos da *Ilíada*⁵¹. Na verdade, o canto oitavo apresenta uma visão abreviada daquele que será o dia glorioso de Heitor e do exército troiano, da mesma maneira que o dia do confronto animalesco mostra, em tamanho miniatural, uma guerra heróica, cujo resultado se prevê favorável para os ratos, combatentes excelentes, equiparados a Gigantes (*Batrac.* 6-7). Estes dois cantos, épico e paródico, constituem, porém, versões adulteradas do estado da guerra, uma vez que a excelência guerreira dos Troianos e dos roedores não é senão o reverso de acontecimentos passados e daqueles que se hão-de seguir: enquanto os habitantes de Ílion se vêem sitiados durante nove anos pelas hostes dos Atridas até à ruína fatal, os rapinadores terrestres são, por sua vez, constantemente exterminados por seres mais fortes – as aves, as doninhas, os homens e os caranguejos (*Batrac.* 48-52, 112-117 e 294-302) –, antes e após a luta contra as rãs. A primazia que demonstram no campo de batalha é, deste modo, um desvio temporário no curso habitual de uma guerra sujeita ao arbítrio das divindades olímpicas, ora partícipes, ora meros assistentes das sequências de combates.

2. O HERÓI GUERREIRO

οἱ τινες ἐν βατράχοισιν ἀριστῆες γεγάατε, «aquelas que de entre as rãs forem as melhores» (*Batrac.* 143). É com estas palavras que Embasíquitro conclui a declaração de guerra contra as rãs: o mensageiro dos ratos exorta para a luta as que, de entre elas, forem as melhores. A *Ilíada* celebra uma campanha militar executada por muitos, mas que é decidida por poucos⁵². Esses poucos são os heróis de excelência, aqueles que, seduzidos pela inefabilidade da morte por causa do renome que a guerra proporciona a quem a ela se entrega incondicionalmente, primam pela valentia, desejando morrer jovens, mas gloriosos; aqueles que, amados e auxiliados pelos deuses, influenciam de forma significativa o curso dos eventos no campo de batalha, pelejando, quer massacrando oponentes, quer por eles sendo atingidos. De entre os heróis homéricos, estes são os ἀριστοί, ou seja, os «melhores». Também os exércitos animalescos integram guerreiros valerosos e excelentes, destemidos no combate, a ter em conta a apresentação inicial que deles é feita, pois enquanto dos ratos se diz, logo no próemio, terem sido «exímios» (ἀριστεύσαντες) na marcha contra as rãs, estas, não lhes sendo inferiores em primazia bélica, são qualificadas, no verso 143, como as «melhores»

51 Fenik (1968, 219).

52 Wees (1988, 23).

(ἀριστῆς). Além desta exaltação de uso colectivo, as figuras individuais ficam igualmente enobrecidas: a doninha, caçadora temível, é uma fera «valente» (ἀρίστη, *Batrac.* 51); Origânio «destaca-se» entre a turba ranídea (ἀρίστειν, *Batrac.* 257); e Meridárpax, o rato-herói, surge, no verso 281, como «o melhor» dos guerreiros (ἄριστος), sendo temido até pelos deuses.

Neste subcapítulo, proponho-me tecer algumas considerações sobre a caracterização épica e antiépica da figura do herói guerreiro representado na *Batracomiomaquia*, comentando, para o efeito, aspectos referentes aos nomes dos combatentes, aos epítetos que os acompanham, à ascendência de que provêm, bem como às posições e atitudes que tomam no campo de batalha, muitas das quais desviantes do código de conduta heróica. Não deixarei de averiguar o tratamento que de Aquiles, o melhor dos Aqueus, se faz neste poema, figura recuperada em algumas cenas da contenta animalicida, e que, ao contrário do Ulisses homérico, na fase das viagens, não contém apenas um duplo paródico, mas vários.

Um dos tópicos cujo estudo se revela significativo no âmbito do retrato do guerreiro herói-cómico está relacionado com a constituição dos nomes próprios dos combatentes animais, que se revela um dos principais elementos cómicos neste poema⁵³. Tais designações são forjadas pelo poeta à maneira épica, mas, ao traduzirem os hábitos quotidianos destas criaturas, pervertem a solenidade associada aos nomes dos heróis homéricos, que, de entre a vasta galeria, e só para indicar alguns exemplos, ora assinalam um estatuto de notabilidade⁵⁴, ora revelam uma vocação aguerrida para o combate⁵⁵ e para o comando⁵⁶, ora provêm de denominações de cidades e de rios⁵⁷. Os nomes dos combatentes batráquios e roedores, por outro lado, revestidos de uma aparência épica, informam sobre aspectos físicos ou hábitos comportamentais e gastronómicos destas criaturas, como mostram os dois quadros seguintes, onde se indicam as opções de tradução adoptadas por António Maria do Couto (1835), Fabricio Possebon (2003), Rodolfo Nunes Lopes (2008) e por um tradutor anónimo publicado n' *A Ilustração Brasileira* (1912)⁵⁸.

53 López López (1994, 168).

54 Exemplos de nomes de combatentes iliádicos compostos de κλέος («fama»): Ânfclo, Dóriclo, Épicles, Équeclo, Férecllo, Pátrocllo (cf. Ebeling 1963, 816).

55 Exemplos de nomes de combatentes iliádicos compostos de ἀνήρ («homem»): Agapenor, Agenor, Antenor, Bienor, Disenor, Hiperenor, Hipsenor, Protoenor. Exemplos de nomes de combatentes iliádicos compostos de μάχη («combate»): Anfímaco, Hipómaco, Macáon, Prómaco.

56 Exemplos de nomes de figuras iliádicas compostos de μέδω («reger»): Automedonte, Laomedonte.

57 De cidades: Eioneu, Festo, Ilioneu, Pédaso, Pedeu, Timbreu. De rios: Escamândrio, Sátnio, Simoésio. Para uma informação mais detalhada sobre os nomes dos combatentes homéricos, *vide* Beye (1964, 354-358), Wathelet (1989, 21-38), Nagy (1999, 69-93) e Crespo (2004-2005, 33-47).

58 Os dois quadros foram construídos com base na tradução de Possebon e nos índices que acompanham as traduções de Couto, de Lopes e do autor anónimo de *A Ilustração Brasileira*. A indicação dos versos

Quadro n.º 4 - Nomes dos combatentes ranídeos e seus significados.

Nome das Rãs	Transliteração	Couto 1835	<i>A Ilustração Brasileira</i> 1912	Possebon 2003	Lopes 2008
Ύψιβόας (202)	Hipsíboas	Berrador	Martello-mór	Grita-forte	O que grita alto
Πηλείων (206)	Peleu	Lodoso	Limoverde	Barrento	Lama
Σευτλαῖος (209)	Seutlaio	O que se nutre de acelgas	Acelgasinha	Acelgoso	Beterraba
Πολύφωνος (210)	Polifono	Multívoca	Grasnaforte	Tagarela	
Λιμνόχαρις (212)	Limnócares	A que se folga na lagoa	Mimodolago	Goza-no-lago	
Ὠκίμιδης (214)	Ocímides	(lição diferente: Limnésio)	Mangerico	Manjeriçã	O que se banha nas vasilhas
Καλαμίνθιος (224)	Calamíntio	Nêveda	Neveda	Calamoso	Hortelã
Ύγραῖον (226)	Higraio	(var. Hidrocares: A que folga na água)	(var. Hidrocares: Pingodaqua)	(var. Filtraio: Belezoca)	Humidade
Βορβοροκοίτης (230)	Borborocetes	A que dorme no lodo	Dormenolodo	Lamacento	O de leito de lama
Πρασσεῖος (232)	Prasseio	A que se sustenta de alho porro	Cebollinha	Alho-poró	Alho-porro
Κραμβοβάτης (237)	Crambóbates	(var. Crambófago: Couvívora)	(var. Crambófago: Couvívora)	Pé-na-couve	O trepador de couves
Κραυγασίδης (243)	Craugasides	Gritadora	Grasnalhão	Coaxante	O que coaxa
Φυσίγναθος (250)	Fisígnato	Bochchuda	Papodevento	Bochchudo	O de mandíbulas infladas
Ὄργανίον (256)	Origânio		Serpolzinho	Oreganoso	Orégão

na coluna dos nomes gregos respeita à primeira ocorrência nas sequências de batalha de cada uma das figuras bélicas. O uso de diferentes edições do texto como suporte para cada tradução explica a falta de concordância e as omissões entre os quatro tradutores, verificadas em alguns casos.

Quadro n.º 5 - Nomes dos combatentes roedores e seus significados.

Nome dos Ratos	Transliteração	Couto 1835	<i>A Ilustração Brasileira</i> 1912	Possebon 2003	Lopes 2008
Λειχήνωρ (202)	Liquenor	O que lambe homens	Mordetripas	Lambe-homem	O lambedor de homens
Τρωγλοδύτης (206)	Troglodites	Sevandija: O que vive em tocas	Vivenatoca	Troglodita	O que se esgueira para os buracos
Ἐμβασίχυτρος (209)	Embasíquitro	Entranelas	Farisca panelas	Pé-na-panela	O visitante de caçolas
Ἄρτοφάγος (210)	Artófago	Pannívoro	Pannivoro	Come-pão	
Κρουστοφάγος (218)	Crustófago	(lição diferente: rã Crambófago)		(var. Costófago: Come-costos)	O devorador de massa de bolos
Τυροφάγος (223)	Tirófago	(var. Tiróglifo: O escavador de queijo)	Devoraqueijo	Come-queijo	(var. Tiróglifo: O furador de queijo)
Πτερογλύφος (224)	Pternóglifo	Roe-calcanhars	Ratafiambre	Cava-presunto	O raspador de presunto
Λειχοπίναξ (230)	Licopínax	Lambepinturas	Papapratos	Lambe-prato	O lambedor de pratos
Ψυχάρπαξ (234)	Psicárpax	Furtamigalhas	Furtamigalhas	Rouba-Resto	O ladrão de migalhas
Σιτοφάγος (247)	Sitófago	Pannívoro	Farinheiro	(lição diferente: Troglodita)	O comedor de migalhas
Τρωξάρτης (250)	Troxartes	Roedor de pão	Róepãoduro	Rói-pão	O roedor de pão
Μεριδάρπαξ (260)	Meridárpax	O que furta parte	Bifatudo	Rouba-parte	O ladrão de pedaços

Constata-se, a partir dos dados expostos no Quadro n.º 4, que cinco dos combatentes ranídeos (Seutlaio, Ocímides, Calamíntio, Prasseio e Origânio) são nomeados a partir de termos que designam vegetais. Tal facto evidencia, na opinião de López López, autor do ensaio «Los nombres parlantes de la *Batracomimaquia*», que esses cinco nomes aludem a diferentes tonalidades da cor verde, própria da espécie ranina⁵⁹. A explicação assim enunciada não deixa de ser, porém, a meu ver, uma de entre outras possíveis, pois, por comparação com a etimologia dos nomes dos ratos e tendo em conta

59 López López (1994, 170).

a dieta alimentar das rãs apresentada por Psicárpax nos versos 53-55, estas cinco designações manifestam uma nutrição à base de leguminosas, facto corroborado pelo exemplo de Crambóbates, a rã que é literalmente «aquela que anda por entre as couves» e que nas versões de Couto e de *A Ilustração Brasileira* é substituída pela variante Crambófago, «a que come couves», ou, como os tradutores sugerem, «couvívora». Uma terceira hipótese é levantada por West, aquela segundo a qual as rãs são nomeadas a partir dos vegetais do quintal onde se escondem⁶⁰. Além destes combatentes, vegetarianos de cor esverdeada que se escondem por entre a horta, outros há baptizados a partir do coaxar barulhento (Hipsíboas, Polífono e Craugasides), do meio aquoso e enlameado que frequentam (Peleu, Limnócares, Higrαιο e Borborocetes) e ainda a partir de aspectos físicos salientes (Fisignato).

Quanto aos nomes próprios dos ratos lutadores, esses são formados com termos que designam alimentos confeccionados, como pão (Artófago, Sitófago e Troxartes), massa de bolos (Crustófago), queijo (Tirófago) e presunto (Pternóglifo)⁶¹. São também nomeados a partir de vocabulário que designa actividades típicas dos seres roedores, como esconder-se em buracos (Troglodites) e roubar comida aos homens (Embasíquitro, Licopínax, Psicárpax e Meridárpax). Devido à forte componente gastronómica subjacente à onomástica dos ratos, não é de estranhar que muitos destes combatentes recebam o respectivo nome a partir de verbos que expressam a acção de comer – como λείγω, «lamber» (Liquenor, Licopínax), φάγομαι, «comer» (Artófago, Crustófago, Tirófago, Sitófago), e τρώγω, «roer» (Troxartes) – e a partir de substantivos que denominam utensílios de cozinha – como panela (Embasíquitro) e prato (Licopínax). Os ratos recebem os seus nomes de dois grandes domínios: dos seus comportamentos domésticos, mas principalmente da sua tendência compulsiva para roubar comida aos humanos⁶². Os resultados obtidos mediante as observações feitas sobre os nomes dos guerreiros terrestres estão em conformidade com o discurso de Psicárpax, quando declara ao soberano do lago alimentar-se de tantas iguarias, quantas as confeccionadas pelos homens (*Batrac.* 33-41).

De entre os nomes dos combatentes roedores, destaco um que acredito não traduzir uma prática corrente para estes animais. Trata-se de Liquenor, «o lambe homem», único soldado da *Batracomiomaquia* cujo nome é composto de ἀνὴρ («homem»). É compreensível que os ratos se apoderem de pedaços de comida alheia para se alimentarem, que se escondam em buracos,

60 West (2003, 234).

61 Sobre a dieta alimentar das rãs e a nutrição dos ratos, *vide* Capítulo 5.

62 West (2003, 233).

até mesmo que mordam os homens no dedo e no calcanhar (*Batrac.* 45-46), mas é estranho, neste cenário, um rato fazer carícias a um ser muricida, construtor de ratoeiras (cf. *Batrac.* 115-117). Destoante do conjunto onomástico dos ratos lutadores, uma outra explicação, alheia à questão dos hábitos quotidianos dos animalejos, deverá ser procurada para o uso do nome Liquenor. Acredito tratar-se, primeiramente, de uma paródia aos nomes dos heróis da *Iliada* que, formados com ἀνήρ, manifestam, para aqueles que os possuem, um carácter másculo, e, por conseguinte, em contexto bélico, uma aptidão enérgica para o combate. Na verdade, ἀγνηορία, ou «excesso de virilidade», constitui o elemento-chave do comportamento heróico, como escreve Clarke, para quem o termo é o equivalente homérico mais próximo de heroísmo⁶³. Aquiles, o herói por excelência, é acusado de ter sido sempre ἀγήνωρ («orgulhoso») e de ter ficado ainda mais possuído de ἀγνηορία, por causa da disputa com Agamémnon (*Il.* 9.699-700).

A par dessa explicação, um outro entendimento possível para o uso do nome Liquenor prende-se com o papel desempenhado por este rato nas sequências bélicas. Liquenor é o primeiro das hostes dos murídeos a sucumbir no campo de batalha e um dos combatentes que volta a ser referido como participe na guerra depois de ter morrido (*Batrac.* 202-205, 216-217). O seu homicida é Hipsíboas, cujo nome («o que grita alto») se adequa ao estatuto que lhe é atribuído como inaugurador da guerra animalesca, protagonizando o primeiro movimento ofensivo contra um oponente, logo depois de os mosquitos terem feito ressoar o clangor das trombetas, como sinal para o início do conflito (*Batrac.* 199-200). O grito é, na *Iliada*, «sinal sublime de agressividade bélica»⁶⁴, sendo muito comum nas cenas de avanço dos exércitos para o combate e nas descrições panorâmicas da guerra que precedem os confrontos individuais. Os clamores enérgicos constituem porém um aspecto típico dos Troianos, pelo menos no início da *Iliada*, antes do duelo entre Páris e Menelau (3.1-9) e no primeiro dia de guerra (4.422-438), pois enquanto estes marcham em tremenda gritaria, os Aqueus avançam em silêncio⁶⁵. Tendo em conta que as rãs desempenham um papel temático substancialmente equivalente ao dos Aqueus e os ratos ao dos Troianos, defendo que o poeta paródico terá procedido no duelo de abertura entre Hipsíboas e Liquenor a uma escolha consciente dos nomes destes dois combatentes, no sentido de criar um efeito de inversão do modelo iliádico: o batráquio é o que, por razões etimológicas do nome, emite o grito de guerra, quando tal prática é habitual

63 Clarke (2004, 80).

64 Fusillo (1988, 120).

65 Cf. Crespo (2004-2005, 36) e Albracht (2005, 51-52).

entre o exército troiano, e o roedor é o primeiro a sofrer um golpe fatal, ao contrário de Agenor (também nomeado a partir de ἀνήρ), o primeiro dos Troianos na *Iliada* a vencer um adversário (4.467-472).

A formação dos nomes deste par inicial de oponentes revela ainda um outro aspecto interessante, até agora ainda não mencionado pelos estudiosos da *Batracomiomaquia*. A conjugação do primeiro elemento do nome Hipsíboas com o último elemento do nome Liqueonor permite formar o nome Hipsenor: Ὑψιβόας + Λειχίνωρ = Ὑψήνωρ. É assim que se chama um soldado homérico que morre uma primeira vez como Troiano (*Il.* 5.76) e uma segunda vez como Aqueu (*Il.* 13.411)⁶⁶. O nome de um soldado participe em ambos os exércitos da *Iliada* é aproveitado para a formação do par de oponentes que abre as sequências bélicas na *Batracomiomaquia*, e tal constatação reforça o estatuto paritário da guerra animal, desenvolvido na primeira parte deste capítulo («As sequências bélicas»).

A análise do conflito entre batráquios e roedores, a partir da atribuição dos epítetos, revela quatro outros exemplos de nomes intimamente relacionados com o contexto ou com o desempenho bélico dos combatentes. O rato Embasíquitro (verso 226) e a rã Borborocetes (verso 230) recebem, por antífrase, o epíteto ἀμύμων, uma vez que ambos, qualificados como «o sem mancha»⁶⁷, são, por razões etimológicas, aqueles que andam sempre conspurcados, um de comida («aquele que entra na panela» é, entenda-se, «aquele que entra na panela repleta de comida»), o outro de lama («o que se deita na lama» fica naturalmente enlameado)⁶⁸. Este epíteto não é utilizado por motivos formularios ou típicos apenas⁶⁹, mas também por inversão temática do contexto bélico específico: o imaculado Embasíquitro, contrariamente ao título que possui, mancha a terra de sangue ao matar Hígraio com o arremesso de uma pedra; o límpido Borborocetes é reconhecido como ἀμύμων devido ao adversário

66 Hipsenor é também um dos nomes que Beye (1964, 355) inclui entre aqueles que servem conveniências métricas ou formularios. Crespo (2004-2005, 36) integra o nome deste combatente, embora com algumas reservas, na secção consagrada aos nomes de Troianos com significado depreciativo: «Quizá Ὑψήνωρ hijo de ὑπερθύμου Δολοπίνος (5.76), sugiere también la soberbia de los troyanos, aunque se aplica también a un aqueo (13.411).»

67 Como título honorífico, ἀμύμων significa «irrepreensível». Atendendo à formação da palavra, constata-se que é composta de um α-privativo e que o tema lexical está etimologicamente relacionado com μῶμος, «repreensão» (Chantraine 1999, 79).

68 A aplicação irónica de ἀμύμων a Borborocetes já fora também notada por López López (1994, 171).

69 ἀμύμων ocupa, nos versos 226 e 230 da *Batracomiomaquia*, a mesma posição métrica (entre a cesura trocaica e a diérese bucólica). Além disso, trata-se de um epíteto homérico típico, frequentemente aplicado aos combatentes iliádicos (cf. Gehring 1970, 61). No contexto em estudo, ἀμύμων é, simultaneamente, segundo a classificação de Gray (1947, 109-121), de uso tradicional e individual, pois trata-se, por um lado, de um epíteto típico e, por outro lado, de um epíteto adaptado à situação imediata.

que vence em batalha, Licopínax («o que lambe pratos»), a quem assentaria melhor o epíteto ἀμύμων (por «o que lambe pratos» entenda-se «o que lambe pratos até ficarem limpos, sem manchas de comida»).

A última rã a ser mencionada nas sequências bélicas, antes da fuga massiva dos ranídeos, é o «divino» Origânio, assim qualificado por imitar Ares, o próprio deus da guerra (*Batrac.* 256). Da galeria de heróis iliádicos, muitos são os que recebem o título δῖος (como Agamémnon, Aquiles, Diomedes, Heitor, Sarpédon, Ulisses, entre outros), mas um só partilha com Origânio as mesmas características métricas e gramaticais, Alexandre, irmão de Heitor, também conhecido por Páris. Ambos os nomes Origânio e Alexandre são precedidos desse epíteto, que se encontra em posição inicial de hexâmetro, na forma de nominativo (*Batrac.* 256, *Il.* 3.329, 7.355, 8.82)⁷⁰. Ao irmão de Heitor é atribuído pela primeira vez o epíteto δῖος na cena de armamento, antes de enfrentar Menelau num duelo, do qual acaba por fugir, graças à intervenção de Afrodite. Enquanto Páris abandona o combate, transportado para o seu leito no palácio (acção que vem desencadear o reinício da guerra), assim também Origânio foge do campo de batalha para o lago (acção que antecipa a retirada em massa do exército das rãs e, em última análise, o fim da guerra). O adjectivo «divino» acompanha frequentemente os nomes dos heróis iliádicos, sobretudo para sublinhar a diferença entre os homens como seres fugazes e os deuses que são para sempre. Os heróis semelhantes aos deuses morrem, afirma Griffin, e os epítetos que lhes pertencem contrastam expressamente com o seu destino de homens mortais⁷¹. No contexto heróico-cómico, o divino Origânio parodia esse recurso épico, na medida em que, do ponto de vista temático e intertextual, está literalmente a imitar Ares (μυοῦμενος αὐτὸν Ἄρηα), o deus da guerra que na *Iliada* se destaca em combate, mas não pelos melhores motivos, ou porque foge (5.864-867), ou porque é derrotado (21.391-422).

À fuga de Origânio segue-se a *aristeia* de Meridárpax, apresentado como «filho amado do irrepreensível Cnáison, ladrão de pão» (*Batrac.* 261). Este herói dos ratos ameaça aniquilar sozinho as hostes das rãs, provocando a debandada massiva dos seus adversários. A explicação etimológica do nome deste rato depende, segundo o entendimento que faço do poema, da dualidade entre a genealogia e a acção bélica deste herói. Por um lado,

70 A expressão «divino Alexandre» ocorre também em *Il.* 3.352, 3.403 e 13.766, não cumprindo, porém, nestes três passos, os mesmos critérios métricos e sintácticos de *Batrac.* 256.

71 Griffin (1980, 83).

Meridárpax tem por pai Cnáison⁷², a quem é atribuído dois epítetos, ἀμύμων («irrepreensível») e ἄρτεπίβουλος («ladrão de pão»), sendo o segundo o mais significativo para a presente situação, uma vez que é esse que justifica a tradição de ladroagem transmitida à prole como herança. Assim, no nome Meridárpax, literalmente «o que rouba pedaços», o elemento μερίς detém o significado de «porção de comida», porque o rato-herói descende de «o que rouba pão». Por outro lado, no verso 274, Zeus refere-se ao destemido roedor como ἄρπαξ («rapinador»). Trata-se de um termo que é simultaneamente epíteto do guerreiro e elemento de formação do seu nome, e que, por ser aplicado no contexto dos feitos bélicos de Meridárpax, atribui a μερίς um novo sentido, o de «facção militar». O ser murídeo «que rouba pedaços» é, desta forma, ladrão de comida, do ponto de vista da ascendência paterna, e combatente valoroso, em conformidade com a *aristeia* que protagoniza. Ambos os critérios, validados pelo texto, justificam o nome.

A utilização de epítetos é um elemento que integra, e que permite traduzir, a solenidade da expressão enunciativa, própria do estilo épico⁷³. Tal recurso desempenha um papel predominante em certos momentos do conflito animalesco, como o «banquete» discursivo entre Psicárpax e Fisígnato (episódio tratado a propósito da cena da hospitalidade homérica). Aí, a diferença de extensão entre as duas listas de alimentos depende do adorno estilístico, o que, na prática, engrandece o bando de seres terrestres graças à nutrição requintada e luxuosa, uma vez que é rica em epítetos, e rebaixa a espécie anfíbia que se alimenta à base de leguminosas, produtos mais humildes, desprovidos de adjectivação. Ainda que se trate de um sinal honorífico da composição poética, o epíteto nem sempre possui uma conotação positiva para o objecto a que reporta, e as assembleias lideradas por Troxartes e por Fisígnato são exemplos claros disso mesmo. Lamentando os infortúnios que sobrevieram aos ratos, o pai do falecido Psicárpax denigre a imagem dos inimigos da espécie roedora, atribuindo a cada um deles um adjectivo depreciativo:

- a doninha é ἐχθίστη, «odiosa» (*Batrac.* 114),
- o homem ἀπηνής, «cruel» (*Batrac.* 115),
- e a rã κακός, «malvada» (*Batrac.* 119).

72 Para a problemática em torno do nome do pai de Meridárpax (devido a uma tradição manuscrita incerta, alguns editores consideram que o pai de Meridárpax se chama Κναίσων, outros Ἄρτεπίβουλος), vide Fusillo (1988, 129) e as referências bibliográficas por ele citadas. Quanto a esta questão, sigo o texto estabelecido por West (2003).

73 Aristóteles, *Retórica* 3.6.1407b.

No discurso de incentivo à guerra, o regente dos batráquios procede de modo semelhante, insultando os ratos com igual dose de qualificativos, chamando-os:

- *κάκιστοι*, «grandes malvados» (*Batrac.* 149),
- *δόλιοι*, «ardilosos» (*Batrac.* 151),
- *ἀκόλυμβοι*, «que não sabem nadar» (*Batrac.* 158).

O epíteto, enquanto marca da expressão altissonante, molda o retrato do herói guerreiro, não só em termos individuais, mas também colectivos. Marchando para a guerra, qual exército de Centauros ou de Gigantes, a turba animalasca é vista por Zeus como um conjunto de «poderosos combatentes» (*κρατερούς μαχητάς*), «numerosos e valentes» (*πολλούς καὶ μεγάλους*), empunhando armas pesadas (*Batrac.* 168-171). A configuração heróica dos animalejos é corroborada pela deusa Atena, que, embora dissuada as restantes divindades de prestarem auxílio a tais criaturas, reconhece como são «destemidos na luta» (*ἀγχέμαχοι*, *Batrac.* 195), aproximando-os assim dos Mísios e dos Mirmídones, exércitos a que o mesmo adjectivo é aplicado em *Il.* 13.5 e 16.272, respectivamente.

O retrato dos caranguejos é porém aquele, de entre as três hostes do poema, a receber maior destaque, devido à concentração de epítetos (quinze no total), que desenham com minúcia o aspecto físico destes combatentes invencíveis, enviados por Zeus (*Batrac.* 294-299)⁷⁴.

A poesia homérica oferece descrições físicas mais detalhadas do feio do que do belo, sendo os desvios aos padrões de beleza heróica a que mais atenção se presta⁷⁵. Concordes com essa posição, Gleii e Fusillo registam como modelo para a descrição dos caranguejos o retrato físico de Tersites feito em *Il.* 2.216-220, que também é caracterizado por meio de uma sucessão cumulativa de adjectivos⁷⁶. O resultado do paralelo torna-se bastante óbvio: o exército dos crustáceos, superiores em força guerreira, massacra os ratos, enquanto Tersites, figura antibélica, é espancado por outro muito melhor do que ele; um é motivo de temor (*Batrac.* 301), o outro de riso (*Il.* 2.270). A descrição desta terceira hoste animalasca é formulada conforme o estilo solene da epopeia, a ter em conta o recurso à adjectivação múltipla.

Além do uso de epítetos e da adjectivação, da comparação com os Gigantes e com os Centauros e do desempenho beligerante, também a origem aristocrática configura a imagem dos combatentes animalescos, elevando-os

74 Cf. Capítulo 4.

75 Thalmann (1988, 15).

76 Gleii (1984, 206-207), Fusillo (1988, 133-134).

ao estatuto dos heróis homéricos. Nesse sentido, Maria de Fátima Silva afirma que a «celebridade de um herói passa também pelo registo que, dos seus antepassados, a poesia consagrou; logo a genealogia que enobrece e responsabiliza cada herói consta de um curriculum»⁷⁷.

No encontro inicial entre Psicárpax e Fisígnato, cada um procura diminuir a honra do outro, alegando pertencer a uma classe ancestral mais ilustre, como nos duelos homéricos que servem de modelo a esse encontro: o duelo entre Glauco e Diomedes e o duelo entre Eneias e Aquiles⁷⁸. O vencedor desta disputa pela τιμή («honra»), aquele que possui um percurso genealógico mais longo, é o príncipe roedor. Ainda que a vitória bélica seja outorgada às rãs, uma vez que contam, no fim, com o auxílio do soberano olímpico, o poeta paródico apresenta, como contraponto, a derrota ranina no âmbito da linhagem e da excelência na guerra. Só aparentemente a dose de informação declarada pelos dois membros da nobreza sobre a ascendência de que provêm é proporcional. Na verdade, ambos revelam a identidade dos respectivos progenitores (tanto o nome do pai, como o nome da mãe) e a terra natal: Fisígnato é filho de Peleu e de Hidromedusa, tendo sido concebido junto às margens do Eridano (*Batrac.* 19-20); Psicárpax é filho de Troxartes e de Licómila, tendo nascido em Calibe (*Batrac.* 27-30). A apresentação mais extensa do roedor deve-se ao ornamento estilístico, que falta na apresentação do batráquio. Troxartes é aclamado como πατήρ μεγαλήτωρ («pai magnânimo»), e Licómila é anunciada como θυγάτηρ Πτερνोटρώκτου βασιλῆος («filha do rei Pternotrocles»), facto que permite fazer recuar a linhagem real destes seres terrestres até à terceira geração (filho, pai e avô: Psicárpax, Troxartes e Pternotrocles), quando a dos seres aquáticos contempla apenas duas gerações (filho e pai: Fisígnato e Peleu). A família com raízes mais remotas é a que detém maior valor honorífico e essa é a de Psicárpax.

Três são os combatentes do exército dos roedores cuja ascendência paterna é divulgada no poema: o príncipe (Psicárpax, filho do magnânimo Troxartes, *Batrac.* 28), o arauto guerreiro (Embasíquitro, filho do magnânimo Tiróglifo, *Batrac.* 137) e o rato-herói (Meridárpax, filho do irrepreensível Cnáison, *Batrac.* 261). Depois de Fisígnato, nenhum outro nome de combatentes ranídeos vem acompanhado pelo anúncio da estirpe a que pertence, ausência essa que constitui sinal, como no episódio de Tersites, de uma condição social inferior⁷⁹.

77 Silva (2005, 37).

78 Cf. Capítulo 6, «As sequências bélicas».

79 Forçoso é, contudo, esclarecer que os nomes de duas rãs combatentes, Ὠκμιῶδης e Κραυγασίδης, são construídos à maneira de patronímicos, por integrarem na sua formação morfológica o sufixo -ίδης. Cf. Torné Teixidó (1999, 41) sobre o uso semântico e literário deste sufixo.

Regente dos batráquios e honrado por todos os habitantes do lago e por todos seguido para a guerra, Fisígnato não age porém de forma valorosa nas sequências bélicas: ele é o último dos batráquios a entrar no campo de batalha, não chega a matar nem um adversário e prefere evitar a morte, fugindo aterrorizado, depois de ter sido ferido na ponta do pé por Troxartes (*Batrac.* 249-251). As normas de conduta heróica determinam para o combatente da *Iliada* a obtenção de honra e de glória, bem como a aceitação do risco da morte, como reconhece Pagani, que não deixa de sublinhar a importância desse risco como elemento fulcral do código heróico⁸⁰. Na mesma linha de pensamento, Griffin escrevera, quase três décadas antes da estudiosa italiana, que é «the pressure of mortality which imposes on men the compulsion to have virtues»⁸¹. Assim, na *Iliada*, a luta é com alguma frequência dita κυδιάνειρα («glorificadora de homens»), pois os combatentes avançam para matar ou para serem mortos, para alcançar glória ou para a outros a concederem. Ao optar pela fuga frente ao inimigo e, portanto, pela atitude mais covarde face à morte – e a covardia está associada a uma quebra na *arete* social⁸² –, Fisígnato não está senão a transgredir o código heróico proclamado por Sarpédon em *Il.* 12.310-328, não só no que respeita aos destinos da morte na refrega glorificadora, mas também no que concerne à retribuição da honra recebida. Ao contrário de Glauco e de Sarpédon, que se arriscam a lutar entre os dianteiros, cientes do risco da morte, para retribuírem o tratamento honorífico que granjeiam na Lícia, o Pelida batráquio não responde, em contexto bélico, de forma condizente com o valor em que é tido por todos os habitantes do lago que o honram diariamente (*Batrac.* 17-18).

Na qualidade de governante supremo de um exército, Fisígnato deveria ainda combater ἐν προμάχοις, «entre os dianteiros», como é regra entre os heróis iliádicos⁸³. As criaturas guerreiras não ignoram esse sinal distintivo de excelência bélica e lutam nas linhas dianteiras – deduz-se a partir da referência dupla aos πρόμαχοι, no início (verso 203) e perto do final das sequências bélicas (verso 253), que o conflito decorre, no seu conjunto, numa única frente de batalha –, todas à exceção do comandante das hostes raninas, do qual se diz de forma explícita ter sido o último a deixar o lago (*Batrac.* 251). Aquele que exorta os seres aquáticos para a refrega e que define a estratégia

80 Pagani (2008, 328).

81 Griffin (1980, 93).

82 Long (1970, 124).

83 «[C]ombat by individual *promakhoi* unquestionably dominates the narrative.» (Wees 1997, 687) Há 38 referências, espalhadas por vários cantos da *Iliada*, a combatentes que lutam nas linhas da frente.

ofensiva contra o inimigo é, paradoxalmente, o último dos combatentes a avançar para a luta, numa inversão do retrato do chefe homérico, que, por norma, surge a liderar as tropas⁸⁴.

Em «Los discursos militares de la *Batracomiomaquia*», González Delgado destaca um outro contraste quanto às figuras de chefia de ambos os poemas bélicos: a diferença entre os valores colectivos de âmbito nacional exaltados pelos comandantes homéricos e os interesses pessoais expressos nos discursos de Troxartes e de Fisígnato às respectivas falanges⁸⁵.

A propósito da conduta heróica na guerra como meio para se alcançar prestígio e honra impercíveis, de maneira que a memória dos feitos executados pelo herói não se esvaneça devido à acção corrosiva do tempo, Jean-Pierre Vernant define dois critérios imprescindíveis para a obtenção de uma glória pessoal imorredoura: a celebração contínua da memória e a realização de cerimónias fúnebres⁸⁶. Trata-se, na verdade, de se manter preservada para as gerações vindouras a existência mnésica e somática do herói, na medida em que este se torna matéria celebrada nos cantos épicos, sendo ainda comemorado por meio de uma construção tumular.

A Psicárpax não são concedidas as habituais cerimónias fúnebres, tão caras entre os Gregos. Os ratos reunidos em assembleia lamentam a morte do príncipe nas águas do lago, decidindo travar uma guerra de vingança contra as rãs (*Batrac.* 108-121), mas, porque não sabem nadar e uma vez que o cadáver flutua à deriva em meio aquático (*Batrac.* 106-107), não honram o filho de Troxartes com um túmulo, monumento que constitui «o σῆμα, o sinal da glória do herói na terra»⁸⁷. A memória do roedor não é, todavia, esquecida de imediato, sendo celebrada por três figuras do poema: Troxartes (*Batrac.* 118-119), Embasíquitro (*Batrac.* 141-142) e Fisígnato (*Batrac.* 147-150)⁸⁸. Dos critérios estabelecidos por Vernant, apenas um, como se pode verificar, é cumprido quanto à morte de Psicárpax. As exéquias deste rato não são realizadas pelos que lhe são queridos, e essa a razão por que, enquanto herói, segundo a concepção homérica, fica sujeito à corrosão e à inevitável amnésia dos tempos, pois a transformação do ser corpóreo em matéria incorpórea não é validada nem actualizada, neste caso, por um monumento

84 «The best heroes are to be found in the front line, but we repeatedly find the leader out in front of his contingent» (Albracht 2005, 52-53).

85 González Delgado (2008, 36-37, 44-45).

86 Vernant (2001, 333).

87 Serra (2002, 13).

88 Cf. Capítulo 5.

tumular⁸⁹. Psicárpax vê-se deste modo envolvido numa situação que os heróis homéricos consideram deplorável, a morte pelo mar. Tanto Aquiles (*Il.* 21.273-283) como Ulisses (*Od.* 5.299-312), ao enfrentarem o risco de perecerem afogados, reconhecem que gloriosa é a morte na guerra e desafortunada aquela ocorrida na imensidão do mar, precisamente pela impossibilidade de, nesta última, receberem as honras fúnebres devidas aos mortos.

Inglória é também a segunda morte do príncipe roedor, aquela que ocorre em contexto bélico. Depois de ter emergido do lago das rãs e de ter matado dois adversários, Psicárpax acaba por sucumbir de novo, desta vez no confronto com Craugasides, que atinge o rato com o arremesso de uma lança, fazendo as vísceras do combatente caído derramarem-se pelo solo (*Batrac.* 243-246). A cena partilha com o duelo entre Piro e Diores e com o duelo entre Astropeu e Aquiles o *topos* da terra ensanguentada com as entranhas de um corpo mutilado. A proximidade temática entre os dois passos da *Iliada* e o passo herói-cómico é suportada pela semelhança textual nos seguintes versos:

ἐκ δ' ἄρα πᾶσαι / χύντο χαμαὶ χολάδες, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε
(*Il.* 4.525-526)

logo todas / as vísceras se entornaram no chão e a escuridão cobriu-lhe os olhos

ἐκ δ' ἄρα πᾶσαι / χύντο χαμαὶ χολάδες· τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε
(*Il.* 21.180-181)

logo todas / as vísceras se entornaram no chão e a escuridão cobriu-lhe os olhos

ὄξύσχοινος ἔδυνε, χαμαὶ δ' ἔκχυντο ἅπαντα / ἔγκατα
(*Batrac.* 245-246)

o junco aguçado penetrou e no chão se entornaram todas / as vísceras

Diores (o combatente aqueu), Astropeu (o combatente troiano) e Psicárpax (o combatente roedor) não são apenas soldados que perdem a vida no campo de batalha, mas cadáveres estropiados, expostos à selvajaria da guerra. Aqueles que cometem actos de carnificina sanguinária para com os respectivos oponentes estão assim a condená-los a uma morte inumana e sem renome, na medida em que os privam de receberem os ritos fúnebres, abandonando-os no caos tumultuoso da refrega como presas para os cães e as aves de rapina. O guerreiro insepulto, deixado à mercê de criaturas vorazes,

89 A ausência de rituais fúnebres para o caso concreto de Psicárpax poderá ser explicada por necessidades de coesão interna da narrativa: o rato sucumbe no lago e do lago regressa para participar mais tarde na guerra contra as rãs.

reduzido a pedaços trucidados de carne putrefacta, é desta forma excluído, explica Vernant, não só da morte heróica, como também da condição humana. O mesmo autor acrescenta que «the body abandoned to decomposition is the complete reversal, or inversion, of a beautiful death», e exemplifica a situação com o comportamento vingativo de Aquiles, o herói afamado que no fim da *Iliada* se ocupa em desonrar o cadáver de Heitor, de modo a poder sentenciá-lo à mais extrema das desgraças, ou seja, ao desgaste do corpo e da memória, que se traduz na ausência de uma fama gloriosa e imperecível⁹⁰.

A profanação dos cadáveres por animais, apesar de tantas vezes anunciada na *Iliada* (no próemio e sobretudo nas várias ameaças de guerra), acaba por ser uma realidade que a epopeia homérica raramente celebra: quando o poeta épico aborda o tema, procede sobretudo de forma indirecta, servindo-se dos símiles. As sequências bélicas batracomiomaquianas, por outro lado, tornam flagrante esta situação que a épica constantemente prevê, mas que na verdade não é típica, ora porque os exércitos acordam uma pausa nas hostilidades para cremação dos mortos (canto 7 da *Iliada*) e para a realização de cerimónias fúnebres (cantos 23 e 24 da *Iliada*), ora porque os deuses intervêm no sentido de prevenir que os cadáveres dos heróis subjugados na guerra sejam objecto de abuso (*e.g.*: mortes de Sarpédon, Pátroclo e Heitor).

No confronto entre Ocímides e Crustófago, o combatente muricida lança-se contra o oponente exânime, devorando-lhe os órgãos internos (*Batrac.* 222). No momento das respectivas *aristeiai*, os dois Atridas são equiparados a leões que perseguem e capturam vacas, rasgando-lhes todas as vísceras com a sua dentição possante⁹¹. Com esta imagem do leão voraz e cruento, os filhos de Atreu são retratados como figuras bestializadas, quando entre a turba guerreira se destacam a massacrar as falanges adversárias, ganhando para si fama de combatentes valorosos, ao mesmo tempo que destroem a existência física e mnésica dos Troianos mutilados, assim reduzidos a alimento para animais. No curso da guerra animalesca, não se procede à realização de qualquer cerimónia para honrar os mortos pela prestação que tiveram em combate. As carcaças mutiladas destes animalejos sofrem o efeito da decomposição, espalhadas pelo lago de águas purpúreas ou por sobre a terra ensanguentada. Segundo a concepção heróica da morte celebrada por Homero, os cadáveres insepultos de Psicárpax e Crustófago, bem como os dos ratos em geral (no fim da guerra os combatentes murídeos são massacrados pelos caranguejos, que lhes decepam as patas e as caudas), ficam

90 Vernant (2001, 337-338).

91 Agamémnon: *Il.* 11.172-178; Menelau: *Il.* 17.64-69.

condenados a uma morte inglória, sem renome. A *Batracomiomaquia* animaliza os confrontos da *Iliada*, concretizando assim uma situação típica dos símiles homéricos: enquanto na epopeia bélica os heróis mutilam os cadáveres de guerreiros comportando-se como feras selvagens sedentas de sangue, no poema paródico esses mesmos heróis são de facto transmutados em animais, não contudo em animais ferozes, mas noutros de estatuto inferior⁹².

Homero celebra, entre as operações bélicas da *Iliada*, um episódio em que o tema da morte dos soldados que servem de comida para animais não constitui apenas uma ameaça proferida, mas um facto efectivamente narrado: trata-se do massacre dos Troianos por Aquiles no rio Escamandro⁹³. A morte de Licáon (*Il.* 21.114-135) começa por aliar a ameaça à acção: tendo-lhe desferido o golpe fatal, o Pelida deixa o cadáver do Priâmida como alimento para os peixes. O tema é retomado logo de seguida na morte de Asteropeu (*Il.* 21.161-204) de forma ainda mais flagrante, pois, tendo Aquiles abandonado este descendente de Áxio no areal, o poeta conta que à volta do corpo exânime se afadigaram os peixes e as enguias, dilacerando-lhe a gordura dos órgãos internos (*Il.* 21.201-204). O episódio homérico, no qual se inserem estas duas mortes – o morticínio massivo de um exército executado por um único herói em ambiente aquoso –, é tematicamente idêntico àquele relatado no poema herói-cómico: enquanto Aquiles chacina os Troianos no rio Escamandro, Meridárpax atemoriza os batráquios, pondo-os em fuga para o lago. A entrada tardia na guerra, o combate feroz junto ao lago e a intervenção heróica que vem alterar o curso das acções militares configuram o rato-herói como duplo paródico de Aquiles, também ele retardatário no campo de batalha e aniquilador impetuoso de combatentes, a partir do canto 20 da *Iliada*.

A poesia homérica, como produto de transmissão oral, vive da repetição e da variação, recursos que permitem ao poeta integrar a figura de Aquiles em pleno combate, mesmo quando este se encontra afastado do tumulto da guerra, durante a maior parte da narrativa épica. Esse processo é conseguido a partir da adopção de duplos do herói, que com ele partilham certas características pessoais, dados biográficos e até aspectos da carreira militar. Euquenor, por exemplo, comporta-se como duplo de Aquiles, na medida em que, como ele, é morto por Páris, tendo-se decidido por uma existência breve mas gloriosa, em detrimento do anonimato de uma vida ordinária, longe dos confrontos bélicos

92 Ainda que pregnant nas referências zoológicas, a *Iliada* não menciona as três espécies de animais em combate nas sequências bélicas da *Batracomiomaquia*. Os ratos, as rãs e os caranguejos são figuras que, excluídas da épica homérica, predominam no género da fábula. Cf. Capítulo 2.

93 Cf. Segal (1971, 30-32).

(*Il.* 13.660-672)⁹⁴. Também os combatentes Reso, Mémnon e Eurípilo são personagens cujas histórias incluem uma série de analogias biográficas e militares com o percurso do Pelida⁹⁵. Por outro lado, Diomedes e Ájax desempenham, à vez, durante a ausência de Aquiles, o papel do ἄριστος Ἀχαιῶν («o melhor dos Aqueus»)⁹⁶. Refiro, por último, os casos de Tersites e de Dólón, ambos retratados como duplos paródicos do filho de Tétis e de Peleu, uma vez que a ele se assemelham, mas por inversão dos resultados obtidos: Tersites ousa desafiar a autoridade de Agamémnon, como Aquiles no canto primeiro da *Iliáda*, sendo contudo agredido e feito objecto de ridículo perante a assembleia dos Aqueus no canto segundo⁹⁷; Dólón, célere na corrida como o protagonista⁹⁸, não deixa de ser capturado e morto no decorrer da missão de espionagem para a qual se havia voluntariado. Ambos são personagens anti-heróicas, e os esforços que fazem para imitar o herói dos Aqueus – quer em termos oratórios, no caso de Tersites, quer em termos de desempenho físico, no caso de Dólón – tornam-se absurdos. Há, pois, para cada uma destas figuras, uma diferença abissal entre as expectativas que têm e os resultados conseguidos⁹⁹.

A *Batracomiomaquia* procede de forma semelhante no que ao retrato de Aquiles diz respeito, não oferecendo uma só figura desenhada como cópia do mais valoroso dos guerreiros, mas expondo um conjunto de duplos que se vão destacando ao longo da acção herói-cómica. Comentando a apropriação do famoso herói neste poema, González Delgado sugere que o poeta paródico atribui um Aquiles a cada exército: Fisígnato, o regente das rãs, e Meridárpax, o rato-herói¹⁰⁰. Fisígnato partilha, de facto, com o modelo épico não só a ascendência familiar (ambos são filhos de um pai chamado Peleu e de uma entidade marinha) como também a entrada tardia no combate (Aquiles, que no canto 1 da *Iliáda* se retira da guerra, só decide voltar a combater no canto 18, e Fisígnato, que persuade as rãs para a luta, apenas surge nas sequências bélicas no verso 250, tendo estas sido iniciadas no verso 202). Os dois Pelidas

94 Fenik (1968, 148-149).

95 Fenik (1968, 149-150).

96 Aquiles é identificado como «o melhor dos Aqueus», por exemplo, em *Il.* 1.244, Diomedes em *Il.* 5.103 e Ájax em *Iliáda* 2.768 e 7.289. Para uma análise pormenorizada dos paralelos entre as acções de Diomedes e de Ájax com as acções de Aquiles, *vide* Louden (2006, 14-52). Para a discussão em torno da figura do ἄριστος Ἀχαιῶν, *vide*, por exemplo, Edwards (1984, 61-80) e Nagy (1999, 26-41).

97 As semelhanças temáticas e textuais entre a intervenção de Aquiles contra Agamémnon na assembleia do canto primeiro da *Iliáda* e o discurso insurrecto de Tersites na assembleia do canto segundo são analisadas em pormenor por Postlethwaite (1988, 123-136).

98 O epíteto atribuído a Aquiles, «de pés velozes», surge várias vezes na *Iliáda* (*e.g.*, *Il.* 1.58, 84, 121, 148, 215, 364, 489; 2.860). Dólón é também descrito como sendo «rápido de pés» em *Il.* 10.316.

99 Louden (2006, 144).

100 González Delgado (2008, 46-47).

comportam-se ainda como transgressores das normas de conduta heróica, na medida em que não retribuem a honra em que são tidos pelos companheiros de armas: um nega-se a prestar auxílio aos Aqueus massacrados (como acusa Ájax em *Il.* 9.624-642)¹⁰¹, o outro não se arrisca a lutar entre os dianteiros, chegando tarde e partindo cedo. Meridárpax, por outro lado, protagoniza, à semelhança do herói regressado à guerra, o massacre contra um exército que foge em massa (as rãs escapam-se para o lago, os Troianos para Tróia). Estes dois heróis, ἄριστοι dos exércitos a que pertencem, apenas são travados na guerra por intervenção divina: Aquiles vê-se impotente contra Apolo (no canto 20 da *Ilíada*) e perseguido por Escamandro (no canto 21), Meridárpax cessa o massacre contra as rãs devido às medidas tomadas pelo próprio Zeus (*Batrac.* 285-303).

Os casos acima expostos não representam as únicas presenças paródicas de Aquiles neste poema, como a seguir se demonstra:

- Troxartes encoleriza-se em assembleia contra o soberano das rãs por causa da perda de Psicárpax (*Batrac.* 109-121) à semelhança de Aquiles que se encoleriza contra o soberano dos Aqueus por causa da perda de Briseida (assembleia do canto 1 da *Ilíada*);
- Crustófago é perseguido por Ocímides das margens para as águas do lago (*Batrac.* 218-219), e Aquiles foge das correntes do rio Escamandro para a planície (no canto 21 da *Ilíada*);
- Ocímides mutila Crustófago rasgando-lhe as vísceras (*Batrac.* 222), e o Pelida chacina os Troianos como um golfinho que devora peixes mais pequenos (*Il.* 21.20-26);
- Prasseio arrasta o cadáver de Licopínax pelo calcanhar atirando-o ao lago, do mesmo modo que o herói épico agarra o corpo de Licáon para o lançar ao rio (*Batrac.* 233, *Il.* 21.120);
- Origânio e Meridárpax partilham com Aquiles o estatuto de «o melhor dos guerreiros», na medida em que o batráquio se distingue (ἀρίστευεν) entre o exército das rãs (verso 257), como Aquiles regressado à guerra, e o roedor é qualificado, no verso 281, com o epíteto ἄριστος, de aplicação típica, embora não exclusiva, ao herói da *Ilíada*.

101 Bassett (1933, 41-65) defende que o erro no comportamento de Aquiles não reside na profanação do corpo de Heitor (*Ilíada* 22), mas na recusa em salvar os Aqueus (*Ilíada* 9). «But that he [Achilles] should persist in this wrath after his friend Ajax had begged him to return to the fighting in order to save his friend, was a fault in honor.» (Bassett 1933, 59-60)

CAPÍTULO 7

Paródia à Divindade Homérica

Os deuses, apresentados nos poemas homéricos como entidades ao mesmo tempo sublimes e frívolas¹, carecendo de qualidades heróicas e considerados como fonte inesgotável de humor e de comédia, são figuras constantemente presentes na acção épica enquanto espectadores distantes: observam, das moradas olímpicas, as acções dos mortais e os seus sofrimentos, que tomam como objecto de interesse (em contraste com a bem-aventurança de que gozam, isenta de cuidados) e por causa dos quais se desentendem em discussões assíduas. Por mais fúteis e ridículas que pareçam as acções divinas, a verdade é que estas constituem um recurso típico da epopeia antiga de que não pode o poeta prescindir para a construção de um enredo elevado, até porque as cenas divinas previnem a ameaça de uma narrativa monótona (sobretudo a da *Iliada*, dominada por sucessivas sequências bélicas), possibilitando uma mudança de atmosfera².

Por norma, os deuses homéricos caracterizam-se por uma «superlativação das qualidades humanas», bem como por uma existência fácil e transpositiva³. Deve, porém, sublinhar-se que a actuação dos imortais diverge de uma epopeia para outra: enquanto na *Iliada* são móbil de acção (interferem abertamente nos assuntos terrenos, impulsionando, desse modo, a prossecução dos eventos épicos), na *Odisseia* estão mais distanciados, preferindo formas menos directas de contacto com os mortais⁴. Esta segunda epopeia

1 A expressão «sublime frivolidade», aplicada aos deuses da *Iliada*, é da autoria de Karl Reinhardt e frequentemente utilizada nos estudos que versam sobre as divindades homéricas. Sobre a seriedade e o estatuto grave das divindades homéricas, *vide* Griffin (1980, 144-178).

2 Kirk (1962, 345).

3 Rocha Pereira (2003, 112-113).

4 Rocha Pereira (2003, 118).

homérica, situada numa época cronológica (e narrativa) posterior à da *Iliada*, em cujo enredo se celebram com frequência episódios teomaquianos, mostra relações mais estáveis entre os olímpicos e uma maior separação da esfera terrestre. Os deuses odisseicos observam a justiça entre os homens, a quem atribuem, como explica Zeus no início do poema, a responsabilidade pelo destino que suportam, na medida em que os sofrimentos humanos não resultam senão do desrespeito pelos decretos divinos. Quanto mais preocupados com questões morais, menos intervenientes os deuses se tornam no plano terrestre⁵.

Apesar das diferenças registadas entre os dois poemas no que respeita à actuação divina, esta não deixa de ocupar uma porção considerável em ambos os enredos homéricos, sobretudo no da *Iliada*⁶. Na verdade, são os deuses que dão o ponto de partida para se explorar a acção desenvolvida nos poemas homéricos⁷. São eles que funcionam como motor das narrativas épicas, arquitecturalmente desenhadas de modo a conferir aos deuses um lugar de relevo⁸. Nesse sentido, Zeus é o agente que detém maior influência no desenrolar dos acontecimentos da *Iliada*. Toda a acção deste poema gira em torno do grande plano de Zeus⁹: no canto 1, o soberano olímpico pretende honrar Aquiles, o melhor dos Aqueus, causando para o efeito a vitória temporária de Heitor, o herói troiano, que cumpre inevitavelmente o destino que lhe está traçado, não deixando contudo de ser, também ele, honrado pelo mesmo deus, quando, no canto 24, envia o mensageiro divino para guiar Príamo até à tenda de Aquiles, a fim de resgatar o cadáver do filho. A mesma composição cíclica (a estrutura em anel temático), que liga o último ao primeiro canto da *Iliada*, é igualmente aplicada na *Odisseia*. Tanto no início como no final da narrativa, Zeus e Atena restauram a ordem no plano terrestre, libertando Ulisses dos perigos em que se encontra: no canto 1, Zeus determina a libertação do herói do cárcere em que se encontra na ilha de Calipso; no canto 24, Atena põe fim à guerra que opõe o herói aos nobres de Ítaca.

Na *Batracomiomaquia* a actuação na esfera divina determina igualmente a sucessão dos acontecimentos entre os seres terrenos, bem como o desenlace da guerra animalesca. As divindades herói-cómicas – Atena, Zeus, Hera e, ainda que menos representado, Ares – adoptam as qualidades dos seus modelos homéricos: ao mesmo tempo ridentes e ridículas, domésticas e

5 Pope (1960, 125), Graziosi e Haubold (2005, 77).

6 Calhoun (1937, 11).

7 Graziosi e Haubold (2005, 65).

8 Jones (1996, 116).

9 Heiden (2008, 29).

beligerantes, ordeiras e conflituosas, implacáveis e compassivas. Mostram-se espectadores distantes, mas presentes, ou seja, enquanto, num primeiro momento, se abstêm de intervir nos combates dos mortais, num momento posterior, decidem agir, mas de longe, sem contacto directo com aqueles que observam, alterando o curso dos eventos no seu reverso. Além disso, como procurarei demonstrar, estes deuses, que também ocupam posições estruturais de relevo na arquitectura da narrativa paródica, diferenciam-se dos de Homero, sobretudo em questões de poder.

1. ZEUS E ATENA

O concílio divino é um recurso canónico do aparato épico, que ocorre três vezes na *Ilíada* (cantos 4, 8 e 20) e duas vezes na *Odisseia* (cantos 1 e 5), sempre em início de canto¹⁰. A assembleia divina da *Batracomiomaquia*, quebrando a norma, não se situa na abertura, mas na parte central do poema, como interlúdio humorístico entre as fases de preparação e de execução dos combates animalescos. Esta diferença quanto à posição de um elemento convencional da epopeia deve-se, a meu ver, a questões de ordem paródica, no sentido de se fazer contrastar, pelo ridículo, a atitude dos deuses com a dos ratos e a das rãs perante uma mesma situação, a guerra prestes a ocorrer. Segundo as convenções do género, o texto paródico repete, pela diferença, com propósito menos sério, um objecto anterior já conhecido, princípio que se aplica à presente situação: a assembleia divina da *Batracomiomaquia*, caracterizada por um ambiente de regozijo e na qual se decide a abstenção da guerra, opõe-se tematicamente às duas reuniões precedentes, a dos ratos e a das rãs, ambas marcadas por uma atmosfera de tensão (lamento pela morte do príncipe roedor e indignação pelas mentiras sobre o regente batráquio), da qual resulta a decisão para o combate contra os respectivos adversários. A posição do concílio dos deuses na estrutura geral da *Batracomiomaquia*, divergente da tradição épica, que reserva a mesma cena-tipo para a abertura de um canto, está conforme as normas da paródia¹¹.

10 Em *Ilíada* 4, os deuses deliberam a prossecução da guerra, após o duelo mal resolvido entre Páris e Menelau; em *Ilíada* 8, Zeus proíbe a participação divina no conflito dos mortais; em *Ilíada* 20, o Crónida permite que os deuses prestem auxílio no campo de batalha àqueles que mais lhes aprouver. Nas assembleias de *Odisseia* 1 e 5, os deuses reunidos (à excepção de Posídon) acordam o regresso de Ulisses à pátria.

11 Cf. Capítulo 1 sobre a paródia estrutural enunciada por Giannetto, onde se insere, entre outras técnicas, a deslocação de certos esquemas da sua posição convencional. O mesmo recurso é também referido no âmbito das reflexões formalistas de Chklovski sobre o romance *Tristram Shandy* de Sterne.

A concepção dos deuses épicos como reverso humorístico das acções dos mortais não é alheia ao universo de Homero, como muitos estudiosos têm notado¹². Os poemas homéricos mostram um contraste entre os planos divino e terrestre, análogo ao apresentado no contexto herói-cómico. O canto 1 da *Iliada*, por exemplo, começa com a disputa entre Aquiles e Agamémnon (prolongada até ao canto 18) e termina com a discussão entre Zeus e Hera (apaziguada de imediato por Hefesto, que provoca o «riso inexaurível» entre os imortais). Neste episódio épico inicial, o conflito no plano humano tem o seu contraponto cómico no conflito que ocorre no plano celeste.

Rindo com graciosidade à vista dos exércitos animalescos que marcham para os confrontos bélicos, Zeus pergunta quem de entre as divindades reunidas se dispõe a auxiliar na guerra os ratos e quem as rãs (*Batrac.* 168-173). O exame intertextual da abertura deste concílio divino (pela comparação com o modelo homérico) revela aspectos pertinentes que configuram o episódio, determinando a sua função na estrutura global do poema. Um primeiro ponto a destacar está relacionado com o hexâmetro da convocatória, formado por um hemistíquio inspirado na *Iliada* e por outro retirado da *Odisseia*.

Ζεὺς δὲ θεοὺς καλέσας εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα (*Batrac.* 168)

Então Zeus convocando os deuses ao céu cheio de astros

θεοὺς κάλεσας (*Il.* 20.16)

convocaste os deuses

εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα (*Od.* 9.527 e 12.380)

ao céu cheio de astros

Glei e Torné Teixidó¹³ identificam o paralelo textual com *Il.* 20.16, devido ao uso partilhado da expressão θεοὺς καλέσας, que integra uma cena tematicamente análoga, a convocatória de Zeus para o último dos concílios do poema. Nesse episódio olímpico, ponto de partida para a teomaquia que se seguirá, o Crónida permite que os deuses participem na guerra dos mortais, levando auxílio aos combatentes que mais desejarem. Contrariamente, o duplo herói-cómico propõe a actuação divina na guerra animalesca, obtendo como resposta a recusa de Atena, que dissuade as divindades reunidas de intervirem junto dos ranídeos e dos murídeos em luta. Quanto ao segundo hemistíquio, a expressão εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα é demasiado genérica para designar o local de reunião dos bem-aventurados, por norma identificado de forma mais precisa nos poemas homéricos¹⁴. O enunciado, não servindo,

12 Kearns (2004, 72), Graziosi e Haubold (2005, 66), Halliwell (2008, 63).

13 Glei (1984, 164), Torné Teixidó (1999, 343).

14 Fusillo (1988, 114). Cf. *Il.* 4.2, 8.3, 20.5-6; *Od.* 1.27.

portanto, para localizar a morada celeste, constitui, contudo, uma forma típica usada em preces de vingança proferidas na *Odisseia* (9.527 e 12.380) contra hóspedes transgressores¹⁵. Do mesmo modo, o uso da referida fórmula homérica no presente contexto da *Batracomiomaquia* apresenta este episódio como assembleia punitiva, um concílio em que os imortais punem, por motivos pessoais e levianos, um desrespeito cometido (como desenvolvo mais adiante a propósito da cólera de Atena).

Assistindo à marcha dos exércitos dos roedores e dos batráquios, quais Centauros ou Gigantes em movimento, Zeus ri e o riso do deus é um *topos* da épica homérica, moldado, porém, ao presente contexto de forma atípica. No capítulo segundo de *Greek Laughter*, consagrado ao riso dos homens e dos deuses nos poemas homéricos, Halliwell confirma que os deuses só se riem de si próprios, nunca da condição humana, clarificando que o sofrimento dos heróis jamais se torna objecto do riso divino. São os conflitos entre os deuses que motivam sempre o riso divino¹⁶. De facto, o riso colectivo dos olímpicos é suscitado por Hefesto, quando o deus manco serve o doce néctar a todas as divindades, para acalmar os ânimos do casal régio (*Il.* 1.597-600), e quando denuncia publicamente o adultério da esposa (*Od.* 8.321-343). O mesmo tipo de situação repete-se na passagem do comportamento colectivo para o individual: Zeus ri-se com prazer perante o espectáculo da teomaquia (*Il.* 21.389-390, 508), enquanto Atena se ri ao derrotar Ares, nesse mesmo episódio que serve de deleite para o soberano celeste (*Il.* 21.408). A atitude do Zeus batracomiomaquiano mostra-se, assim, ímpar em relação ao modelo épico, uma vez que torna risíveis acontecimentos que decorrem no plano terrestre. O deus ri-se da condição dos seres animais, em marcha para a guerra.

Na opinião de Glei e de Fusillo, o riso de Zeus é desmotivado na acção heróico-cómica¹⁷, posição da qual tendo a discordar devido às potencialidades cómicas que esse recurso permite mediante a leitura comparativa com os referentes épicos. A expressão ἦδὺ γελῶν, «rindo apazivelmente» (*Batrac.* 172), denota o riso de Zeus ao observar os combatentes, sendo reaproveitada de duas situações homéricas: do episódio em que os Aqueus, reunidos em assembleia, «se riem apazivelmente» (ἦδὺ γέλασσαν) ao verem Tersites a ser espancado por Ulisses (*Il.* 2.270), e do momento da teomaquia em que Zeus «rindo apazivelmente» (ἦδὺ γελάσας, *Il.* 21.508) se compadece de Ártemis lacrimosa. Comparando a cena heróico-cómica com o primeiro destes passos homéricos, é possível concluir que são radicalmente opostas as atitudes daqueles que se tornam objecto de riso

15 Cf. Capítulo 5.

16 Halliwell (2008, 51-99).

17 Glei (1984, 163), Fusillo (1988, 114).

colectivo: Zeus ri-se dos animalejos que, em assembleia, decidiram avançar para a guerra, enquanto os Aqueus se riem do soldado que, em assembleia, defende a retirada da guerra. Os combatentes animalescos são, deste modo, parodicamente equiparados a Tersites, o mais feio de entre todos os que navegaram para Tróia (*Il.* 2.216), quando no verso 171 haviam sido comparados aos Centauros e aos Gigantes. Se, por um lado, esta comparação com os adversários dos deuses visa engrandecer o valor guerreiro de seres minúsculos, por outro lado, o confronto paródico com Tersites rebaixa-os a um estatuto militar inferior. Além disso, é necessário ter em conta que a deformação física (aplicada aos ratos e às rãs por meio da analogia com Tersites) é motivo primordial de riso¹⁸. Por outro lado, a partir do episódio do canto 21 da *Iliada*, é possível concluir que o riso de Zeus suscitado pela assistência à teomaquia é revelador da compaixão do soberano pelos combatentes derrotados. Atitude semelhante tomará o deus, na segunda parte do concílio herói-cómico, ao ver as rãs dizimadas pelos ratos. Pelos argumentos expostos, tendo a discordar da presença injustificada do riso de Zeus, na abertura desta assembleia divina.

Depois de lançar a proposta de intervenção na guerra às divindades reunidas, Zeus direcciona-a a uma figura concreta, Atena, perguntando à filha se não estaria interessada em defender os ratos, uma vez que estes frequentavam com regularidade o templo a ela consagrado (*Batrac.* 173-176). Este discurso do deus é, todavia, pela leitura que dele faço, carregado de ironia: depois de se rir do espectáculo da guerra, Zeus continua no mesmo registo humorístico, divertindo-se a perguntar à deusa se esta fará aquilo que ele sabe não fazer parte dos planos da filha. O tom irónico da fala do soberano manifesta-se a diferentes níveis, mediante: a presença de elementos textuais do discurso irónico, a comparação com o contexto homérico de base, os argumentos apresentados pelo deus sobre o templo da filha e a relação conflituosa, conhecida da tradição mítica, entre Atena e Ares.

Nos *Elementos de Retórica Literária*, o recurso estilístico aqui em foco vem assim definido: «A ironia, como tropo de pensamento, é, em primeiro lugar, a ironia de palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário.»¹⁹ Na fala de Zeus, vários são os elementos que fazem transparecer esta afirmação do contrário daquilo que se diz, ainda que as potencialidades irónicas

18 Sikes (1940, 122).

19 Lausberg (1993, 251).

deste passo fossem mais facilmente reconhecíveis num registo oral deste tipo de poesia, a que hoje não temos acesso²⁰.

Num ensaio consagrado ao humor nos poemas homéricos, Hunt²¹ demonstra que o discurso irónico pode ser expresso e reforçado por (ou até mesmo depender de) certas partículas textuais. A primeira delas a ser referida, aquela que merece um tratamento mais desenvolvido pelo maior número de exemplos citados, é a partícula ἤ («porventura»), que vem utilizada na pergunta de Zeus a Atena: ὦ θύγατερ, μυσὶν ἤ ῥ' ἀπαλεξήσουσα πορεύσῃ; «Ó filha, irás porventura defender os ratos?» (*Batrac.* 174)²². A posição métrica de ἤ (imediatamente seguida da cesura pentemímere) destaca a modulação elocutória que a palavra teria quando pronunciada, na medida em que a pausa melódica conferiria a este elemento a entoação irónica, que acaba por afectar todo o hexâmetro.

A forma participial ἀπαλεξήσουσα, «para defender», usada na questão de Zeus a Atena, é reaproveitada de ἐπαλεξήσουσαν, «para prestar auxílio» (*Il.* 8.365)²³. As equivalências linguísticas, que é possível verificar entre as duas formas, não são, porém, suficientes para justificar o registo irónico do passo herói-cómico. Para esse efeito, é forçoso associá-las às situações narrativas concretas em que ocorrem. Desse modo, no começo do concílio batracomiomaquiano, Zeus pergunta a Atena se não quererá auxiliar os ratos, sugerindo a participação da filha na guerra dos animalejos. Por outro lado, num episódio do canto 8, decorrente do segundo concílio divino da *Iliada*, Atena queixa-se de estar impedida por ordem do pai de intervir nos confrontos bélicos dos mortais, a favor dos Aqueus. A analogia entre ἀπαλεξήσουσα e ἐπαλεξήσουσαν faria prever uma igual correspondência no plano literário, que, todavia, não se verifica. Proceda-se, pelo contrário, a uma reviravolta temática no passo paródico, que não só motiva um efeito de surpresa, pela adulteração das expectativas suscitadas, como também é causa de riso entre o público ouvinte/leitor que reconhece o modelo homérico subvertido. O efeito irónico reside assim, primeiramente, no confronto dos contextos épico e herói-cómico, que mostram uma mesma atitude queixosa de Atena, mas em direcções opostas: ora se queixa de não poder guerrear, ora se queixa

20 Considerando que a *Batracomiomaquia* teria sido bastante popular na Antiguidade, Milanezi (2001, 321) acredita que o poema circulara sob uma forma oral, por volta do século I a. C.

21 Hunt (1890, 48-58).

22 Hunt refere como exemplos do discurso irónico reforçado por ἤ os seguintes passos dos poemas homéricos: *Il.* 1.229, 2.229, 3.46, 3.400, 4.247, 5.422, 6.55, 9.337, 9.348, 16.745, 18.358, 21.54, 21.485; *Od.* 1.391, 2.325, 4.710, 13.418, 15.327, 17.397, 21.98. Outros elementos textuais de uso irónico, indicados por Hunt, são θήν, δῆ, πού, πόθι, κέν, ὄϊω e ὄϊομαι.

23 Brandt (1888, 18), Ludwich (1896, 372), Gleit (1984, 165), Torné Teixidó (1999, 344).

dos infortúnios sofridos por parte dos combatentes, como justificação para não ter de combater. Além disso, é também revelador da intenção trocista de Zeus o vocábulo *μισὶν* («os ratos»), que, juntamente com ἦ, ganha uma modulação elocutória de destaque, uma vez que se encontra delimitado no hexâmetro pelas cesuras triemímere e pentemímere. Zeus questiona Atena, adjuvante dos Aqueus na *Iliada*, se não levará auxílio aos combatentes roedores, figuras paródicas dos Troianos, que a deusa guerreira odeia e nunca socorre na epopeia homérica.

ὦ θύγατερ, μισὶν ἦ ῥ' ἀπαλεξήσουσα πορεύση;
 - ~ ~ ~ | - // μισὶν | ἦ // ~ ~ ~ | - - | - ~ ~ ~ | - -
 Ó filha, os ratos, porventura, irás defender?

O relampejador do Olimpo interpela a filha a propósito da defesa dos ratos na guerra, quando sabe que esta jamais actuará nesse sentido, devido à inimizade que ela lhes tem. O registo melódico em que é proferida a questão do verso 174 manifesta a atitude de troça, que o deus continua a manter nos dois versos seguintes com o argumento exposto: os roedores saltitantes mereceriam a protecção da deusa guerreira, por serem frequentadores assíduos do templo a ela consagrado. Na parte final desta fala de Zeus, os ratos não são, porém, apresentados como figuras devotas, mas, pelo contrário, como desrespeitadores dos recintos sagrados, pois, em vez de executarem sacrifícios em honra de Atena, devoram as oferendas sacrificiais que lhe são destinadas.

Não deixa de ser curioso notar as implicações do verbo σκιρτῶ («saltar») usado para designar a acção dos ratos, eles que «saltitam» pelo templo. Este verbo denota uma actividade comum da espécie dos murídeos, aproximando-se foneticamente de *σμίνθος*, que significa «rato». O vocábulo *σμίνθος* não regista qualquer ocorrência no texto paródico, mas ocorre uma vez na *Iliada*, sendo reconhecível no epíteto *σμινθεύς* (1.39) atribuído a Apolo. No contexto épico em que o termo ocorre, Crises dirige uma prece ao deus arqueiro para que este castigue os Aqueus, justificando a validade do pedido com a referência às fartas porções de carne de animal que para ele queimou no templo de Crise, que sempre honrou.

Muitos destes aspectos (a formulação de um pedido a uma divindade, a menção a um templo, as ofertas sacrificiais e a punição de mortais devido ao desrespeito divino) são transpostos para a situação herói-cómica, na qual Zeus informa que os ratos se saciam com a gordura dos víveres depositados como oferta no templo de Atena. A vandalização do templo da deusa guerreira

por parte dos ratos saltitantes e devoradores de comida inverte a adoração exemplar do sacerdote Crises a Apolo. O argumento do soberano divino tem, portanto, uma intenção irónica subjacente, na medida em que ao pedir à filha protecção para os combatentes roedores não está senão a relembrá-la da acção sacrílega desses seres, estando na verdade a aconselhar o castigo e não o auxílio. Zeus sugere apenas na aparência a ajuda aos ratos, pensando, mediante a análise do intertexto homérico, uma intenção contrária ao que diz.

Atena entende o discurso ambíguo do pai, até porque tem uma razão de peso para não intervir no conflito animalesco a favor das hostes dos roedores, e essa razão é Ares. O deus da guerra é também uma divindade homérica presente na *Batracomiomaquia*, embora seja aqui representado em menor grau do que as restantes. Ele é, no entanto, o primeiro deus a ser referido neste poema, logo no proémio (*Batrac.* 4), reforçando assim o estatuto bélico do canto paródico. O deus sanguinário, adjuvante dos Troianos na guerra de Tróia, mostra ser o único de entre as divindades homéricas a tirar a vida a um combatente mortal (*Il.* 5.846-849) e o único a ser derrotado duas vezes (no decorrer da *aristeia* de Diomedes, no canto 5, e no episódio da teomaquia, no canto 21) por aquela que a tradição mitológica designa como sua rival, Atena. Ainda que de forma subtil, os contornos do antagonismo entre ambos estão delineados neste novo contexto.

No final da assembleia dos ratos, depois do incentivo para o avanço contra as rãs, o verso 123 informa que foi Ares quem os preparou para o combate: καὶ τοὺς μὲν ῥ' ἐκόρυσεν Ἄρης πολέμοιο μεμηλώς, «e Ares, o deus que se ocupa da guerra, preparou-os para o combate». Fusillo interpreta o verso como expressão antonomástica para indicar o valor bélico do exército de roedores, uma vez que Ares não opera directamente na guerra batracomiomaquia²⁴. O estudioso italiano acrescenta também que a referência ao deus funciona como alusão paródica de cenas homéricas em que os deuses armam os heróis para a guerra, como aquelas em que Heitor é equipado por Zeus (*Il.* 17.209-210) e Aquiles por Atena (*Il.* 18.203-206). Se se considerar, porém, que Ares apoia e favorece os roedores, preparando-os para o combate – na investidura das armas os ratos fazem lanças de agulhas, designadas como apetrechos de Ares (*Batrac.* 130) –, reforça-se, desta maneira, o discurso irónico de Zeus, consciente de que Atena recusará proteger os ratos, porque na verdade estes já são auxiliados por um deus, que não é senão o rival da filha. Zeus espera, portanto, que a deusa de olhos garços proceda de forma contrária àquilo que, na aparência, lhe sugere.

24 Fusillo (1988, 109).

Athena responde ao discurso trocista do pai, e essa resposta alonga-se no decorrer do concílio, acabando por constituir a parte nele dominante e a situação divina que funciona, mais do que as outras, como fonte pregnante de humor, devido ao rebaixamento doméstico a que a deusa está sujeita, a ponto de Fusillo afirmar que o «*pastiche* comico delle divinità omeriche si revolve quasi unicamente in questo discorso di Athena, alquanto lungo rispetto allo standard del poemeto», acrescentando ainda que a dignidade da deusa, que superintende aos trabalhos domésticos, «viene degravata tramite immagini bozzettistiche, bassamente quotidiane, che richiamano alla mente il gusto alessandrino»²⁵. Athena é a deusa que desempenha um papel determinante tanto na *Iliada*, onde actua sobretudo em contexto militar, como na *Odisseia*, onde, à medida que Ulisses se desvincula do domínio erótico representado por Circe e por Calipso, se torna progressivamente mais presente para o herói, ajudando-o na superação dos obstáculos que enfrenta na esfera doméstica²⁶. Ambas as funções, colocadas a ridículo neste poema, configuram o retrato daquela que é a divindade proeminente, que assume um papel fundamental para o curso dos eventos da narrativa²⁷.

A extensa resposta de Athena tem início no verso 178 de uma maneira tipicamente homérica com a invocação a Zeus²⁸, apresentando de seguida as várias razões pelas quais a deusa exorta à abstenção divina dos combates terrenos. À filha não passa despercebida a intenção irónica que caracteriza o discurso do pai, começando por se lhe dirigir num registo semelhante. Athena aproveita uma forma participial de que Zeus se serve para descrever os ratos e substitui-a por uma outra foneticamente muito próxima, para anunciar a recusa em auxiliar esses mesmos seres na guerra. Trata-se de *τερπόμενοι* («satisfeitos») que Zeus profere no final do seu discurso, e que Athena transmuta em *τειρομένοι-σιν* («atormentados»), logo no início da sua resposta ao pai. A proximidade fonética contrasta contudo com a diferença abissal entre os significados de ambas as formas: enquanto a primeira serve para descrever os ratos como animalejos que se deleitam com o consumo dos víveres oferecidos a Athena, a segunda, por outro lado, antecipa o tormento bélico a que esses seres estarão

25 Fusillo (1988, 115).

26 Nagler (1996, 147-148).

27 Bliquez (1977, 17), reconhecendo a proeminência conferida à deusa no poema herói-cómico, não deixa, contudo, de questionar a escolha do poeta, demonstrando como teria sido pertinente o recurso a outras divindades homéricas, como Afrodite (que ofereceria certamente esplêndidas possibilidades cómicas), Posídon (que seria, na opinião deste autor, uma boa escolha enquanto divindade protectora das rãs) e Apolo (que, devido ao epíteto *Esminteu* que lhe é atribuído em *Il.* 1.39, tem uma relação próxima com os ratos).

28 Sobre a fórmula homérica ὦ πάτερ, *vide* González Delgado (2008, 44 e n.15).

sujeitos. Da fala de um deus para a de outro, os ratos passam de «jucundos» a «oprimidos», e este contraste, no começo da resposta da deusa guerreira, confirma o entendimento da intenção irónica subjacente à sugestão apresentada pelo pai.

Segundo o *Index Homericus*, a forma de participio presente no dativo do plural, τειρομένοισιν, ocorre apenas duas vezes nos poemas homéricos²⁹, em situações em que combatentes aqueus decidem (é o caso de Menelau, em *Il.* 17.703) ou são persuadidos (é o caso de Aquiles, em *Il.* 18.129) a não auxiliar os companheiros na guerra, tal como faz Atena em relação aos ratos. A forma de participio presente no nominativo do plural, τερπόμενοι, regista seis ocorrências na poesia homérica³⁰, a primeira das quais (*Il.* 7.61) inserida no episódio em que Atena e Apolo assistem deleitosos aos combatentes reunidos, antes do duelo entre Heitor e Ájax. Esta situação épica prefigura o resultado da presente cena herói-cómica, pois também nesta primeira parte do concílio os deuses observam os mortais sem interferência.

Atena anuncia que não levará socorro militar ao exército dos ratos, justificando as razões dessa decisão a partir do verso 179, com o uso da conjunção causal ἐπεὶ («porque»), e, mais adiante, a partir do verso 188, esclarece os motivos para não prestar ajuda à facção ranídea com o recurso à explicativa γάρ («pois»). Ao proceder deste modo – explicando as causas da recusa em intervir na guerra animalesca –, a deusa guerreira mostra um aspecto que está na base do retrato divino desenhado neste poema, contrário àquele dos deuses homéricos, que não têm de oferecer quaisquer explicações para aquilo que fazem³¹. Hera, questionada a propósito do ódio sentido para com a cidadela de Ílion, no primeiro concílio da *Ilíada*, não responde ao marido sobre esse assunto: a justificação para eles não interessa, porque os deuses podem sempre mudar de opinião e apreciar o espectáculo da existência humana³². A Atena herói-cómica, pelo contrário, sente a necessidade de expor com detalhe as causas do seu afastamento dos mortais, atitude que faz dela uma entidade impotente, incapaz de castigar directamente os que lhe infligem danos. O poder é, afinal, um dos pontos fulcrais que distingue os homens dos deuses. O rebaixamento ao estatuto doméstico torna, contudo, os seres supernos menos possantes: reagem menos eficazmente contra os animalejos, receiam-nos, preferindo formas menos directas de intervenção. As justificações de Atena são apenas o começo da falta de vigor que afecta estas representações paródicas dos deuses homéricos.

29 Gehring (1970, 774).

30 *Il.* 7.61, 18.526, 18.604; *Od.* 4.17, 8.171, 13.27 (Gehring 1970, 779).

31 Griffin (1980, 189).

32 Griffin (1980, 197).

Um vestido roído e uma noite mal dormida são, segundo Saldanha da Gama, as principais razões que marcam a actuação de Atena na *Batracomiomaquia*, que recusa prestar auxílio aos ratos e às rãs lutadoras³³. A veste surge no culminar de uma sequência de elementos que a deusa identifica como κακὰ πολλὰ, «males imensos» (*Batrac.* 179): os ratos, frequentadores do templo da deusa, estragaram as grinaldas e as lamparinas sagradas (*Batrac.* 180). O acto, aparentemente usual entre os murídeos, cuja intenção não ultrapassa os limites restritos da utilidade imediata, alheio por isso a qualquer malefício contra a divindade, implica, todavia, uma mudança na condição de honra que Atena granjeia entre os mortais. A alteração negativa desse estado, prejudicial para quem está habituado a receber honrarias, motiva consequentemente a cólera da entidade lesada. Os homens e os deuses parecem ser motivados da mesma maneira, ou seja, por considerações de τιμή («honra»)³⁴: os homens alcançam-na pelos bens que possuem – Aquiles considera-se desonrado, porque fica privado do seus γέρας («presente honorífico»), Briseida, que por direito lhe pertence –; os deuses recebem-na dos mortais, punindo-os quando descobrem uma perda irreparável da honra que por aqueles lhes é devida. Neste caso, os deuses respondem com violência ao dano causado, servindo-se da sua ἀρετή para defender, recuperar ou mesmo aumentar a τιμή de que se viram destituídos³⁵. Assim, na *Odisseia*, Atena inflige um triste regresso aos Aqueus, por causa da profanação do seu templo em Tróia; Hiperión exige a Zeus a morte dos companheiros de Ulisses, pelo desrespeito cometido contra o gado sagrado de Trinácia; e Posídon petrifica a nau dos Feaces, devido à violação do decreto há muito proferido, segundo o qual este povo de marinheiros não deveria transportar estrangeiros pelo mar. Os deuses exercem vingança contra os homens que, insanos, cedendo à violência e à força, não honram a divindade. Os ratos, da mesma maneira, danificando os objectos de Atena e profanando o recinto sagrado do templo, tornam-se objecto da cólera divina. Pouco importa para os imortais as intenções que presidiram a tal acto. Para eles o que conta verdadeiramente são as consequências que os atingem, a efectiva ausência de honra.

A desconsideração para com a divindade por parte dos mortais vem manifesta no início da resposta da filha ao pai, na referência aos στέμματα, «grinaldas» (*Batrac.* 180). Este termo ocorre na *Ilíada* (1.14, 1.28, 1.373) no contexto da súplica de Crises aos Aqueus, para que lhe restituam Criseida. A recusa de Agamémnon implica não só o desrespeito pelo sacerdote, mas também a falta de consideração para com o divino, uma vez que Crises segura as «fitas»

33 Saldanha da Gama (1999, 109).

34 Adkins (1972, 7).

35 Adkins (1972, 5).

de Apolo. O soberano dos Aqueus menospreza as fitas do deus archeiro, e os murídeos corroem as grinaldas da deusa guerreira. Ambos os actos motivam a cólera divina: Apolo vai dizimando as hostes com a peste, Atena abstém-se da guerra e convence os restantes deuses a procederem do mesmo modo. A ausência de honra, resultante do desprezo quanto aos símbolos dos deuses, é punida, na *Ilíada*, com a acção de Apolo contra os Aqueus e, na *Batracomiomaquia*, com a inacção de Atena contra os combatentes saltitantes.

A referência às grinaldas e às lamparinas estragadas ocupa um só hexâmetro (*Batrac.* 180), enquanto o dano causado à veste que a própria deusa tecera se estende por seis versos (*Batrac.* 181-186), sendo este o acto dos ratos que mais afectou a dignidade de Atena: aqueles roeram-lhe o peplo deixando-a endividada, sem meios para pagar ao alfaiate, a quem pedira um empréstimo, que agora, por causa dos ratos, não consegue repor. À imagem mitológica tradicional de uma Atena dedicada ao trabalho de tecelagem³⁶, o relato do episódio sobrepõe o retrato trivial de uma Atena rebaixada ao estatuto de mulher pobre, atormentada pelo facto de não dispor de meios para pagar o que deve. A situação assim descrita inverte um passo odisseico em que é referida a deslocação da deusa (que se apresenta sob a forma de Mentor) até junto dos Caucónios, para cobrar a dívida que lhe devem (*Od.* 3.366-367). Da poesia épica para a herói-cómica, a deusa passa, assim, de financiadora a devedora³⁷.

Na *Ilíada*, onde Atena actua como entidade guerreira, também é possível encontrar alusões à actividade de tecelagem por parte da filha de Zeus, concretamente nas duas cenas de armamento em que a vemos despir a veste macia que ela própria bordara com perícia para envergar a indumentária bélica (*Il.* 5.733-744, 8.384-892). Deste modo, enquanto na *Ilíada* Atena abandona o πέπλος para tomar armas, na *Batracomiomaquia* a mesma divindade recusa os trabalhos bélicos por causa do πέπλος que os ratos destruíram, tendo-o deixado cheio de buracos³⁸.

36 O papel de Atena como figura protectora do tear vem aludido em *Od.* 2.85-128, no episódio da teia de Penélope, concretamente no momento em que Antínoo se refere ao conhecimento de belos labores, ao bom senso e às astúcias que a deusa concedeu à esposa de Ulisses, de modo a poder enganar os pretendentes (*Od.* 2.115-121).

37 Mais do que como paródia literária, Milanezi (2001, 324-325) coloca a hipótese de a pobreza de Atena funcionar também como paródia ao culto da deusa, concretamente aos festivais das Grandes Panateneias, uma vez que os templos atenienses eram conhecidos pela sua abundância de riquezas.

38 A forma πέπλον, em acusativo, regista sete ocorrências nos poemas homéricos. Em cinco dessas ocorrências, o termo ocupa a posição inicial de verso: *Il.* 5.734 = 8.385 (veste bordada por Atena), 6.90 = 6.271 (veste de Hécuba a ser oferecida como dádiva no templo de Atena), *Od.* 15.124 (veste que Helena oferece a Telémaco como presente de casamento). O mesmo termo ocorre ainda noutros dois passos homéricos, mas em posições métricas diferentes: *Il.* 6.302 (veste de Hécuba depositada como dádiva no templo de Atena) e *Od.* 18.292 (veste oferecida a Penélope como presente de casamento). Cinco destes passos referem o peplo de Atena, ou que a própria deusa teceru, ou que a ela foi oferecido. A forma πέπλον, em acusativo, surge também em posição inicial de verso em *Batrac.* 182.

Não é por se mostrar opositora dos ratos que a deusa se torna adjuvante da outra facção guerreira. Na verdade, depois de justificar as razões por que não protege os combatentes roedores (a ira sentida pelos crimes que cometeram), Atena confessa que às rãs também não levará auxílio devido ao coaxar barulhento, por causa do qual fica com dores de cabeça e insónias. O poeta paródico desenha, uma vez mais, o retrato de uma imortal rebaixada ao estatuto de mulher apoquentada por situações triviais, sentidas como tamanhos flagelos. Dos versos 187 a 192, em que Atena expõe os motivos do desprezo pelos ranídeos, fica destacada a imagem de uma deusa guerreira desprotegida e desarmada, que carece de energia e de vigor para actuar entre os combatentes mortais. No entanto, para os deuses homéricos as acções de contacto com os homens são de fácil execução, quer sejam acções para os auxiliar, quer sejam acções para os condenar no campo de batalha.

Nesta segunda parte do discurso de Atena, a filha de Zeus justifica a decisão de não ajudar o exército dos batráquios, porque tais animais não são φρένας ἔμπεδοι, não estão «no seu perfeito juízo» (*Batrac.* 188). Esta expressão é aplicada a três figuras dos poemas homéricos: Páris (*Il.* 6.352), Tirésias (*Od.* 10.493) e Telémaco (*Od.* 18.215). O príncipe troiano, um herói a *part-time* e uma figura paródica na *Iliada*³⁹, é censurado por Helena, no canto sexto, por não acompanhar os Troianos na guerra, preferindo o descanso no lar ao cumprimento das exigências bélicas. Trata-se da mesma atitude tomada pela deusa guerreira, que, por meio deste paralelo, acaba por ser, também ela, vista como não estando no seu perfeito juízo, renunciando aos deveres do campo de batalha, porque não conseguiu repousar. Telémaco é igualmente repreendido por uma figura feminina, a própria mãe: Penélope acusa-o de falta de senso, no episódio do canto 18 da *Odisséia*, por ter permitido agressões contra um hóspede. Embora não tenha sido uma razão evocada por Atena, a verdade é que Fisígnato descuroou a protecção para com um estrangeiro, falhando ao não garantir uma travessia segura a Psicárpax. A abstenção da deusa torna-se, assim, uma forma de castigar o governante das rãs pelo desrespeito cometido, como o fez com os pretendentes, que, insensatos, infringiram a lei de Zeus Hospitaleiro no palácio de Ulisses em Ítaca. Diferentemente dos dois príncipes homéricos (Páris e Telémaco) e das falanges dos ranídeos, Tirésias é dito ser «de mente firme», mesmo quando a sua alma reside no Hades. O contraste mostra o coaxar barulhento e desatinado dos habitantes do lago como inversão paródica dos ajuizados conselhos do adivinho, com que Ulisses pôde contar no curso das suas viagens.

39 Rutherford (1996, 41), Louden (2006, 55).

Ainda a propósito de φρένας, das 61 ocorrências registadas nas duas epopeias homéricas⁴⁰, uma há que, pelas analogias temáticas e pelas potencialidades cómicas que sugere, me parece pertinente destacar. Em *Od.* 23.14 (οἷ σέ περ ἔβλαψαν· πρὶν δὲ φρένας αἰσίμη ἦσθα, «Agora deram comigo em louca. E tu que antes eras tão ajuizada!»)⁴¹, Penélope acusa Euricleia de ter enlouquecido ao anunciar o regresso do marido há muito ausente e a morte de todos os pretendentes. A partilha do mesmo vocábulo (pouco significativa talvez a uma leitura superficial) nos passos épico e herói-cómico adquire relevância em termos paródicos, se se tiver em atenção os contextos narrativos: Atena é atormentada por insónias queixando-se do barulho que a impede de dormir, enquanto Penélope é arrancada de forma abrupta ao sono tranquilo e profundo, o mais suave que tivera desde que o marido partira para Ílion. Uma queixa-se da falta de sono, a outra da interrupção do doce descanso. A noite mal dormida da deusa, por causa do coaxar barulhento, contrasta, portanto, com a noite em que a esposa de Ulisses repousou tranquilamente, alheada do alvoroço dos pretendentes a serem chacinados.

Atena confessa estar bastante cansada para combater, porque não dormiu de noite após o regresso de uma guerra que a fatigou. Dessa guerra, anterior ao conflito animalesco, nada mais se diz, a não ser que foi suficiente para esgotar as forças à deusa guerreira, e por isso talvez possa ser identificada com a guerra da *Iliada* ou com a guerra no final da *Odisseia*, onde a filha de Zeus participou activamente, ou até mesmo, sugere Milanezi, com a guerra que opôs os deuses aos Gigantes, o que faz então da *Batracomiomaquia* uma segunda Gigantomaquia⁴². O cansaço sentido pela divindade, reforçado no texto pelo advérbio λίην, «bastante» (*Batrac.* 189), quebra com o retrato convencional dos deuses homéricos, por norma infatigáveis, detentores de força desmesurada, capazes de executar com facilidade qualquer acção a favor ou contra os homens, desde que assim o queiram. Na verdade, os deuses distinguem-se dos homens em poder. Griffin demonstra-o com episódios das epopeias homéricas, que envolvem contactos dos deuses com os mortais e que mostram a facilidade com que aqueles agem na esfera humana⁴³. Assim, na *Iliada*, facilmente Afrodite resgata Páris do campo de batalha (3.380-381), Atena protege Aquiles (20.438-440) e Apolo salva Heitor (20.44-43). Com igual facilidade, Posídon incita para o combate as falanges dos Aqueus

40 Gehring (1970, 840).

41 O paralelo entre *Od.* 23.14 e *Batrac.* 188 já fora identificado, mas não interpretado, por Brandt (1888, 19), Ludwig (1896, 378), Glei (1984, 170), Camerotto (1994, 41) e Torné Teixidó (1999, 346).

42 Milanezi (2001, 328). *Vide* também Scodel (2008, 228).

43 Griffin (1980, 188-189).

(13.89-90), Apolo derruba os muros dos Aqueus (15.360-366) e Zeus coloca um homem valente em fuga, se assim o entender (16.688-690 = 17.176-178). Todas as acções da divindade homérica são, portanto, de fácil execução. Atena, ao dizer-se cansada da guerra, derruba uma diferença essencial que separa os deuses dos homens, o poder. Sem forças para participar em novos combates, a deusa guerreira contradiz as palavras que ela própria dirigira antes a Telémaco, em *Od.* 3.231: ῥεῖα θεός γ' ἐθέλων καὶ τηλόθεν ἄνδρα σαώσαι («De longe, se assim quisesse, facilmente o deus salvaria um mortal»). A fragilidade da filha de Zeus contrasta ainda com o comando superior que a própria desempenha na épica, como o expressa Ulisses na cena de reconhecimento com o filho, no canto 16 da *Odisseia*. Na sequência do auxílio prestado pela deusa protectora, o herói afirma:

ῥηϊδιον δὲ θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
ἤμ᾽ ἐν κυδῆναι θνητὸν βροτὸν ἠδὲ κακῶσαι.
(*Od.* 16.211-212)

É tão fácil para os deuses que o vasto céu detêm
enaltecerem como rebaixarem um homem mortal.

Os deuses, que «são de longe superiores» (*Il.* 10.557), mostram-se, neste contexto paródico, espectadores distantes e amedrontados, rebaixados à mesma condição existencial (miserável e sofredora) daqueles que observam.

Atena queixa-se de ter passado a noite com dor de cabeça (τὴν κεφαλὴν ἀλγοῦσα, *Batrac.* 192) por causa do coaxar ensurdecedor das rãs. A forma participial ἀλγοῦσα («sentindo dor») aqui utilizada serve para tornar a deusa um duplo paródico de Aquiles. González Delgado afirma que o discurso da filha de Zeus no poema herói-cómico funciona como paródia a três aspectos: à linhagem divina, à imparcialidade dos deuses na guerra dos mortais e ao comportamento de Aquiles no canto primeiro da *Iliada*⁴⁴. De facto, tanto Aquiles como Atena se retiram da guerra por verem a honra de cada um diminuída publicamente: um fica desonrado por se ver privado do seu γέρας que por direito lhe pertencia – com o seu afastamento, o herói pretende castigar Agamémnon e recuperar a honra perdida –; a outra queixa-se da profanação do seu templo – com a sua abstenção, a deusa castiga os ratos pelos crimes praticados.

Esta última analogia apresentada por González Delgado, com a qual concordo, parece-me, porém, incompleta para se validar de forma eficaz a relação paródica entre o herói homérico e a deusa herói-cómica. A meu ver, o

44 González Delgado (2008, 39).

termo ἄλγοῦσα tem uma aplicação intencional, não apenas a de mostrar Atena como uma mulher queixosa, mas também a de estreitar a aproximação entre a deusa e o melhor dos heróis. Aquiles é, por razões etimológicas, aquele que causa sofrimentos às hostes, quer aos Aqueus, quando se retira da guerra, quer aos Troianos, quando à guerra retorna⁴⁵. O nome Ἀχιλλεύς («Aquiles») integra na sua formação o vocábulo ἄχος («dor»), sinónimo de ἄλγος, discernível no participio ἄλγοῦσα, aplicado a Atena no verso 192. A forma ἄλγεα («dores») ocorre no segundo verso da *Iliada*, associada à cólera de Aquiles, que causa as maiores dores aos companheiros, aos adversários e, por meio de Pátroclo, a si próprio. Portanto, enquanto Aquiles inflige sofrimentos aos exércitos em combate que depois vêm recair sobre si próprio, Atena, atormentada por dores, acaba, também ela, por causar penas às falanges dos roedores e dos ranídeos, fazendo-o da mesma maneira que o filho de Tétis procedeu em relação aos Aqueus, abstendo-se de participar no conflito. A combinação deste último aspecto, que acabo de sugerir, com aquele assinalado pelo estudioso espanhol completa o aproveitamento de Aquiles (enquanto personagem da *Iliada*) no retrato paródico de Atena, apresentada como uma mulher pobre e sofredora, des preocupada em relação aos assuntos da guerra⁴⁶.

A debilidade física, o temor e o anseio de distanciamento do domínio terrestre são traços do carácter da divindade herói-cómica, sobretudo de Atena, reforçados na deliberação que a deusa toma, no final do seu discurso: que os deuses se abstenham de intervir na guerra, para não serem feridos pela lança de um guerreiro mais ousado e destemido (*Batrac.* 193-196). Esta última parte do discurso da deusa de olhos garços tem sido considerada como alusão paródica à *aristeia* de Diomedes celebrada no canto 5 da *Iliada*⁴⁷. Com a permissão e o auxílio de Atena, Diomedes ataca, no campo de batalha, primeiro Afrodite e depois Ares. Feridos por um mortal, estas duas divindades retiram-se do tumulto bélico, dirigindo-se para o Olimpo, onde se queixam a Zeus do sucedido⁴⁸. Não deixa de ser curioso notar a inversão e a ridicularização do desempenho belicoso de Atena: ela que, na *Iliada*, autoriza e orienta os ataques de um herói contra os deuses é a divindade que, na *Batracomiomaquia*, dissuade os imortais de participarem no conflito entre

45 Nagy (1999, 69-93).

46 Milanezi (2001, 326) sugere que as dores de cabeça de Atena na *Batracomiomaquia* representam uma paródia mitológica ao conhecido episódio do nascimento da deusa a partir da cabeça de Zeus. O parto causou ao soberano olímpico fortes dores de cabeça durante vários dias.

47 Fusillo (1988, 116).

48 Vide o debate de Fenik (1968, 41-47 e 71-77) em torno dos elementos tradicionais e inovadores nesta cena típica, celebrada no canto 5 da *Iliada*.

os ratos e as rãs, para que nenhum deus venha a ser acometido pelas armas dos animalejos.

As investidas de mortais contra deuses constituem um *topos* popular na mitologia grega e na literatura épica⁴⁹. Na verdade, os dois episódios protagonizados por Diomedes não são os únicos do mesmo tipo aludidos ou relatados na *Iliada*: os irmãos Oto e Efiltes acorrentaram e aprisionaram Ares (5.385-391); Hércules arremessou uma flecha contra Hera (5.392-394) e outra contra Hades (5.395-404); Licurgo atacou Dioniso e as amas que dele cuidavam (6.130-140). Apolo distingue-se neste cenário por ser o deus que recebe ataques triplos da parte de combatentes aqueus: Diomedes (*Il.* 5.436-442), Pátroclo (*Il.* 16.702-709) e Aquiles (*Il.* 20.445-454). A paródia a esta situação épica recorrente concretiza-se na apresentação de uma Atena receosa e indiferente quanto ao estado da guerra, preocupada com os efeitos calamitosos que a intervenção divina lhe possa trazer, a ela e aos outros imortais, quando, por norma, os deuses não precisam de recear qualquer consequência desastrosa decorrente das suas acções na guerra⁵⁰.

O discurso de Atena cessa com o apelo ao afastamento divino do conflito animalesco e com a sugestão para a assistência à guerra como forma de diversão para os imortais (*Batrac.* 193-196). Por um lado, o apelo feito centra-se na forma conjuntiva *πυσώμεσθα* («afastemo-nos»), a qual regista apenas duas ocorrências na poesia homérica, ambas na *Iliada*, em momentos de cessação de combates: no duelo entre Heitor e Ájax (7.290) e no duelo entre Posídon e Apolo (21.467). Considerando este último episódio homérico e confrontando-o com a presente situação herói-cómica, verifica-se que os deuses iliádicos se enfrentam uns aos outros no campo de batalha, enquanto os deuses paródicos estão reunidos no Olimpo a deliberar. Apesar da mudança de cenário, a situação observada entre os dois passos não deixa de ser a mesma: lançada a proposta de intervenção bélica por parte do soberano olímpico, um outro deus (Apolo no canto 21 da *Iliada* e Atena na *Batracomiomaquia* – ambos filhos de Zeus) recusa combater, chegando mesmo a exortar, e com sucesso, as restantes divindades a afastarem-se da guerra dos mortais. Por outro lado, a sugestão final reside numa outra forma conjuntiva, *τερπώμεθα*, «divirtamo-nos» (*Batrac.* 196). A resposta de Atena encerra, deste modo, com o recurso ao verbo *τέρπω*, que também fora utilizado anteriormente no desfecho do discurso de Zeus (*τερπόμενοι*, *Batrac.* 176). As formas de *τέρπω*, a abrir e a encerrar esta primeira parte do concílio divino, configuram-no

49 Fenik (1968, 47).

50 Griffin (1980, 162).

como interlúdio humorístico. A cena olímpica contrasta, portanto, parodicamente com o ambiente de lamento e de guerra vivido no plano terreno.

Todos os deuses, convencidos por Atena (*Batrac.* 197), ficam a observar o conflito dos animalejos, que abre com o trovejar de Zeus (*Batrac.* 200-201). Trata-se de um sinal comum na épica para marcar o início da guerra, como em *Il.* 20.56-57, em que o pai dos homens e dos deuses relampeja como forma de iniciar a teomaquia⁵¹, a que fica a assistir como espectáculo de entretenimento e com o qual muito se regozija. É igualmente comum na tradição épica o envio, por parte de Zeus, de uma divindade guerreira para o campo de batalha, como no canto 11 da *Ilíada* (Zeus envia a Discórdia para junto das naus dos Aqueus) e no canto 17 (Zeus envia Atena do céu para avivar o conflito dos mortais). O concílio divino da *Batracomiomaquia* segue essa mesma convenção com a diferença de que Atena se recusa a obedecer à vontade do pai de combater entre os roedores e os anfíbios. A deusa guerreira sobrepõe os interesses pessoais e comezinhos à vontade do soberano olímpico, que se verga, como as restantes figuras celestes, à abstenção da guerra animalesca, ficando a observá-la de longe, por sugestão da filha (*Batrac.* 196). Segundo Griffin, a omnisciência divina é sobretudo visual, justamente porque Zeus observa com frequência, sozinho ou acompanhado, as acções humanas, como se estas servissem o único propósito de divertirem os moradores olímpicos (*e.g.*: *Il.* 4.1-4, 8.47-52, 22.166). O mesmo autor acrescenta que os deuses seguem os eventos realizados no plano terreno, para que possam intervir entre os mortais, protegendo-os ou opondo-se-lhes, razão por que a omnisciência divina não é meramente passiva e contemplativa⁵². Assim também na segunda parte deste concílio herói-cómico, após o relato dos sucessivos confrontos bélicos e contrariando as indicações de Atena, os deuses actuarão, ainda que de longe, mudando o curso da guerra no seu reverso, conduzindo-a ao desfecho.

A deusa guerreira, cujo discurso domina a primeira parte do concílio divino, não volta a tomar palavra entre os imortais, pelo que a sua intervenção cessa quando a assembleia é interrompida. Na parte da narrativa que lhe é reservada (e que não é pouca tendo em conta as dimensões do poema), Atena

51 Note-se a correspondência textual e semântica entre os passos épico e herói-cómico:

δεινὸν δὲ βρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε / ὑψόθεν (*Il.* 20.56-57)

Terrivelmente trovejou o pai dos homens e dos deuses / das alturas

οὐρανόθεν δὲ / Ζεὺς Κρονίδης βρόντησε, τέρας πολέμοιο κακοῖο (*Batrac.* 200-201)

Do céu, trovejou Zeus Crónida como presságio da guerra funesta.

O poeta paródico dispôs os três elementos dos versos 200-201 (destacados a sublinhado) na ordem exactamente inversa ao modo como esses mesmos elementos vêm dispostos nos versos da *Ilíada*:

Il. 20.56-57: 1) βρόντησε, 2) πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, 3) ὑψόθεν;

Batrac. 200-201: 3) οὐρανόθεν, 2) Ζεὺς Κρονίδης, 1) βρόντησε.

52 Griffin (1980, 180-181).

assume as três funções que Pope lhe atribui em «Athena's Development in Homeric Epic»: a de deusa guerreira, a de conselheira de guerra e a de patrona dos trabalhos manuais. Estes cargos de Atena, embora discerníveis na *Batracomiomaquia*, ficam, como é de esperar, adulterados ou invertidos pelas normas do discurso paródico. Na *Iliada*, conclui-se no ensaio mencionado, a deusa ajuda mais do que aconselha, uma vez que se contabilizam 21 intervenções activas a favor dos Aqueus e apenas cinco conselhos militares⁵³. No cenário herói-cómico, o papel fundamental de Atena é exactamente o oposto, *i.e.*, o de aconselhar, abstendo-se de agir. Enquanto tecelã habilidosa, Atena não vê, contudo, o produto do seu esforço reconhecido, uma vez que o peplo que bordou é maltratado pelos roedores. Trata-se de uma forma, como referido antes, de afrontar a deusa, causando-lhe uma grave falta em questões de honra pessoal, na qual se vê diminuída⁵⁴.

2. ZEUS E HERA

A assembleia divina fica suspensa no verso 201 para dar lugar às sequências de luta entre os combatentes roedores e batráquios, sendo retomada mais adiante, a partir do verso 270. À discussão entre Zeus e Atena, que domina a primeira parte, sucede o debate entre Zeus e Hera, em torno do qual se centra o segundo momento do concílio divino. Apesar de resultarem em posições contrárias quanto aos destinos da guerra animalésca, ambos os diálogos divinos são construídos segundo um modelo comum, típico na *Iliada* para cenas de teomaquia:

- 1) um deus expressa o desejo de fazer algo,
- 2) uma segunda divindade desaprova firmemente a intenção,
- 3) o primeiro acaba por ceder à objecção/sugestão do segundo.

Note-se (apesar das variações, pois não há na poesia homérica duas cenas-tipo em tudo idênticas) a aplicação deste esquema tripartido, nos seguintes episódios da *Iliada* e da *Batracomiomaquia*:

- 1) Hera propõe a intervenção de Posídon na guerra contra os Troianos.
- 2) Posídon recusa.
- 3) Hera não actua na guerra. (*Il.* 8.198-212)⁵⁵
- 1) Zeus considera a hipótese de resgatar Sarpédon da morte.

53 Pope (1960, 119-120).

54 Sobre o retrato paródico de Atena, *vide* Milanezi (2001, 311-329) e Fonseca (2013-2014, 473-485).

55 *Vide*, para os exemplos homéricos, Fenik (1968, 202-203).

2) Hera opõe-se e sugere uma alternativa.

3) Zeus cede. (*Il.* 16.431-461)

1) Posídon sugere o resgate de Eneias da guerra.

2) Hera não rejeita a ideia, mas recusa-se a ajudar.

3) Posídon desce ao campo de batalha e salva Eneias. (*Il.* 20.288-340)

1) Zeus considera a hipótese de resgatar Heitor da morte.

2) Atena opõe-se à ideia.

3) Zeus cede à objeção da filha. (*Il.* 22.166-187)

1) Zeus propõe a Atena a intervenção na guerra animalésca.

2) Atena recusa e sugere uma alternativa.

3) Zeus e os outros deuses acedem à sugestão de Atena. (*Batrac.* 174-197)

1) Zeus propõe a intervenção de Atena ou de Ares contra os ratos.

2) Hera rejeita a ideia, mas sugere uma alternativa.

3) Zeus acede e ele próprio intervém na guerra. (*Batrac.* 270-293)

O retomar do concílio divino é motivado pela fuga massiva das hostes rânídeas, massacradas por Meridárpax, situação que capta a compaixão de Zeus. Esta segunda parte da assembleia dos deuses (paralela em termos de estrutura à primeira parte, mas antagónica quanto aos resultados alcançados) abre com um motivo frequente da poesia épica, a compaixão do soberano olímpico pelos heróis condenados à morte ou em sofrimento. Esta atitude compassiva de Zeus é transmitida pelas expressões *ὠικτιρε Κρονίων*, «teve compaixão o Crónida» (*Batrac.* 270) e *ἔλεησε Κρονίων* «compadeceu-se o Crónida» (*Batrac.* 292), a última das quais de uso homérico recorrente. Das doze ocorrências que a forma verbal *ἔλεησε* regista na *Ilíada* cinco estão associadas ao Crónida, em momentos em que o deus se comove com os infortúnios que se abatem sobre a existência humana, mais concretamente com a inevitabilidade da morte para os heróis. O pai dos homens e dos deuses, observador atento do espectáculo da guerra, apieda-se de Heitor ferido (*Il.* 15.12), de Sarpédon prestes a ser derrubado (*Il.* 16.431), dos cavalos de Aquiles que choram a morte iminente do seu cocheiro (*Il.* 17.441), de Aquiles que lamenta a morte de Pátroclo (*Il.* 19.340), de Príamo que sofre pela morte de Heitor, cujo corpo vai solicitar ao assassino do filho (*Il.* 24.332), e compadece-se ainda das rãs em fuga para o lago, perseguidas pelo rato-herói (*Batrac.* 270) e pelos exércitos dos murídeos (*Batrac.* 292). O poeta paródico inverte, porém, o comportamento tomado por Zeus para com os mortais de quem se condói: enquanto na tradição épica nem mesmo o deus supremo pode evitar ou defraudar os destinos reservados aos mortais (nos episódios das mortes de Sarpédon e de Heitor, o

deus é repreendido por Hera e por Atena, respectivamente, por sugerir a hipótese de salvação para os dois heróis condenados), no presente contexto heróico-cômico, Zeus liberta os exércitos massacrados do ataque feroz que sobre eles pende, salvando-os da desgraça iminente.

Tal como a secção da assembleia divina anterior aos confrontos bélicos, também este recomeço é inaugurado por um discurso de Zeus, em que este demonstra admiração pelos feitos observados, a decorrer no plano dos mortais, sugerindo com ironia a intervenção divina na guerra animalésca. Pouco antes, espantava-se com os animalejos que marchavam para a guerra, quais exércitos dos Centauros ou dos Gigantes, agora fica surpreendido com o poder militar dos ratos, superior ao das rãs, que retrocedem em turba para o lago, perseguidas por Meridárpax. O espanto do soberano olímpico vem expresso na exclamação com a qual inicia a nova fala, no verso 272: ὦ πόποι, ἦ μέγα ἔργον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι, «Oh! É sem dúvida tremenda a obra que tenho diante dos olhos». Trata-se de uma fórmula quase integralmente aproveitada de Homero, por norma associada a um tipo de superioridade dos Troianos em relação aos Aqueus, do mesmo modo que aqui é utilizada no contexto do poderio dos roedores sobre os ranídeos⁵⁶. Com o mesmo gracejo irónico de antes, Zeus volta a propor o envio de uma divindade guerreira para o campo de batalha, para levar auxílio às rãs, retendo a força de Meridárpax, que se tem distinguido como um legítimo arrebatador de vidas, em conformidade com o seu nome⁵⁷.

A propósito desta nova proposta de Zeus entre os imortais reunidos (*Batrac.* 272-276), comenta Fusillo: «Non deve stupire che Zeus chieda di nuovo l'aiuto degli dèi, come se avesse dimenticato la risposta di Atena», e continua, «il reiterare la richiesta si spiega facilmente con l'imminenza della catastrofe per le rane, e d'altronde l'intenzione di questo passo è sottolineare parodicamente l'impotenza degli dèi.»⁵⁸ Aos dois aspectos mencionados pelo autor italiano (a catástrofe das rãs e a impotência dos deuses) acrescento um terceiro, a intenção irónica subjacente, que encontra paralelo no pedido

56 A fórmula homérica ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι («Ó amigos, grande é a maravilha que os meus olhos contemplam») ocorre nos seguintes passos: *Il.* 13.99 (Posidon incentiva as hostes dos Aqueus, admirando-se com o avançar dos Troianos contra as naus), 15.286 (o melhor dos Etólios, Toante, incentiva os Aqueus, admirando-se com a recuperação prodigiosa de Heitor, depois de este ter sido gravemente ferido por Ájax em combate), 20.344 (Aquiles admira-se com o desaparecimento inexplicável de Eneias com quem se defrontava em duelo) e 21.54 (Aquiles admira-se ao reencontrar Licáon no campo de batalha, quando este príncipe troiano já lhe havia escapado uma vez anteriormente). A variante ὦ πάτερ, ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι («Pai, é um grande prodígio o que vêem os meus olhos») ocorre em *Od.* 19.36: Telémaco admira-se com a luminescência maravilhosa espalhada por Atena, na ida à câmara dos tesouros.

57 Cf. Capítulo 6, a parte dedicada aos nomes dos heróis animalescos.

58 Fusillo (1988, 131).

atrás formulado, durante o diálogo com Atena. O passo em questão, para ser bem compreendido, deverá ser interpretado, a meu ver, sob o filtro da ironia, manifesta no desnível existente entre a sugestão do deus e os antecedentes narrativos já conhecidos do público ouvinte/leitor.

O verso 275, partido ao meio pela cesura pentemímere, dispõe em extremos opostos os nomes de deuses oponentes, o de Atena a abrir e o de Ares a fechar o hexâmetro: *Παλλάδα πέμψωμεν // πολεμόκλονον, ἢ καὶ Ἄρηα* («enviemos Palas beligerante ou mesmo Ares»). A sugestão de ser a filha a ir enfrentar o herói dos ratos para proteger os exércitos dos batráquios mais não é do que uma provocação irônica de Zeus, que assiste jucundo à guerra animalasca, uma vez que anteriormente a deusa havia firmado a recusa em prestar auxílio a qualquer uma das facções. Por outro lado, é também com ironia e troça que Zeus propõe a intervenção de Ares na contenda, porque afinal o soberano não está senão a sugerir que o deus da guerra actue contra o exército do qual é adjuvante. Sendo Ares uma divindade tutelar dos roedores, como procurei mostrar, jamais prejudicaria a acção bélica de Meridárpax.

As palavras dirigidas como resposta à provocação de Zeus vêm da parte da consorte régia, e o efeito que provocam no curso dos acontecimentos bélicos revela-se contrário ao decorrente do anterior diálogo entre pai e filha. Naquele optou-se pela inacção, pelo afastamento da guerra, neste que agora se segue decide-se a acção, a intervenção nos assuntos dos animalejos, mas não do modo como Zeus havia sugerido. Ludwich assinala a semelhança entre o verso 277 e *Il.* 4.5⁵⁹.

ὦς ἄρ' ἔφη Κρονίδης Ἕρην δ' ἀπαμείβετο μύθῳι (*Batrac.* 277)
Assim falou o Crónida. Mas Hera respondeu-lhe com estas palavras
αὐτίκ' ἐπειρᾶτο Κρονίδης ἐρεθίζεμεν Ἕρην (*Il.* 4.5)
De imediato tentou o Crónida provocar Hera

Ambos os passos contêm a referência a Zeus, por meio do patronímico, muito próxima do nome da esposa. A leitura paródica reside, porém, assim considero, na análise dos respectivos contextos: no episódio épico, Zeus, reunido com os deuses em concílio, ao iniciar o discurso, dirige palavras mordazes a Hera para a provocar, enquanto no passo herói-cômico, tendo o soberano terminado de falar, é Hera que escarnece do marido. No discurso que profere entre os versos 278 e 284, a deusa rejeita as intervenções de Atena ou de Ares na guerra, defendendo como alternativa mais eficaz para a cessação dos confrontos animalescos a actuação do próprio regente olímpico. É, de

59 Ludwich (1896, 411).

facto, o que acaba por acontecer, mas as palavras iniciais da soberana funcionam como eco invertido (mostrando-se ainda como contraponto malicioso) da sugestão lançada por parte do esposo, astral relampejador do Olimpo. O verso 278 (o primeiro da fala de Hera) contém, à semelhança do verso 275 (no final do discurso de Zeus), os nomes dos dois deuses guerreiros, inimigos por tradição, em extremos métricos opostos, mas agora separadas pela referência ao Crónida, que ocupa o centro do hexâmetro e que se encontra delimitada pelas cesuras pentemímere e heftemímere. Hera responde num tom irónico ao marido (marcado pelo destaque do vocativo, no centro e entre cesuras) como antes o fizera Atena ao pai.

Zeus

Παλλάδα πέμψωμεν // πολεμόκλονον, ἢ καὶ Ἄρηα (*Batrac.* 275)
enviemos Palas beligerante ou mesmo Ares

Hera

οὐτ' ἄρ' Ἀθηναίης, // Κρονίδη, // σθένοσ οὔτε Ἄρηος (*Batrac.* 278)
Certamente que nem a força de Atena, ó Crónida, nem a de Ares

Categórica, a deusa soberana afirma que a aliança entre as duas divindades guerreiras não será suficiente para salvar as rãs da desgraça (*Batrac.* 278-279), numa clara alusão às ordens que Aquiles transmite às fileiras dos Aqueus, confessando-lhes que sozinho, por muito valente que seja, não conseguirá enfrentar tantos homens na guerra, tal como não conseguirão combater contra todos, no tumulto da refrega, Ares e Atena (*Il.* 20.354-363). No episódio homérico, a comparação com os deuses serve de incentivo para os exércitos avançarem no campo de batalha contra a facção adversária; no passo paródico, o reconhecimento da inaptidão bélica de deuses aguerridos contra criaturas inferiores enquadra-se, porém, na construção do retrato frívolo e impotente da divindade.

O paralelo estrutural e a inversão temática quanto ao discurso de Atena continuam a dominar a fala de Hera. É paradigmático o apelo que as duas deusas fazem em assembleia e que afecta todos os deuses reunidos: uma exorta ao afastamento, a outra à intervenção.

Atena

ἀλλ' ἄγε παυσώμεσθα, θεοί, τούτοισιν ἀρήγειν (*Batrac.* 193)

Mas vamos! Afastemo-nos, deuses, desistamos de ir socorrer tais criaturas.

πάντες δ' οὐρανόθεν τερπώμεθα δῆριν ὀρώντες (*Batrac.* 196)

todos nós nos divirtamos a assistir ao combate daqui do céu

Hera

ἀλλ' ἄγε πάντες ἴωμεν ἀρηγόνες (*Batrac.* 280)
Mas vamos! Vamos todos nós socorrê-las.

Hera rapidamente desiste do envolvimento conjunto dos deuses no conflito dos animalejos para sugerir uma alternativa mais eficaz, segundo dá a entender: o ataque da parte do próprio Zeus. Para o convencer a atacar Meridárpax, a deusa recorda exemplos passados em que o Crónida empunhou o raio para aniquilar outras figuras, inimigas por tradição dos deuses olímpicos. Aquele que se distingue como o melhor de entre os guerreiros murídeos (*Batrac.* 281) é colocado ao mesmo nível de Capaneu (invasor de Tebas – também Meridárpax é invasor no território da rãs –, não temente aos deuses e morto com um raio de Zeus), de Encélado (gigante desertor da Gigantomaquia, mais tarde eliminado por Zeus) e dos Gigantes (oponentes dos deuses e por estes derrotados). Se antes Atena relatou uma série de episódios passados para mostrar o carácter ímpio dos ratos e das rãs e para assim convencer à abstenção divina da guerra, agora, do mesmo modo e inversamente, Hera recorda uma série de acontecimentos mitológicos, por meio da referência às mortes de figuras odiosas aos deuses, para persuadir à intervenção divina no confronto animalesco.

O discurso da rainha dos deuses não é o único momento do poema onde se faz uso de material mitológico. A viagem turbulenta de Psicárpax às costas de Fisígnato para a travessia do lago (*Batrac.* 78-81) constitui uma desconstrução paródica da conhecida história do rapto de Europa por Zeus metamorfoseado em touro. O poeta compara pela negativa o passeio aquático dos animais ao passeio fraudulento da donzela, motivado por um deus ardiloso. O mito de Europa é aludido, ainda que de forma indirecta, no episódio em que Hera seduz Zeus, para o desviar da vigília atenta da guerra (*Il.* 14.321-322). A comparação pela negativa entre as situações mitológica e heróica não é senão um mecanismo usado para se estabelecer a analogia temática entre o passo épico e o paródico, na medida em que ambos tratam de cenas de dolo, um preparado contra Zeus, outro perpetrado por Zeus. Tanto Psicárpax, na *Batracomiomaquia*, como Zeus, na *Ilíada*, reconhecem-se vítimas ludibriadas pelos respectivos companheiros, Fisígnato e Hera.

ἀλλά πλανήσας (*Batrac.* 96)
mas tendo-me tu enganado
καί μ' ἀπάτησας (*Il.* 15.33)
e para me ludibriares

Por este referente da mitologia e da epopeia, é talvez possível antever, no presente cenário herói-cômico, um qualquer logro ou intenção ardilosa na proposta de Hera.

O relampejador olímpico, seguindo os conselhos da filha, abster-se antes de participar no conflito, mas agora (*Batrac.* 285ss.), anuindo à sugestão da esposa, pega num «relâmpago incandescente» (ἀργῆτα κεραυνόν) e arremessa-o contra os exércitos dos mortais, aterrorizando todos, tanto ratos, como rãs. Este instrumento poderoso de que o soberano se serve para auxílio dos combatentes batráquios tem como modelo (por motivos de repetição/adaptação formular) o raio interventivo de Zeus, favorável aos Troianos (*Il.* 8.133), o raio fatal lançado contra Iásion por causa da união amorosa com Deméter (*Od.* 5.128), o raio punitivo contra a tripulação de Ulisses pela profanação do gado de Trinácia (*Od.* 5.131, 7.249, 12.387, 23.330) e ainda o raio utilizado por Zeus para a cessação da luta entre Ulisses e os habitantes de Ítaca (*Od.* 24.539)⁶⁰. O relâmpago do deus, no contexto da guerra animalicida, não traz, contudo, o resultado esperado: em vez de causar a fuga dos ratos e a salvação das rãs oprimidas, como pretendido, a intervenção de Zeus reforça o ânimo das falanges dos roedores contra as hostes das rãs (*Batrac.* 290-291). O falhanço por parte do soberano olímpico explica-se, na minha opinião, a dois níveis: por um lado, resulta dos desígnios ocultos de Hera, que terá afinal engendrado um dolo contra Zeus, como no canto 14 da *Iliada*; por outro lado, constitui uma paródia aos passos já mencionados da *Iliada* (16.688-690 = 17.176-178), onde se declara que Zeus facilmente coloca um homem valente em fuga, se assim o quiser⁶¹. Mais uma vez se demonstra que na *Batracomiomaquia* a força e a autoridade sobrepujantes que caracterizam a actuação dos deuses épicos não integram o retrato dos seus duplos herói-cômicos. Não é, pois, com facilidade que estas figuras, ao contrário dos modelos sérios, interferem nos assuntos dos mortais.

O concílio divino termina com uma última intervenção de Zeus, que resolve no plano terreno uma situação-limite, impulsionando, desse modo, a acção bélica para o seu desfecho. De ânimo revigorado depois de assistirem ao sinal dos céus, que não interpretam da forma esperada pelo deus, os combatentes murídeos ameaçam aniquilar de uma vez para sempre as rãs lutadoras. Zeus apieda-se de novo dos mortais em sofrimento e, enviando auxílio aos que

60 A expressão ἀργῆτα κεραυνόν (*Batrac.* 285) é decalcada a partir da fórmula épica do «relâmpago candente», que nos poemas homéricos ocorre em posição final de hexâmetro.

61 A mesma ideia da potência absoluta de Zeus sobre os mortais, da facilidade com que intervém no domínio humano, vem também expressa no prómio dos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (versos 5-8).

são massacrados, altera os destinos da guerra no seu reverso. O apoio chega num momento em que a ruína dos soldados anfíbios estava iminente. O impedimento de uma situação de perigo extremo para os mortais forma uma cena recorrente da tradição épica, registando, segundo Louden, 60 ocorrências nos poemas homéricos, mais de metade das quais contam com o apoio divino⁶². Trata-se, define o mesmo autor, de uma técnica sofisticada usada para enaltecer um determinado episódio de perigo extremo e mudar, logo de seguida, o curso da narrativa noutra direcção. O mesmo expediente permite, deste modo, arrastar a acção até ao seu clímax, suscitando a ameaça de um acontecimento fatal, como a morte prematura de um herói, que não chega a concretizar-se⁶³. No presente cenário, Zeus previne a derrota iminente de uns para causar, todavia, a desgraça de outros, uma vez que, ao enviar os caranguejos para salvação dos habitantes do lago, condena, desta forma, os roedores, cujos membros são amputados pelo novo exército, superior em força guerreira. A cena-tipo segue a construção habitual e a mais genérica na epopeia – «e agora teria acontecido x, se depressa se não tivesse apercebido y»:

καὶ νύ κεν ἐξετέλεσσαν, ἐπεὶ μέγα οἱ σθένος ἦεν,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε. (*Batrac.* 268-269)
E agora tê-lo-iam conseguido, porque imensa era a sua força,
se depressa não se tivesse apercebido o pai dos homens e dos deuses.⁶⁴

O aproveitamento deste recurso na guerra animalesca traz, contudo, a subversão das funções a que a cena épica está primordialmente associada, pois o destaque atribuído a um momento relevante da acção bélica (sendo o confronto levado ao clímax antes do desfecho) previne uma catástrofe para provocar uma outra catástrofe. Enquanto um exército é salvo de uma situação extrema de perigo, o outro é lançado, por consequência, para uma desgraça de resultado equivalente àquela que Zeus pretendia evitar.

A guerra animalesca termina ao pôr-do-sol com a derrota dos roedores provocada pelos deuses, que em momento algum do poema se deslocam fisicamente ao campo de batalha. Embora as epifanias divinas junto dos mortais constituam um motivo recorrente da poesia épica⁶⁵, não é, contudo, estranha

62 Louden (1993, 183-184). O verso 132 do canto oitavo da *Iliada* vem repetido integralmente no verso 269 da *Batracomiomaquia*. O paralelo tem sido assinalado pela maioria dos estudiosos e comentadores do poema: Brandt (1888, 27), Ludwich (1896, 409), Glei (1984, 202), Fusillo (1988, 130), Camerotto (1992, 51), Torné Teixidó (1999, 355) e Sens (2006, 228). Cf. Hesíodo, *Teogonia* 838.

63 Louden (1993, 198 e 184).

64 O passo 268-269 é inserido na edição de West (2003) entre os versos 291 e 292.

65 *Vide*, a propósito deste tema, Turkeltaub (2007, 51-81).

ao universo de Homero a ausência de tal situação. Os deuses podem, de facto, intrometer-se nos assuntos dos homens sem efectivamente se deslocarem até ao plano terreno e até mesmo sem se mostrarem aos heróis em cujos assuntos se envolvem⁶⁶. É o que sucede com os deuses da *Batracomiomaquia*, observadores interessados mas distantes da guerra, árbitros partidários da contenda, onde intervêm sem qualquer contacto directo com os animais combatentes. A ausência da actuação divina no plano terreno não diminui em nada a presença da divindade neste poema. O divino penetra, configura e determina os eventos celebrados nos poemas homéricos, como também penetra, configura e determina o curso da acção herói-cómica.

Enquanto personagens indispensáveis ao enredo para elevação do estilo, quebra da monotonia e divertimento do ouvinte/leitor, os deuses infiltram-se na arquitectura geral da narrativa, onde ocupam posições estruturais de relevo. Na *Batracomiomaquia* três são os deuses que proferem discursos (Zeus, Atena e Hera), três são os discursos proferidos por Zeus em assembleia (de extensão crescente conforme o soberano olímpico passa da inacção à acção), três são as estruturas em anel que envolvem o episódio celeste. A primeira dessas estruturas circulares é marcada pelos dois trovões de Zeus, um que abre o conflito animalesco (*Batrac.* 201) e outro que o encerra (*Batrac.* 286) – também na guerra da *Iliáda*, o trovejar retumbante de Zeus assinala o começo e o fim do grande dia de Heitor e dos Troianos, que constitui a sequência intermédia da epopeia (*Il.* 8.75-77, 17.593-596)⁶⁷. A compaixão do pai dos deuses e dos homens pelas rãs massacradas forma a segunda composição em anel, que engloba a segunda parte do concílio divino.

βατράχους ὤκτιρε Κρονίων (*Batrac.* 270)
das rãs teve compaixão o Crónida

βατράχους ἐλέησε Κρονίων (*Batrac.* 292)
das rãs se compadeceu o Crónida

O terceiro anel, mais restrito, mas apresentado em duplicado, é utilizado na construção do discurso de Hera ao marido, que se mostra paralelo em termos estruturais ao diálogo entre Atena e o pai, embora com resultado contrário⁶⁸.

66 Kearns (2004, 60 e 65).

67 Sobre a intervenção directa de Zeus nos assuntos dos mortais e a composição em anel na sequência intermédia da *Iliáda*, vide Louden (2006, 80-111).

68 Para uma informação mais detalhada sobre a composição ternária na *Batracomiomaquia*, vide Esteban Santos (1991, 57-71). Cf. Capítulo 4.

Discurso de Atena

ὥς ἄρ' ἔφη Κρονίδης· τὸν δὲ προσέειπεν Ἀθήνη (*Batrac.* 177)

Assim falou o Crónida. A ele dirigiu a palavra Atena

ὥς ἄρ' ἔφη· τῆι δ' αὐτ' ἐπελείθοντο θεοὶ ἄλλοι (*Batrac.* 197)

Assim falou. Por ela se deixaram convencer os outros deuses

Discurso de Hera

ὥς ἄρ' ἔφη Κρονίδης· Ἥρη δ' ἀπαμείβετο μύθῳι (*Batrac.* 277)

Assim falou o Crónida. Mas Hera respondeu-lhe com estas palavras

ὥς ἄρ' ἔφη· Κρονίδης δὲ λαβὼν ἀργῆτα κεραυνὸν (*Batrac.* 285)

Assim falou. E o Crónida pegando no relâmpago incandescente

Afastados dos mortais que contemplam, deles os deuses se aproximam emocionalmente, porque os tomam como objecto de interesse e de distração, na existência fácil, fútil e transpositiva a que estão condenados. Neste cenário batracomiomaquiano, são os motivos pessoais que presidem às decisões das divindades: um vestido roído e uma noite mal dormida são quanto basta para uma filha cansada punir e desprezar os mortais; as intrigas de uma consorte resultam no fracasso da actuação do marido; e a resolução do conflito animalesco só é conseguida pelo coração mole de um rei, sujeito às ordens da mulher.

CONCLUSÃO

Waltemath começa por afirmar na abertura de *De Batrachomyomachiae Origine, Natura, Historia, Versionibus, Imitationibus* que dois são os géneros da poesia épica, o heróico e o paródico¹. No primeiro, celebram-se homens excelentes pelos feitos que executaram num passado remoto e que lhes valeram a pervivência da memória. No segundo, transmite-se, como num espelho, a imagem revertida do canto heróico, do qual se aproveitam os recursos mais emblemáticos, postos ao serviço de uma estética nova. Epopeia e paródia cruzam-se em estreitas relações de uma profícua coexistência. As duas, situadas em pólos extremos na tabela dos géneros esboçada por Aristóteles, alcançam o máximo efeito na dependência do seu par: assim, a paródia depende da epopeia para existir, pois a familiaridade do modelo sério (de onde a composição paródica emerge) num contexto baixo (para onde é deslocado) constitui uma condição imprescindível à formação do género paródico; a epopeia depende por sua vez da paródia para sobreviver, na medida em que a monotonia do estilo e a demora da recitação tornavam pesado o canto sério e por isso imperiosa a variação.

A epopeia e a paródia configuram-se como sistemas abertos e proteicos, uma vez que actuam como géneros que transbordam as barreiras de outros géneros. No prestígio que lhes é próprio, as narrativas épicas adoptam e incorporam modalidades discursivas de ordem diversa, enquanto, por outro lado, a poesia paródica alastra-se a qualquer classe genológica. A temática baixa reveste-se, num caso, da mais grandiosa das indumentárias – o estilo épico. A excelência heróica transfigura-se, no outro caso, no que o quotidiano possui de mais insignificante – o ambiente trivializado. Ambas as situações

1 Waltemath (1880, 3): *Duo sunt poësis epicae genera: serium, jocosum.*

são deste modo marcadas por um enlace bem equilibrado entre o ordinário e o extraordinário. Assim se percebe que no contexto bélico da *Iliada* Zeus se compadeça dos guerreiros caídos, sujeitos à inevitabilidade de uma existência breve, e se regozije com o combate entre os deuses, que encenam a glória da guerra sem as consequências reservadas aos mortais. Também na *Batracomiomaquia* confluem estilos opostos, quando o local onde os ratos se reúnem é identificado, ora como morada régia (δῶμα, *Batrac.* 104), ora como buraco de roedores (τρώγλη, *Batrac.* 114).

O vínculo entre estas duas categorias poéticas, entre a estética normativa e o seu reverso, funda-se na justaposição de paradoxos. É, na verdade, o choque de elementos incompatíveis que melhor expressa o carácter proteico dos dois géneros, concretamente quando o baixo surge magnificado e o elevado adquire dimensões miniaturais. A distância conceptual entre o canto épico e o canto paródico mostra-se paradoxalmente proporcional à relação de proximidade. Os recursos utilizados são os mesmos, apenas o seu tratamento diverge: de um caso para o outro abandonam a aplicação canónica que os caracteriza, sendo sujeitos a um arranjo mais elaborado que sobressai pela orientação de sentidos diversos. O autor da nova obra, construída com os ingredientes já conhecidos da poesia antiga, reinterpreta os cânones literários, oferecendo ao receptor um produto recriado (por inversão e deturpação de um modelo célebre), desafiando-o a descobrir as múltiplas possibilidades de sentido decorrentes desta ruptura que ao mesmo tempo conserva e perpetua, sob roupagens diferentes, os esquemas da tradição.

Da tradição épica grega, em toda a sua heterogeneidade, nasce a paródia para uma existência condenada a uma vocação constante para se desviar do modelo de origem de que está para sempre dependente. Trata-se de um contracanto que se apõe ao canto entendido na sua forma canónica – o canto heróico – para a ele se opor, oferecendo uma nova estética, a estética moldada na inversão da norma. A recitação paródica forma-se assim mediante a repetição pela diferença, com efeitos múltiplos em relação ao objecto parodiado, que podem abranger hostilidade, reverência e recreação meramente lúdica. De natureza polimorfa e transgressora, a paródia não se deixa aprisionar dentro de limites apertados, pelo que permanece um género nómada, em permanente mudança, que se infiltra como parasita no domínio de modalidades vizinhas, para partilhar dos seus recursos, que renova e desconstrói, sem contudo os esgotar. Actua como fenómeno flutuante, tanto no espaço como no tempo, e esta a razão por não possuir uma definição mas várias hipóteses de entendimento, conforme as circunstâncias que a norteiam. É na verdade um conjunto de práticas (de preferência a um módulo individual), que

vai acumulando máscaras, formas e perfis, em função dos empréstimos, das apropriações e dos contactos estabelecidos. Enquanto construção híbrida, que conserva e revoluciona os parâmetros fixados, a paródia sobreviveu desde a Antiguidade como um *continuum* mutável, sempre aberta a interferências externas, nunca delimitada por restrições de qualquer tipo².

Desde a época arcaica da literatura grega até ao período helenístico, a produção de textos paródicos foi sendo cultivada por especialistas das mais diversas áreas, que compunham para públicos heterogêneos, desde as massas populares a elites com maior nível de instrução. Os autores forjavam as suas paródias baseando-se no grande clássico da cultura grega, Homero. A épica homérica, horizonte vasto de matérias e de recursos, tornou-se o modelo primordial e a fonte de inspiração das mais variadas formas literárias que floresceram depois dela. Enquanto património cultural acessível a todos, Homero e as suas duas longas narrativas heróicas ofereciam um leque variegado de potencialidades (entre as quais, temas, episódios, catálogos, técnicas, estruturas, estilo, mitos, ideologias), que vieram a ser massivamente aproveitadas e recriadas nas epopeias cómicas. Ainda que sob as mais diversas metamorfoses artísticas, a imitação homérica era, devido ao alcance colectivo do seu autor, facilmente reconhecível. Os recursos da *Iliada* e da *Odisseia* vão sendo deslocados para outros contextos, a esmagadora maioria das vezes para zonas de fronteira onde se intersectam géneros, como acontece com a poesia iâmbica de Hipónax, com a poesia performativa de Hégemon, com a poesia gastronómica de Arquestrato e de Mátron, com as peças cómicas e políticas de Hermipo e de Aristófanes, com a produção silográfica de Tímon e com as histórias de animais que servem propósitos pedagógicos. Como assinala Delepierre, «aucun poète n'a été plus souvent et plus universellement parodié qu'Homère»³.

Proteica na sua existência transpositiva, ao longo da qual vem sendo reactivada pela interferência das circunstâncias vigentes em momentos históricos específicos, a paródia provém contudo de origens obscuras e pouco discerníveis, não tendo isso impedido que dela germinasse um género novo na literatura moderna europeia, o poema herói-cómico. A indefinição que sempre lhe esteve associada originou uma larga gama de designações e de categorias taxonómicas por parte dos teorizadores, como por exemplo epopeia cómica, epopeia satírica, epopeia burlesca, epopeia jocosa, narrativa de humor, epopeia animalesca, fábula épica, epopeia zombeteira, pastiche herói-cómico.

2 Sobre a qualidade «open-ended» da paródia, *vide* Hannoosh (1989, 115-116) e Rose (1995).

3 Delepierre (1870, 26).

Tendo começado como forma de competição performativa e musical junto das modalidades canônicas, das quais se torna subsidiária, a paródia ganhou terreno pela sua combinação díspar (mas que resulta surpreendente e graciosa) entre o estilo grave e o conteúdo baixo. É este o aspecto de base que caracteriza a poesia herói-cômica nos tempos modernos, pelo que ambos os géneros, o paródico e o herói-cômico, apesar de temporalmente distantes, são pensados como modalidades equivalentes, porque próximas nas suas funções e nas suas formas de representação.

A *Batracomiomaquia*, a mais célebre das paródias sobreviventes da Antiguidade, é também considerada o texto inaugurador da poesia herói-cômica. Trata-se de uma obra breve, com uma extensão de aproximadamente três centenas de versos, mas que coloca problemas irresolúveis quanto à sua autoria, datação, formatação textual e até mesmo quanto ao próprio título. O poema foi usado como instrumento pedagógico sobretudo no período bizantino, situação que comprometeu a integridade do texto ao mesmo tempo que permitiu a sua sobrevivência. Como manual escolar, dele se reproduziram inúmeras cópias, mas também diferentes versões, uma vez que os alunos treinavam o estilo da épica reescrevendo os versos deste poema animalesco. Era portanto de forma divertida, contactando primeiramente com as aventuras de ratos e rãs – figuras anti-heróicas –, que se iniciavam no estudo dos poemas homéricos.

A paródia literária fixa-se, por regra, naquilo que no modelo sério está em maior relevo⁴, razão por que a *Batracomiomaquia* reconfigura, mostrando sob perspectivas novas, esquemas conhecidos da tradição épica antiga, da homérica em particular. Da *Odisseia* retomam-se os vários *topoi* das viagens e da hospitalidade. Na pele de um anti-Ulisses, Psicárpax é introduzido na acção herói-cômica em plena fuga a uma doninha. Para descansar da perseguição, detém-se junto ao lago das rãs, onde trava conhecimento com o soberano Fisígnato, que o seduz com promessas de acolhimento no palácio aquático. O encontro e a travessia desenrolam-se mediante um processo de imitação ambíguo em relação a esta epopeia homérica. Repetem-se esquemas e padrões temáticos, deles se apresentando resultados antagónicos aos convencionais: o príncipe dos roedores não consegue escapar a todos os perigos que enfrenta no seu percurso, e os laços de reciprocidade entre anfitrião e convidado dão lugar a uma série de infracções cometidas por ambas as personagens.

4 Camerotto (1992, 7).

Da *Iliáda*, por sua vez, recicla-se o ideal heróico da guerra e reaproveitam-se as sequências bélicas entre combatentes. Estes não são senão animalejos que, elevados ao estatuto de heróis épicos, possuem nomes em conformidade com os grupos zoológicos a que pertencem: enquanto os ratos são designados a partir das suas acções de rapinaria e voracidade, as rãs são nomeadas a partir das suas qualidades cromáticas, físicas e vocais. Entre os exércitos em luta figuram autênticos heróis que massacram muitos dos oponentes nas imediações do lago, bem como outros guerreiros menos valorosos que adoptam atitudes cobardes, como o abandono das armas e da refrega. Numa inversão do modelo sério, o poeta paródico descreve primeiro os combates animalescos sob a forma de monomaquias e só depois desenha uma visão panorâmica do campo de batalha, marcada não pelo avanço mas pelo retrocesso das duas hostes em confronto.

Além dos denominadores temáticos associados às viagens odisseicas e à guerra iliádica, a *Batracomiomaquia* utiliza também recursos épicos comuns às duas epopeias de Homero, designadamente a intervenção divina. Do alto da morada olímpica, os deuses observam e discutem os destinos da guerra animalesca, sem nela intervirem presencialmente. Zeus é retratado como soberano desautorizado, quer pela filha, Atena, quer pela consorte régia, Hera. Ambas rejeitam as indicações do deus tonitruante para que se auxiliem as hostes no campo de batalha, propondo formas contrárias de actuação: a deusa guerreira consegue persuadir à inacção divina, e a deusa soberana incentiva o marido a agir contra os combatentes roedores. Estas três figuras olímpicas são movidas por razões meramente pessoais e comezinhas, surgindo neste ambiente paródico como potências vulgarizadas, desprovidas do seu vigor épico.

Escreve Ferreira que «nem todos os textos paródicos devem, segundo os teorizadores, suscitar as mesmas respostas por parte dos leitores»⁵. Tanto o género como o poema aqui tratados, ambos construções proteicas e susceptíveis à mudança, oferecem uma gama imensa de potencialidades artísticas, que não se esgotam nas considerações por mim propostas. Outros olhares sobre este campo de estudo trariam seguramente outras leituras, próximas ou distantes daquela que fui explorando neste volume, pois a paródia, em toda a sua vitalidade, enquanto horizonte cultural fecundo, encontra sempre novos caminhos de se fazer representar e, conseqüentemente, de se fazer (re)interpretar.

5 Ferreira (2003, 284).

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

a) *Batracomiomaquia*

- «*A Batrachomyomachia ou a Guerra das Rãs com os Ratos. Poemeto Attribuido a Homero*» (1912), *A Ilustração Brasileira*, N.º 63, pp. 5-7.
- ALLEN, Thomas W. (1978), *Homeri Opera, Tomus V Hymnos, Cyclum, Fragmenta, Margiten, Batrachomyomachiam, Vitas Continens*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (1988), *Himnos Homéricos. La «Batracomiomaquia»*, Madrid, Editorial Gredos.
- BRANDT, Paulus (1888), *Corpusculum Poesis Epicae Graecae Ludibundae. Fasciculus prior continens Parodiae Epicae et Arcestrati Reliquias*, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri.
- COUTO, António Maria do (1835), *Batrachomyomachia, ou Guerra dos Ratos e das Rãs. Poemeto Heroe-Comico por Homero, Traduzido do Grego em Verso Solto Portuguez, pelo Professor Régio da Lingua Grega*, Antonio Maria do Couto, Lisboa, Typografia de R. D. Costa.
- FUSILLO, Massimo (1988), *La Battaglia delle Rane e dei Topi. Batrachomyomachia*, Milan, Guerini e Associati.
- GARCÍA VELÁSQUEZ, María Antonia (2000), *Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, Madrid, Ediciones Akal.
- GLEI, Reinhold (1984), *Die Batrachomyomachie: Synoptische Edition und Kommentar*, Frankfurt, Verlag Peter Lang.
- LOPES, Rodolfo Pais Nunes (2008), *Pseudo-Homero, Batracomiomaquia – A Guerra das Rãs e dos Ratos*, Coimbra, Coleção Fluir Perene.
- LUDWICH, Arthur (1896), *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres, nebst Scholien und Paraphrase*, Leipzig, Teubner.

- MIGOUBERT, Yann (1998), *La Batrachomyomachie d'Homère* (traduit par Philippe Brunet), Paris, Editions Allia.
- POSSEBON, Fabricio (2003), *Batracomiomaquia: A Batalha dos Ratos e das Rãs*, São Paulo, Humanitas, FFLCH/USP.
- TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon (1999), *[Homer] La Batracomiomàquia*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Grega.
- WEST, Martin L. (2003), *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, Cambridge, Harvard University Press.

b) Outras obras de autores clássicos

APOLODORO

- FRAZER, James George (1954), *Apollodorus. The Library I*, Cambridge and London, Harvard University Press and William Heinemann Ltd.

AQUILES TÁCIO

- GASELEE, S. (1947), *Achilles Tatius*, Cambridge and London, Harvard University Press and William Heinemann Ltd.
- PENA, Abel N. (2005), *Aquiles Tácio. Os Amores de Leucipe e Clitofonte*, Chamusca, Edições Cosmos.

ARISTÓFANES

- DOVER, K. J. (1989), *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- MACDOWELL, Douglas M. (1971), *Aristophanes. Wasps*, Oxford, Clarendon Press.
- OLSON, S. Douglas (2007), *Aristophanes. Peace*, Oxford, Oxford University Press.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, Carlos Martins de JESUS (2010), *Aristófanes. Comédias II*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, Custódio MAGUEIJO (2006), *Aristófanes. Comédias I*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ARISTÓTELES

- BALME, D. M. (1991), *Aristotle. History of Animals. Books VII–X*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- FYFE, W. Hamilton, and W. Rhys ROBERTS (1965), *Aristotle: The Poetics. «Longinus»: On the Sublime. Demetrius: On Style*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

- HALLIWELL, Stephen (1987), *The Poetics of Aristotle, Translation and Commentary*, London, Duckworth.
- JÚNIOR, Manuel Alexandre, Paulo Farmhouse ALBERTO, e Abel do Nascimento PENA (2005), *Retórica. Obras Completas de Aristóteles* (coordenação de António Pedro Mesquita), Vol. VIII, Tomo I, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LUCAS, D. W. (1968), *Aristotle Poetics* (Introduction, Commentary and Appendixes), Oxford, Clarendon Press.
- ROSS, W. D. (1959), *Aristotelis Ars Rhetorica*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2008), *Aristóteles. Obras Completas: História dos Animais*, Vol. 2, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VALENTE, Ana Maria (2004), *Poética. Aristóteles*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ARQUÉSTRATO

- MARTÍN GARCÍA, José A. (1994), *Poesía Helenística Menor (Poesía Fragmentaria)*, Madrid, Editorial Gredos.
- OLSON, S. Douglas, Alexander SENS (2003), *Archestratos of Gela: Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE. Text, Translation, and Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

ARQUÍLOCO

- EDMONDS, J. M. (1968), *Elegy and Iambus with the Anacreontea*, Vol. 2, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.
- JESUS, Carlos A. Martins de (2008), *Arquíloco. Fragmentos Poéticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ATENEU

- GULICK, Charles Burton (1963-1971), *Athenaeus. The Deipnosophists*, 7 Vols., London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

CALÍMACO

- PFEIFFER, Rudolphus (1988), *Callimachus. Volumes I and II*, Salem (New Hampshire), Ayer Company Publishers.
- TRYPANIS, C. A. (1975), *Callimachus. Aetia – Iambi – Lyric Poems – Hecale – Minor Epic and Elegiac Poems – and other Fragments*, Cambridge and London, Harvard University Press and William Heinemann Ltd.

DIÓGENES LAÉRCIO

HICKS, R. D. (1991), *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*, 2 Vols., Cambridge and London, Harvard University Press.

ESTÁCIO

BAILEY, Shackleton (2003), *Statius. Silvae*, Cambridge and London, Harvard University Press.

ESTATÍLIO FLACO

PATON, W. R. (1960), *The Greek Anthology I*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

WALTZ, Pierre (1931), *Anthologie Grecque III*, Paris, Les Belles Lettres.

FULGÊNCIO

HELM, Rudolfus (1970), *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera*, Stutgardiae, In Aedibus B. G. Teubneri.

GALEOMIOMAQUIA

WEST, Martin L. (2003), *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, Cambridge, Harvard University Press.

HÉGEMON

BRANDT, Paulus (1888), *Corpusculum Poesis Epicae Graecae Ludibundae. Fasciculus prior continens Parodiae Epicae et Arcestrati Reliquias*, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri.

DEGANI, Enzo (1983), *Poesia Parodica Greca*, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna.

HERMIPO

KASSEL, R., et C. AUSTIN (1986), *Poetae Comici Graci*, Vol. V, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter.

HESÍODO

PINHEIRO, Ana Elias, e José Ribeiro FERREIRA (2005), *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SOLMSEN, Friedrich (1970), *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

HIPÓNAX

- ADRADOS, FRANCISCO R. (1959), *Líricos Griegos: Elegiacos y Yambógrafos Arcaicos (Siglos VII-V a. C.)*, Volumen II, Barcelona, Ediciones Alma Mater, S.A.
- DEGANI, ENZO (1983), *Poesia Parodica Greca*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- MEDEIROS, WALTER DE SOUSA (1960-1961), «Hipónax de Éfeso: I – Fragmentos dos Iambos», *Humanitas*, N.ºs 13-14, pp. VIII-282.
- WEST, MARTIN L. (1971), *Iambi et Elegi Graeci, Volumen I: Archilochus, Hipponax, Theognidea*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

HOMERO

- CORAY, MARINA (2016), *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XIX*, translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack, edited by S. Douglas Olson, Boston and Berlin, De Gruyter.
- HEUBECK, ALFRED, and ARIE HOEKSTRA (1990), *A Commentary on Homer's Odyssey, Volume II: Books IX – XVI*, Oxford, Clarendon Press.
- LOURENÇO, FREDERICO (2005), *Homero. Iliada*, Lisboa, Cotovia.
- ___ (2003), *Homero. Odisseia*, 2.ª edição, Lisboa, Cotovia.
- MURRAY, A. T. (1995), *Homer. The Odyssey* (revised by George E. Dimock), 2 Vols., Cambridge and London, Harvard University Press.
- ___ (1963-1965), *Homer. The Iliad*, 2 Vols., London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

HORÁCIO

- FAIRCLOUGH, H. RUSHTON (1966), *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.
- FALCÃO, PEDRO BRAGA (2008), *Horácio. Odes*, Lisboa, Cotovia.
- FERNANDES, R. M. ROSADO (2001), *Horácio. Arte Poética*, Mem Martins, Editorial Inquérito.
- RUDD, NIALL (2004), *Horace: Odes and Epodes*, Cambridge and London, Harvard University Press.

LUCIANO

- MACLEOD, M. D. (1987), *Luciani Opera, Tomus IV*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- ___ (1961), *Lucian VII*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.
- MAGUEIJO, CUSTÓDIO (2012), *Luciano de Samósata. Luciano [I]*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

MARCIAL

LEARY, T. J. (2002), *Martial Book XIV: The Apophoreta*, London, Duckworth.

LINDSAY, W. M. (1959), *M. Val. Martialis Epigrammata*, editio altera, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

PIMENTEL, Cristina de Sousa, Paulo Sérgio FERREIRA, Delfim Ferreira LEÃO, José Luís BRANDÃO (2004), *Marcial. Epigramas Vol. IV*, Lisboa, Edições 70.

MARGITES

BERNABÉ PAJARES, Alberto (1979), *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*, Madrid, Editorial Gredos.

WEST, Martin L. (2003), *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, Cambridge, Harvard University Press.

MÁTRON

MARTÍN GARCÍA, José A. (1994), *Poesía Helenística Menor (Poesía Fragmentaria)*, Madrid, Editorial Gredos.

OLSON, S. Douglas, Alexander SENS (1999), *Matro of Pitane and the Tradition of the Epic Parody in the Fourth Century BCE. Text, Translation, and Commentary*, Atlanta/Georgia, Scholars Press.

MOSCO

EDMONDS, J. M. (1960), *The Greek Bucolic Poets*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

Gow, A. S. F. (1958), *Bucolici Graeci*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.

OVÍDIO

ALBERTO, Paulo Farmhouse (2007), *Ovídio. Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia.

MILLER, Frank Justus (1966), *Ovid. Metamorphoses I*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

PAUSÂNIAS

CASEVITZ, Michel (2005), *Pausanias. Description de la Grèce, Tome IV, Livre IV : La Messénie* (texte traduit et commenté par Janick Auberger), Paris, Les Belles Lettres.

PLATÃO

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2008), *A República. Platão*, 11.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SHOREY, Paul (1963), *Plato. The Republic*, 2 Vols., London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

PLUTARCO

PEARSON, Lionel (1970), *Plutarch's Moralia XI*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

PERRIN, Bernadotte (1968), *Plutarch's Lives V*, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

QUINTILIANO

RUSSELL, Donald A. (2001), *Quintilian: The Orator's Education, Books 9-10*, Cambridge and London, Harvard University Press.

TEÓCRITO

DOVER, Kenneth J. (1987), *Theocritus. Select Poems* (edited with an Introduction and Commentary), Bristol, Bristol Classical Press and Bolchazy-Carducci Publishers.

LEGRAND, Ph.-E. (1960), *Bucoliques Grecs. Tome I: Théocrite*, 5.^{ème} édition, Paris, Les Belles Lettres.

LOURENÇO, Frederico (2006), *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia.

TÍMON

DI MARCO, Massimo (1989), *Timone di Fliunte. Silli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

DIELS, Hermannus (1901), *Poetarum Philosophorum Fragmenta*, Berolini, Apud Weidmannos.

WACHSMUTH, Curtius (1885), *Corpusculum Poesis Epicae Graecae Ludibundae. Fasciculus alter continens Sillographos Graecos*, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri.

TUCÍDIDES

FERNANDES, Raul M. Rosado, e M. Gabriela P. GRANWEHR (2010), *História da Guerra do Peloponeso. Tucídides*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SMITH, Charles Forster (1962-1966), *Thucydides. History of the Peloponnesian War*, 4 Vols., London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

XENÓFANES

EDMONDS, J. M. (1968), *Elegy and Iambus with the Anacreontea*, Vol. 1, London and Cambridge, William Heinemann Ltd and Harvard University Press.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- BAILLY, Anatole (2000), *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette.
- CANCIK, Hubert, and Helmuth SCHNEIDER (eds.) (2002-2012), *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World New Pauly*, 15 Vols., Leiden and Boston, Brill.
- CHANTRAINE, Pierre (1999), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Paris, Klincksieck.
- CITRONI, Mario (dir.) (2006), *Literatura de Roma Antiga* (tradução portuguesa de Margarida Miranda e Isaias Hipólito, com revisão de Walter de Sousa Medeiros), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DUNBAR, Henry (1962), *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer* (new edition completely revised and enlarged by Benedetto Marzullo), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- EBELING, H. (1963), *Lexicon Homericum, Volumen I A-E*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- GEHRING, August (1970), *Index Homericus*, Hildesheim and New York, Georg Olms Verlag.
- GONÇALVES, F. Rebelo (1966), *Vocabulário da Língua Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.
- GRIMAL, Pierre (2004), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (tradução de Victor Jabouille), 4.ª edição, Miraflores, Difel.
- HORNBLOWER, Simon, and Antony SPAWFORTH (1996), *The Oxford Classical Dictionary*, third edition, Oxford and New York, Oxford University Press.
- JÚNIOR, Manuel Alexandre (2003), *Gramática de Grego Clássico e Helenístico*, Lisboa, Alcalá e Sociedade Bíblica de Portugal.
- LESKY, Albin (1995), *História da Literatura Grega* (tradução de Manuel Losa), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIDDELL, Henry George, and Robert SCOTT (1996), *A Greek-English Lexicon*, ninth edition (with a revised supplement), Oxford, Clarendon Press.
- MALHADAS, Daisi, Maria Celeste Consolin DEZOTTI, Maria Helena de Moura NEVES (coords.) (2006-2010), *Dicionário Grego-Português*, 5 Vols., Cotia, Ateliê Editorial.
- MONTANARI, Franco (2004), *Vocabolario della Lingua Greca. Greco Italiano*, seconda edizione, Torino, Loescher Editore.
- PINHEIRO, Marília P. Futre (2007), *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Vol. I, s.l., Livros e Livros.
- PRENDERGAST, Guy Lushington (1962), *A Complete Concordance to the Iliad of Homer* (new edition completely revised and enlarged by Benedetto Marzullo), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- PRIETO, Maria Helena Ureña (2001), *Dicionário de Literatura Grega*, Lisboa e São Paulo, Verbo.

ESTUDOS

- ADKINS, A. W. H. (1972), «Homeric Gods and the Values of Homeric Society», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 92, pp. 1-19.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1986), *Teoria da Literatura*, 7.^a edição, Livraria Almedina, Coimbra.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1999), «Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, N.º 9, pp. 9-22.
- ALBRACHT, Franz (2005), *Battle and Battle Description in Homer: A Contribution to the History of War* (translated and edited by Peter Jones, Malcolm Willcock and Gabriele Wright), London, Duckworth.
- AMADO RODRÍGUEZ, María Teresa (2011), «De serranos dermifloridos y platijas cartilaginosas. *Hápxax* en la obra de Matrón de Pítane», in GARCÍA BLANCO, María José *et al.* (eds.), Ἀντίδοπον. *Homenaje a Juan José Moralejo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 21-33.
- ___ (2010), «Originalidad léxica en los fragmentos de Arquéstrato de Gela», *Humanitas*, Vol. 62, pp. 11-21.
- ARMSTRONG, C. B. (1969), «The Casualty Lists in the Trojan War», *Greece & Rome*, Vol. 16, N.º 1, pp. 30-31.
- ARMSTRONG, James I. (1958), «The Arming Motif in the *Iliad*», *The American Journal of Philology*, Vol. 79, N.º 4, pp. 337-354.
- ATIENZA, Alicia María (2007), «Comedores de pan y bebedores de vino: la cuestión alimentaria en la *Odisea*», *Circe*, N.º 11, pp. 41-56.
- BAKKER, Egbert J. (2006), «Homeric Epic between Feasting and Fasting», in BAKKER, Egbert J. *et al.* (eds.), *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*, Genève – Vandoeuvres, Fondation Hardt, pp. 1-39.
- ___ (1997), «The Study of Homeric Discourse», in MORRIS, Ian, and Barry POWELL (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York and Köln, Brill, pp. 284-304.
- BAKHTIN, Mikhail (1999), *Problems of Dostoevsky's Poetics* (edited and translated by Caryl Emerson), 8th printing, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- ___ (1984), *Rabelais and his World* (translated by Hélène Iswolsky), Bloomington, Indiana University Press.
- ___ (1978), *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Gallimard.
- BASSETT, Samuel Eliot (1933), «Achilles' Treatment of Hector's Body», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 64, pp. 41-65.
- ___ (1921), «The Function of the Homeric Simile», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 52, pp. 132-147.

- BERTOLÍN CEBRIÁN, Reyes (2008), *Comic Epic and Parodies of Epic: Literature for Youth and Children in Ancient Greece*, Zürich and New York, Georg Olms Verlag Hildesheim.
- BEYE, Charles Rowan (1964), «Homeric Battle Narrative and Catalogues», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 68, pp. 345-373.
- BILES, Zachary P. (2006), «A Homeric Allusion at Aristophanes *Wasps* 1029-37», *The Classical Journal*, Vol. 101, N.º 3, pp. 245-252.
- BLIQUEZ, Lawrence J. (1977), «Frogs and Mice and Athens», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 107, pp. 11-25.
- BONAFIN, Massimo (2001), *Contesti della Parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET Libreria Srl.
- BOUVIER, David (2002), *Le sceptre et la lyre: l'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Editions Jérôme Million.
- ___ (1997), «Mémoire et répétitions dans la poésie homérique», in LÉTOUBLON, Françoise (ed.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, J. C. Gieben Éditeur, pp. 79-92.
- BROICH, Ulrich (1990), *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem. European Studies in English Literature* (translated from the German by David Henry Wilson), Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, Christopher G. (1997), «Hipponax», in GERBER, Douglas E. (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden, New York and Köln, Brill, pp. 79-88.
- BRUNET, Philippe (1998), «Le Goût de la parodie», in MIGOUBERT, Yann (ed.), *La Batrachomyomachie d'Homère* (traduit par Philippe Brunet), Paris, Editions Allia, pp. 61-72.
- CALHOUN, George M. (1937), «Homer's Gods: Prolegomena», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 68, pp. 11-25.
- CAMEROTTO, Alberto (1992), «Analisi Formulare della *Batrachomyomachia*: Formularità di un Testo Epico Letterario», *Lexis*, N.º 9-10, pp. 1-54.
- CARPINATO, Caterina (2005), «Topi nella Letteratura Greca Medievale», in CINGANO, Ettore, Antonella GHERSETTI, Lucio MILANO (eds.), *Animali tra Zoologia, Mito e Letteratura nella Cultura Classica e Orientale*, Padova, S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, pp. 175-192.
- ___ (1988), «La fortuna della *Batrachomyomachia* dal IX al XVI secolo: da testo scolastico a testo "politico"», in FUSILLO, Massimo, *La Battaglia delle Rane e dei Topi. Batrachomyomachia*, Milan, Guerini e Associati, pp. 137-148.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (2001), «Parody and Style», *Poetics Today*, Vol. 22, N.º 1, pp. 25-39.
- CHKLOVSKI, Victor (1973), *Sur la théorie de la prose* (traduit du Russe par Guy Verret), Montreux, Editions L'Age d'Homme.
- CITATI, Pietro (2005), *Ulisses e a Odisseia: A Mente Colorida* (tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Lisboa, Cotovia.

- CLARK, Matthew (2004), «Formulas, metre and type-scenes», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 117-138.
- CLARKE, Michael (2004), «Manhood and Heroism», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 74-90.
- CLAYMAN, Dee L. (2009), *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry*, Berlin and New York, Walter de Gruyter.
- COFFEY, Michael (1957), «The Function of the Homeric Simile», *The American Journal of Philology*, Vol. 78, N.º 2, pp. 113-132.
- COLLOBERT, Catherine (2000), «Héphaïstos, l'artisan du rire inextinguible des dieux», in DESCLOS, Marie-Laurence (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, pp. 133-141.
- COMPTON-ENGLE, Gwendolyn (1999), «Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, Poetry, and the Comic Genre», *Classical Philology*, Vol. 94, N.º 3, pp. 324-329.
- CONDELLO, Federico (2006), «Matroniana», *Lexis*, N.º 24, pp. 463-474.
- ___ (2005), «Matro fr. 1, 34 O.-S. (SH 534): la seppia parlante», *Appunti Romani di Filologia*, N.º 7, pp. 39-42.
- ___ (2003), «Una *crux* in Matrone (fr. 1, 81 O.-S. = SH 534)», *Eikasmos*, N.º 14, pp. 105-107.
- ___ (2002), «Note al *Convivium Atticum* di Matrone (fr. 1 O.-S. = SH 534)», *Eikasmos*, N.º 13, pp. 133-150.
- CORTASSA, Guido (1978), «Note ai *Silli* di Timone di Fliunte», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, N.º 106, pp. 140-155.
- CRESPO, Emilio (2004-2005), «Los nombres de persona de los troyanos y de los griegos en la *Iliada*», *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, N.ºs 17-18, pp. 33-47.
- CRUSIUS, Otto (1899), «Pigres und die Batrachomyomachie bei Plutarch», *Philologus*, N.º 58, pp. 577-593.
- ___ (1895), «Der Dichter Pigres und seine Genossen», *Philologus*, N.º 54, pp. 734-744.
- DALBY, Andrew (1995), «The *Iliad*, The *Odyssey* and their Audiences», *The Classical Quarterly*, Vol. 45, N.º 2, pp. 269-279.
- DANE, Joseph A. (1988), *Parody: Critical Concepts Versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, Norman and London, University of Oklahoma Press.
- DE BERNARDI, Paolo (1994), «Timon di Fliunte e il Pirronismo», *Sapienza*, Vol. 47, Fasc. 1, pp. 93-103.
- DE STE. CROIX, G. E. M. (2002), «The Political Outlook of Aristophanes», in SEGAL, Erich (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford and New York, Oxford University Press, pp. 42-64.
- DECLIVA CAZZI, Fernanda (1986), «Pirroniani ed Accademici nel III secolo a.C.», in REVERDIN, Olivier, et Bernard GRANGE (eds.), *Aspects de la philosophie hellénistique (Entretiens sur l'antiquité classique, Tome XXXII)*, Vandœuvres – Genève, Fondation Hardt, pp. 147-183.

- DEGANI, ENZO (1999), «Problems in Greek Gastronomic Poetry: On Matro's *Attikon Deipnon*», in WILKINS, John, David HARVEY, and Mike DOBSON (eds.), *Food in Antiquity*, Exeter, University of Exeter Press, pp. 413-428.
- (1983), «La Poesia Parodica – Appunti», in *Poesia Parodica Greca*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 5-33.
- (1973-1974), «Ipponatte parodico», *Museum Criticum*, N.º 8-9, pp. 141-167.
- DELEPIERRE, Octave Joseph (1870), *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, London, Trübner.
- DENTITH, Simon (2000), *Parody*, London and New York, Routledge and Taylor & Francis Group.
- DODDS, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, Los Angeles and London, University Press. [Tradução portuguesa de Leonor Santos B. de Carvalho (1988), *Os Gregos e o Irracional*, Lisboa, Gradiva.]
- DOVER, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*, London, B. T. Batsford Ltd.
- DOWDEN, Ken (2004), «The Epic Tradition in Greece», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 188-205.
- DUARTE, João Ferreira (1999), «'A Dangerous Stroke of Art': Parody as Transgression», *European Journal of English Studies*, Vol. 3, N.º 1, pp. 64-77.
- (1986), *A Quarta Casa, Onde se Fala de Aristóteles, da Paródia, do Riso e da Teoria do Romance de Henry Fielding*, Lisboa, Apáginastantas.
- EDWARDS, Anthony T. (1984), «*Aristos Achaiōn*: Heroic Death and Dramatic Structure in the *Iliad*», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 17, N.º 2, pp. 61-80.
- EDWARDS, Mark W. (1997), «Homeric Style and Oral Poetics», in MORRIS, Ian, and Barry POWELL (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York and Köln, Brill, pp. 261-283.
- (1975), «Type-Scenes and Homeric Hospitality», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 105, pp. 51-72.
- EMLYN-JONES, Chris (1986), «True and Lying Tales in the *Odyssey*», *Greece & Rome*, Vol. 33, N.º 1, pp. 1-10.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (1991), «Ratones, ranas y dioses: el esquema ternario de la *Batracomiomaquia*», *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Griegos e Indoeuropeos*, N.º 1, pp. 57-71.
- FAIRBANKS, Arthur (1903), «Aristophanes as a Student of Society», *The American Journal of Sociology*, Vol. 8, N.º 5, pp. 655-666.
- FARAONE, Christopher A. (2004), «Hipponax Fragment 128W: Epic Parody or Expulsive Incantation?», *Classical Antiquity*, Vol. 23, N.º 2, pp. 209-245.
- FENIK, Bernard (1974), *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.
- (1968), *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.

- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio, Francisca PORDOMINGO (2006), «Intertextualidad, Intratextualidad y Parodia en La Parábasis de *Nubes*», in CALDERÓN DORDA, Esteban, Alicia MORALES ORTIZ, Mariano VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al Profesor José García López*, Vol. 1, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 225-235.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (2003), «Paródia ou Paródias», in MORA, Carlos de Miguel (coord.), *Sátira, Paródia e Caricatura: Da Antiguidade aos Nossos Dias*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 279-300.
- ____ (2000a), «O Tempo na Paródia: Anulação e Efeitos Derivados», *Euphrosyne*, N.º 28, pp. 177-186.
- ____ (2000b), *Os Elementos Paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu Significado*, Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- FINKELBERG, Margalit (1995), «Odysseus and the Genus ‘Hero’», *Greece & Rome*, Vol. 42, N.º 1, pp. 1-14.
- ____ (1989), «Formulaic and Nonformulaic Elements in Homer», *Classical Philology*, Vol. 84, pp. 179-197.
- FOLEY, John Miles (2004), «Epic as Genre», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 171-187.
- FONSECA, Rui Carlos (2017), «δῶρα δέ τοι δῶσω ξεινήϊα πολλὰ καὶ ἐσθλά. El intercambio de presentes en la *Batracomiomaquia* y las transgresiones de la ξενία homérica», in OLLER, Marta, Jordi PÀMIAS, Carlos VARIAS (ed.), *Tierra, territorio y población en la Grecia antigua: aspectos institucionales y míticos*, Vol. II, Mering, Utopica, pp. 3-15.
- ____ (2015a), «Heróis animalizados e animais heroificados: Homero entre a tradição épica e o ciclo das antigas epopeias animalescas», in NARRO, Á. & J. J. POMER (edd.), *Bestiaris i Metamorfosis a les Literatures Clàssiques i la seua Tradició (Classical and Byzantine Monographs Vol. 83)*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, pp. 3-22.
- ____ (2015b), «‘Não foi desta maneira que o touro carregou sobre o dorso o peso do amor’ (*Batrac.* 78-79). Uma Versão Paródica do Rapto de Europa por Zeus», in PENA, Abel Nascimento, Maria de Jesus C. RELVAS, Rui Carlos FONSECA, e Teresa CASAL (org.), *Revisitar o Mito | Myths Revisited*, V. N. Famalicão, Húmus, pp. 59-67.
- ____ (2013-2014), «A dívida de Atena e o dolo de Hera. As divindades homéricas entre o épico e o paródico», *Dedalus*, N.ºs 17-18, Vol. I, pp. 473-485.
- ____ (2010a), «A Cross-reading of Odysseus’ Journeys in *The Battle of the Frogs and Mice*: Psycharpax’s Anti-odyssean Portrait», *Graeco-Latina Brunensia* Vol. 15, N.º 2, pp. 43-50.
- ____ (2010b), «Implicações Paródicas do Poema Herói-Cómico: a *Batracomiomaquia* e a inversão do épico, *O Hissope* e a crítica anticlerical», in ANASTÁCIO, Vanda, e Inês ORNELLAS E CASTRO, *Gêneros Literários. Continuidades e Rupturas da Antiguidade aos Nossos Dias*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, pp. 83-100.
- FOWLER, Robert (2004), «The Homeric Question», in *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 220-232.

- FRIEDRICH, Rainer (1991), «The Hybris of Odysseus», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 111, pp. 16-28.
- ___ (1981), «On the Compositional Use of Similes in the *Odyssey*», *The American Journal of Philology*, Vol. 102, N.º 2, pp. 120-137.
- GALLO, Italo (1987), «Il giudizio di Timon di Fliunte su Socrate (Diog. Laert. II 19)», in BOLDRINI, Sandro et al. (org.), *Filologia e Forme Letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Vol. 1, Urbino, Università degli Studi di Urbino, pp. 327-333.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2000), «Claves del Género Heroico-Cómico en *O Hissope*», in RIQUER, Isabel de, Elena LOSADA, e Helena GONZÁLEZ (eds.), *Professor Basilio Losada. Ensinar a Pensar con Liberdade e Risco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 402-408.
- GARCÍA SOLER, María José (2010), «La presencia de la gastronomía en la literatura griega», in SOARES, Carmen, Paula Barata DIAS (coords.), *Contributos para a História da Alimentação na Antiguidade*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pp. 11-24.
- ___ (2003), «Parodia épica y gastronomía: el Ἀγρικὸν Δεῖπνον de Matrón de Pítane», *Fortunatae*, N.º 14, pp. 65-86.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- ___ (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil. [Tradução portuguesa de Cabral Martins (1986), *Introdução ao Arquitexto*, Lisboa, Vega.]
- GIANGRANDE, Giuseppe (2002), «On the Language and Text of Arcestratus», *Orpheus*, Vol. 23, N.ºs 1-2, pp. 32-40.
- GIANNETTO, Nella (1977), «Rassegna sulla Parodia in Letteratura», *Lettere Italiane*, Vol. 29, N.º 4, pp. 461-481.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan (1974), «Comedia ática y sociedad ateniense I: consideraciones generales en torno a la Comedia Media y Nueva», *Estudios Clásicos*, Tomo 18, N.º 71, pp. 61-82.
- GIL, Luis (1993), «La comicidad en Aristófanes», *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Griegos e Indoeuropeos*, N.º 3, pp. 23-39.
- GOLDEN, Leon (1990), «τὸ γελοῖον in the *Iliad*», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 93, pp. 47-57.
- GOLDHILL, Simon (2006), «Greek Drama and Political Theory», in ROWE, Christopher, and Malcolm SCHOFIELD (eds.), *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 60-88.
- ___ (1991), *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GÓMEZ, Pilar (1990), «Parodia y Parodiar en la Grecia Antigua», *Estudios Clásicos*, Vol. 32, N.º 98, pp. 7-25.
- GOMME, A. W. (1938), «Aristophanes and Politics», *The Classical Review*, Vol. 52, N.º 3, pp. 97-109.

- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2008), «Los discursos militares de la *Batracomiomachia*», *Talia Dixit*, N.º 3, pp. 33-49.
- GOSTOLI, Antonietta (2000), «L'Attribuzione del *Margite* a Omero», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, N.º 22, pp. 107-121.
- GRAY, D. H. F. (1947), «Homeric Epithets for Things», *The Classical Quarterly*, N.ºs 3-4, pp. 109-121.
- GRAZIOSI, Barbara, and Johannes HAUBOLD (2005), *Homer: The Resonance of Epic*, London, Duckworth.
- GRESSETH, Gerald K. (1970), «The Homeric Sirens», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 101, pp. 203-218.
- GRIFFIN, Jasper (1980), *Homer on Life and Death*, Oxford, Clarendon Press.
- GROJNOWSKI, Daniel (2009), *La muse parodique*, Paris, Librairie José Corti.
- ____ (1997), *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*, Paris, Librairie José Corti.
- GUTZWILLER, Kathryn (2007), *A Guide to Hellenistic Literature*, Malden/USA, Blackwell Publishing.
- HAINSWORTH, J. B. (1968), *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford, Clarendon Press.
- ____ (1964), «Structure and Content in Epic Formulae: The Question of the Unique Expression», *The Classical Quarterly*, Vol. 14, N.º 2, pp. 155-164.
- HALLIWELL, Stephen (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HANNOOSH, Michele (1989), «The Reflexive Function of Parody», *Comparative Literature*, Vol. 41, N.º 2, pp. 113-127.
- HARRIES, Byron (1993), «'Strange Meeting': Diomedes and Glaucus in *Iliad* 6», *Greece & Rome*, Vol. 40, N.º 2, pp. 133-146.
- HAWLEY, Robert C. (1968), «The Antiphonal Muse: Comic Sub-Theme in the *Iliad*», *The Classical World*, Vol. 62, N.º 3, pp. 81-82.
- HEATH, Malcolm (1989), «Aristotelian Comedy», *The Classical Quarterly*, Vol. 39, N.º 2, pp. 344-354.
- HEIDEN, Bruce (2008), *Homer's Cosmic Fabrication: Choice and Design in the Iliad*, Oxford, Oxford University Press.
- ____ (1996), «The Three Movements of the *Iliad*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, N.º 37, pp. 5-22.
- HERWERDEN, H. Van (1882), «De Batrachomyomachia», *Mnemosyne*, N.º 10, pp. 163-177.
- HOGAN, James C. (1976), «The Temptation of Odysseus», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 106, pp. 187-210.
- HOLMBERG, Ingrid E. (2003), «Hephaistos and Spiders's Webs», *Phoenix*, Vol. 57, N.ºs 1-2, pp. 1-17.
- HOSTY, Matthew (2014), «The Mice of Ithaca: Homeric Models in the *Batrachomyomachia*», *Mnemosyne*, Vol. 67, N.º 6, pp. 1008-1013.
- HOUSEHOLDER, Fred W. (1944), «ΠΑΡΩΔΙΑ», *Classical Philology*, Vol. 39, N.º 1, pp. 1-9.

- HUNT, W. Irving (1890), «Homeric Wit and Humor», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 21, pp. 48-58.
- HUTCHEON, Linda (1997), «L'Estensione pragmatica della parodia», in BONAFIN, Massimo (ed.), *Dialettiche della Parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 75-96.
- ___ (1991), «The Politics of Postmodern Parody», in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Berlin and New York, Walter de Gruyter, pp. 225-236.
- ___ (1990), «Postmodern Parody: History, Subjectivity, and Ideology», *Quarterly Review of Film and Video*, N.º 12, pp. 115-23.
- ___ (1989), «Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History», in O'DONNELL, P., and Robert Con DAVIS (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 3-32.
- ___ (1986-1987), «The Politics of Postmodernism: Parody and History», *Cultural Critique*, N.º 5: *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*, pp. 179-207.
- ___ (1986), «Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts», *English Studies in Canada*, Vol. 12, N.º 1, pp. 229-239.
- ___ (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen. [Tradução portuguesa de Teresa Louro Pérez (1989), *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa, Edições 70.]
- ___ (1984), «Authorized Transgression: The Paradox of Parody», in GROUPAR (org. et ed.), *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Berne et Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 13-26.
- ___ (1981), «Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, N.º 46, pp. 140-155.
- ___ (1978a), «Ironie et parodie: structure et stratégie», *Poétique*, N.º 36, pp. 467-477.
- ___ (1978b), «Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Comparative Literature*, N.º 5, pp. 201-211.
- INGALLS, Wayne B. (1976), «The Analogical Formula in Homer», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 106, pp. 211-226.
- JAEGER, Werner (1995), *Paideia. A formação do Homem Grego* (tradução portuguesa de Artur M. Parreira), 3.ª edição, São Paulo, Martins Fontes.
- JONES, P. V. (1996), «The Independent Heroes of the *Iliad*», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 116, pp. 108-118.
- KARDULIAS, Dianna Rhyan (2001), «Odysseus in Ino's Veil: Feminine Headdress and the Hero in *Odyssey 5*», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 131, pp. 23-51.
- KEARNS, Emily (2004), «The Gods in the Homeric Epics», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 59-73.

- KELLY, Adrian (2014), «Hellenistic Arming in the *Batrachomyomachia*», *The Classical Quarterly*, Vol. 64, N.º 1, pp. 410-413.
- ___ (2009), «Parodic Inconsistency: Some Problems in the *Batrachomyomachia*», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 129, pp. 45-51.
- KIREMIDJIAN, G. D. (1969), «The Aesthetics of Parody», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, N.º 2, pp. 231-242.
- KIRK, G. S. (1976), *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, London, New York and Melbourne, Cambridge University Press.
- ___ (1962), *The Songs of Homer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1993), *Greek Philosophers of the Hellenistic Age* (authorized English translation by Gregory Woods), New York, Columbia University Press.
- LANZA, Diego (1983), «Aristotele e la poesia: un problema di classificazione», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 13, N.º 1, pp. 51-66.
- LAUSBERG, Heinrich (1993), *Elementos de Retórica Literária* (tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes), 4.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEÃO, Delfim Ferreira (2008), «[Recensão] LOPES, Rodolfo Pais Nunes, *Pseudo-Homero, Batracomiomaquia – A Guerra das Rãs e dos Ratos*. Introdução e tradução do grego, Coimbra, Coleção Fluir Perene, 2008. 71 pp. ISBN 978-989-95751-2-7», *Humanitas*, Vol. 60, pp. 328-331.
- LEFORT, Claude (1984), «Révolution et parodie», in GROUPAR (org. et ed.), *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Berne et Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 73-85.
- LELIÈVRE, F. J. (1954), «The Basis of Ancient Parody», *Greece & Rome*, Vol. 1, N.º 2, pp. 66-81.
- LEOPARDI, Giacomo (1998), «Discours sur la *Batrachomyomachie*» (traduit de l'italien par J. Berger de Xivrey), in MIGOUBERT, Yann (ed.), *La Batrachomyomachie d' Homère* (traduit par Philippe Brunet), Paris, Editions Allia, pp. 13-32.
- LESKY, Albin (2001), «Divine and Human Causation in Homeric Epic», in CAIRNS, Douglas L. (ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, pp. 170-202.
- LEVY, Harry L. (1963), «The Odyssean Suitors and the Host-Guest Relationship», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 94, pp. 145-153.
- LONG, A. A. (1978), «Timon of Phlius: Pyrrhonist and Satirist», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Vol. 24, pp. 68-91.
- ___ (1974), *Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics*, London, Duckworth.
- ___ (1970), «Morals and Values in Homer», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 90, pp. 121-139.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2000), «Reflexiones sobre la comedia aristofánica», *Myrtia*, N.º 15, pp. 69-101.
- LÓPEZ LÓPEZ, Matías (1994), «Los nombres parlantes de la *Batracomiomaquia*», in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 23-28 de Septiembre de 1991)*, Madrid, Ed. Clásicas, pp. 167-172.

- LOSSAU, M. (1993), «Parodie de l'*Iliade* dans l'*Odysée*», *Revue des Études Grecques*, Tome 106, N.^{os} 504-505, pp. 168-173.
- LOUDEN, Bruce (2006), *The Iliad: Structure, Myth, and Meaning*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ___ (1999), *The Odyssey: Structure, Narration, and Meaning*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ___ (1993), «Pivotal Contrafactuals in Homeric Epic», *Classical Antiquity*, Vol. 12, N.º 2, pp. 181-198.
- LOURENÇO, Frederico (2011), «Para uma Terminologia Portuguesa da Métrica Grega», *Boletim de Estudos Clássicos*, Vol. 55, pp. 17-27.
- ___ (2004), «Um Interlúdio Paródico na *Odisseia*: O Episódio de Iro (Canto XVIII)», in *Grécia Revisitada: Ensaio sobre Cultura Grega*, Lisboa, Cotovia, pp. 101-108.
- MACÍA APARICIO, Luis M. (2011), «Epítetos y expresiones de apariencia épica en las comedias de Aristófanes», *Emerita*, Tomo 79, Fasc. 2.º, pp. 229-250.
- ___ (2000), «Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes», *Emerita*, Tomo 68, Fasc. 2.º, pp. 211-241.
- ___ (1998), «Homero y Aristófanes», in GIL FERNÁNDEZ, L. et al. (eds.), *Corolla Complutensis. Homenaje al Prof. J. Sánchez Lasso de la Vega*, Madrid, UCM, pp. 199-209.
- MARINATOS, Nanno (2001), «The Cosmic Journey of Odysseus», *Numen*, Vol. 48, N.º 4, pp. 381-416.
- MARTIN, Richard P. (2009), «Epic as Genre», in FOLEY, John Miles (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden, Oxford and Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 9-19.
- MARTÍNEZ, Javier (2011), «Epic Fake? Forgery, Fraud, and the Birth of Philology», in MARTÍNEZ, Javier (ed.), *Fakes and Forgers of Classical Literature | Falsificaciones y Falsarios de la Literatura Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 15-23.
- MARTINS, José Cândido (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM Distrital de Braga.
- MAZZOTTI, Eleonora (2006), «Le Scene di Battaglia dell'*Iliade*», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N.º 83, pp. 119-127.
- MEDEIROS, Walter de Sousa (1959-1960), «O Milhafre, a Garça e o Báratro nos Fragmentos de Hipónax», *Humanitas*, N.^{os} 11-12, pp. 133-144.
- MELTZER, Gary S. (1990), «The Role of Comic Perspectives in Shaping Homer's Tragic Vision», *The Classical World*, Vol. 83, N.º 4, pp. 265-280.
- MIGUEL JOVER, José Luis de (2006), «Odiseo y los compañeros: la caracterización de los personajes secundarios en la *Odisea*», in CALDERÓN DORDA, Esteban, Alicia MORALES ORTIZ, Mariano VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al Profesor José García López*, Vol. 2, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 619-631.
- MILANEZI, Silvia (2001), «Headaches and Gnawed Ἡΐπιαος: Laughing with Athena», in DEACY, Susan, and Alexandra VILLING (eds.), *Athena in the Classical World*, Leiden, Boston and Köln, Brill, pp. 311-329.

- MILLER, Dean A. (2000), *The Epic Hero*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- MIRALLES, Carles (1983), «Il fr. 78 W. di Ipponatte», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 14, N.º 2, pp. 7-16.
- MORELLI, Giuseppe (2007), «La σφραγίς del *Margite* pseudomeroico», *Eikasmos*, N.º 18, pp. 59-66.
- MUELLNER, Leonard (1990), «The Simile of the Cranes and Pygmies: A Study of Homeric Metaphor», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 93, pp. 59-101.
- NAGLER, M. (1996), «Dread Goddess Revisited», in SCHEIN, S. L. (ed.), *Reading the Odyssey: Selected Interpretative Essays*, Princeton, Princeton University Press, pp. 141-161.
- NAGY, Gregory (1999), *The Best of The Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- OSBORNE, Robin (2004), «Homer's Society», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 206-219.
- PAGANI, Lara (2008), «Il Codice Eroico e il Guerriero di fronte alla Morte», in PAGANI, Lara (ed.), *Eroi nell' Iliade: Personaggi e Strutture Narrative*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 327-418.
- PALMEIRA, Dias (1959-1960), «O Formulismo da Poesia Homérica», *Humanitas*, N.ºs 11-12, pp. 171-191.
- PARRY, Milman (1971), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry* (edited by Adam Parry), Oxford, Clarendon Press.
- PENSO, Andrea (2014), «Guerra dei Topi e delle Rane», *L'Ellisse: Studi Storici di Letteratura Italiana*, Vol. 9, N.º 2, pp. 201-214.
- PEROTTI, Pier Angelo (1999), «Elementi di Commedia in Omero», *Minerva*, N.º 13, pp. 67-86.
- PHIDDIAN, Robert (1997), «Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?», *New Literary History*, Vol. 28, N.º 4: *Philosophical Thoughts*, pp. 673-696.
- PHILLIPS, E. D. (1959), «The Comic Odysseus», *Greece & Rome*, Vol. 6, N.º 1, pp. 58-67.
- PODLECKI, Anthony J. (1971), «Some Odyssean Similes», *Greece & Rome*, Vol. 18, N.º 1, pp. 81-90.
- PÖHLMANN, Egert (1972), «ΠΑΡΩΙΔΙΑ», *Glotta*, N.º 50, pp. 144-156.
- POPE, M. W. M. (1960), «Athena's Development in Homeric Epic», *The American Journal of Philology*, Vol. 81, N.º 2, pp. 113-135.
- POSTLETHWAITE, N. (1988), «Thersites in the *Iliad*», *Greece & Rome*, Vol. 35, N.º 2, pp. 123-136.
- POWELL, Barry B. (2004), *Homer*, Oxford, Blackwell Publishing.
- PRATESI, Rita (1986), «Note ai *Silli* di Timone di Fliunte», *Prometheus*, N.º 12, pp. 39-56.
- PRITCHETT, W. Kendrick (1985), *The Greek State at War. Part IV*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.
- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (1959-1960), «O Significado do Riso nos Poemas Homéricos», *Humanitas*, N.ºs 11-12, pp. 45-65.

- RAMOS JURADO, Enrique Angel (1987), «Homero precursor de la tragedia y de la comedia», *Minerva*, N.º 1, pp. 75-80.
- REDFIELD, James (2001), «La guerre et le héros dans le monde classique», *Europe*, N.º 865, pp. 172-192.
- REECE, Steve (1993), *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- RIEWALD, J. G. (1966), «Parody as Criticism», *Neophilologus*, N.º 50, pp. 125-148.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2003), *Estudos da História da Cultura Clássica. I Volume – Cultura Grega*, 9.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROOD, Naomi (2008), «Craft Similes and the Construction of Heroes in the *Iliad*», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 104, pp. 19-43.
- ROSE, Margaret A. (1995), *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSEN, Ralph M. (2007), *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire*, Oxford, Oxford University Press.
- ___ (1990), «Hipponax and the Homeric Odysseus», *Eikasmos*, N.º 1, pp. 11-25.
- ___ (1988), «Hipponax, Boupalos and the Conventions of the Psogos», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 118, pp. 29-41.
- ___ (1987), «Hipponax Fr. 48 Dg. and the Eleusinian Kykeon», *The American Journal of Philology*, Vol. 108, N.º 3, pp. 416-426.
- ROTSTEIN, Andrea (2010), *The Idea of Iambos*, Oxford, Oxford University Press.
- RUSO, Joseph (1997), «The Formula», in MORRIS, Ian, and Barry POWELL (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York and Köln, Brill, pp. 238-260.
- RUTHERFORD, Richard (1996), *Homer (Greece & Rome. New Surveys in the Classical N.º 26)*, Oxford, Oxford University Press.
- SALDANHA DA GAMA, Gilza (1999), «La *Batrachomimachie* et l'*Iliade*: une guerre entre deux mondes», *Journal of Ancient Civilizations*, Vol. 14, pp. 101-110.
- SALE, William Merritt (1984), «Homeric Olympus and Its Formulae», *The American Journal of Philology*, Vol. 105, N.º 1, pp. 1-28.
- SALLIER, Abbé (1733), «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie», in *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*, Tome septième, Paris, Imprimerie Royale, pp. 398-410 (versão digitalizada, disponível on-line em *Gallica, Bibliothèque Numérique*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721912v/f4>; data de consulta: Fevereiro 2012).
- SANTARCANGELI, Paolo (1989), *Homo Ridens: Estetica, Filologia, Psicologia, Storia del Comico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- SCALIGER, Julius Caesar (1561), *Poetices Libri Septem*, reimpressão de 1594, Apud Petrum Santandreamum.

- SCHIBLI, H. S. (1983), «Fragments of a Weasel and Mouse War», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, N.º 53, pp. 1-26.
- SCHLESINGER, Alfred Cary (1937), «Identification of Parodies in Aristophanes», *The American Journal of Philology*, Vol. 58, N.º 3, pp. 294-305.
- ___ (1936), «Indications of Parody in Aristophanes», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 67, pp. 296-314.
- SCHNEIDER, Max (1892), «Zur *Batrachomyomachie*», *Philologus*, N.º 51, pp. 375-377.
- SCODEL, Ruth (2008), «Stupid, Pointless Wars», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 138, pp. 219-235.
- ___ (2007), «The Gods' Visit to the Ethiopians in *Iliad* 1», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 103, pp. 83-98.
- ___ (2004), «The Story-teller and his Audience», in FOWLER, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 45-55.
- ___ (1998), «Bardic Performance and Oral Tradition in Homer», *The American Journal of Philology*, Vol. 119, N.º 2, pp. 171-194.
- SCOTT, William C. (2006), «Similes in a Shifting Scene: *Iliad*, Book 11», *Classical Philology*, Vol. 101, N.º 2, pp. 103-114.
- ___ (1971), «A Repeated Episode at *Odyssey* 1.125-48», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 102, pp. 541-551.
- SEGAL, Charles (1971), *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden, Brill.
- ___ (1968), «Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 99, pp. 419-442.
- SEITZ, David (2011), «Mocking Discourse. Parody as Pedagogy», *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture*, Vol. 11, N.º 2, pp. 371-394.
- SENS, Alexander (2006), «Τίπτε γένος τοῦμὸν ζητεῖς; The *Batrachomyomachia*, Hellenistic Epic Parody, and Early Epic», in BAKKER, Egbert J. et al. (eds.), *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*, Genève – Vandoeuvres, Fondation Hardt, pp. 215-248.
- SERRA, José Pedro (2002), «A Morte Heróica: Transfigurar a Vida pela Meditação na Morte», *Classica*, N.º 24, pp. 7-14.
- SEYMOUR, Thomas D. (1900), «Notes on Homeric War», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 31, pp. 82-92.
- SHAW, Carl (2009), «Σκορπίος ορ σκῶρ πέος? A Sexual Joke in Archestratus' *Hedypatheia*», *The Classical Quarterly*, Vol. 59, N.º 2, pp. 634-639.
- SHERRAT, Susan (2004), «Feasting in Homeric Epic», *Hesperia*, Vol. 73, N.º 2, pp. 301-337.
- SHEWAN, A. (1913), «Does the *Odyssey* Imitate the *Iliad*?», *The Classical Quarterly*, Vol. 7, N.º 4, pp. 234-242.
- SIKES, E. E. (1940), «The Humour of Homer», *The Classical Review*, Vol. 54, N.º 3, pp. 121-127.

- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2007), «Aristófanes Crítico da Poesia», in *Ensaios sobre Aristófanes*, Lisboa, Cotovia, pp. 95-118.
- ___ (2005), «*Ilíada*, um terreno de glória», *Minerva*, N.º 18, pp. 25-38.
- ___ (1987), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- STANFORD, W. B. (1963), *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Basil Blackwell.
- STURMAN, Siep (2004), «The Voice of Thersites: Reflections on the Origins of the Idea of Equality», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 65, N.º 2, pp. 171-189.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (1987), «Hiponacte Cómico», *Emerita*, Vol. 55, N.º 1, pp. 113-139.
- THALMANN, W. G. (1988), «Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*», *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 118, pp. 1-28.
- THOMAS, Rosalind (2003), «Performance and Written Literature in Classical Greece: Envisaging Performance from Written Literature and Comparative Contexts», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 66, N.º 3, pp. 348-357.
- THOMSON, Clive R. (1984), «Parody/Genre/Ideology», in GROUPAR (org. et ed.), *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Berne et Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 95-103.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris (1965), «Thématique», in TODOROV, Tzvetan (org. et trad.), *Théorie de la littérature* (textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), Paris, Éditions du Seuil, pp. 263-307. [Tradução portuguesa de Isabel Pascoal (1978), «Temática», in *Teoria da Literatura II* (textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov), Edições 70, Lisboa, pp. 153-201.]
- TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon (2016), «Aportaciones y notas sobre la difusión de la épica animalesca en manuscritos de la *Batracomiomaquia* hasta el s. XVI», *Lectura y Signo*, N.º 11, Fasc. 1, pp. 47-57.
- ___ (2015), «Sobre la mixtura de géneros en la *Batracomiomaquia*», in VILLA POLO, Jesús de la, Patricia CAÑIZARES FERRIZ, Emma FALQUE REY, José Francisco GONZÁLEZ CASTRO, Jaime SILES RUIZ (eds.), *Ianua Classicorum. Temas y Formas del Mundo Clásico*, Vol. II, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 287-294.
- ___ (2010a), «Ediciones de la *Batracomiomaquia* entre los siglos XV-XVIII», in LISI BERETERBIDE, Francisco (ed.), *Tradición Clásica y Universidad*, Madrid, Editorial DYKINSON, pp. 131-141.
- ___ (2010b), «Editar la *Batracomiomàquia*: problemas i estat de la qüestió», in VIDAL, Esperança Borrel, e Pilar Gómez CARDÓ (eds.), *Artes ad Humanitatem*, Barcelona, Secció Catalana, pp. 277-283.
- ___ (2007), «La *Batracomiomaquia* en Roma», in SÁNCHEZ-OSTIZ, Á., J. B. TORRES GUERRA, R. MARTÍNEZ (eds.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: Un Camino de Ida y Vuelta*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), pp. 227-236.

- ___ (2006), *Estudi i Col·lació de vint Manuscrits de la Batracomiomàquia*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- ___ (2005), «Ironia i fascinació pels poemes homèrics: alguns exemples», in DANÉS, J., P. GILABERT, M. LÓPEZ, J. LLUÍS, E. MARCOS, E. ROMERO, B. USOBIAGA (eds.), *Estudis Clàssics: Imposició, Apologia o Seducció. Actes del XV Simposi de la Secció Catalana de la S.E.E.C.*, Lleida, Secció Catalana, pp. 511-516.
- ___ (2004), «La *Batracomiomaquia* en una edició de Brescia (ca. 1474)», in DE MARTINO, Francesco (ed.), *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell' Antico*, Bari, Levante Editori, pp. 45-57.
- ___ (2002), «El códice Escorialense 414 XIV.19: estudio y colación del texto de la *Batracomiomaquia*», *Faventia*, N.º 24/2, pp. 25-32.
- ___ (2001), «El Matritense B.N. 4697: Estudio del texto de la *Batracomiomaquia*», *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Griegos e Indoeuropeos*, N.º 11, pp. 279-285.
- ___ (2000-2001), «El Escorialense 475 Ψ IV.1. Estudio del texto y escolios de *La Batracomiomaquia*», *Fortunatae*, N.º 12, pp. 239-260.
- ___ (2000), «El Códice Escorialense 285 Y III.15: Texto y Escolios de la *Batracomiomaquia*», *Anuari de Filologia: Studia Graeca et Latina*, Vol. 22, Secció 10, N.º 10, pp. 67-93.
- TURKELTAUB, Daniel (2007), «Perceiving Iliadic Gods», *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 103, pp. 51-81.
- TYNIA NOV, Iouri (1991), «De l'évolution littéraire», *Formalisme et histoire littéraire* (traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty), Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, pp. 232-247.
- ___ (1975), «Dostoevsky and Gogol», in ERLICH, Victor (ed.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 102-116.
- ___ (1965) «La notion de construction», in TODOROV, Tzvetan (org. et trad.), *Théorie de la littérature* (textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), Paris, Éditions du Seuil, pp. 114-119. [Tradução portuguesa de Isabel Pascoal (1978), «A Noção de Construção», in *Teoria da Literatura I* (textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov), Edições 70, Lisboa, pp. 141-148.]
- VERNANT, Jean-Pierre (2001), «A 'Beautiful Death' and the Disfigured Corpse in Homeric Epic», in CAIRNS, Douglas L. (ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, pp. 311-341.
- VINE, B. (1986), «*Batr.* 240: Toward the Stylistic Analysis of the *Batrachomyomachia*», *Mnemosyne*, Vol. 39, Fascículos 3-4, pp. 383-385.
- WALTEMATH, Georgius Guilelmus (1880), *De Batrachomyomachiae Origine, Natura, Historia, Versionibus, Imitationibus*, Stuttgarti, Ex officina J. B. Metzleri.
- WATHELET, Paul (1989), «Chapitre Premier: Les Noms des Troyens», *Les Troyens de L'Iliade: Mythe et Histoire*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 21-38.

- WEBSTER, T. B. L. (1964), *From Mycenae to Homer*, London, Methuen & Co. Ltd.
- WEES, Hans van (1997), «Homeric Warfare», in MORRIS, Ian, and Barry POWELL (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York and Köln, Brill, pp. 668-693.
- ___ (1988), «Kings in Combat: Battles and Heroes in the *Iliad*», *The Classical Quarterly*, Vol. 38, N.º 1, pp. 1-24.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v. (1923), «Lese Früchte», *Hermes*, Vol. 58, pp. 57-86.
- WÖLKE, Hansjör (1978), *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*, Meisenheim am Glan, Anton Hain.
- WOODRUFF, Paul (1992), «Aristotle on *Mimēsis*», in RORTY, Amélie Oksenberg (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton and Chichester, Princeton University Press, pp. 73-95.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Adkins, A. W. H. 258
Adrados, Francisco R. 62, 65
Afrodite 14, 15, 17, 18, 64, 117, 137,
203, 225, 235, 256, 261, 263
Agamémnon 13, 15, 61, 65, 69, 75,
79, 92, 98, 110, 192, 204, 213, 214,
216, 227, 233, 235, 242, 244, 250,
258, 262
Agapenor 229
Agenor 229, 234
Aguir e Silva, Vítor Manuel de 27, 33
Aguirre Castro, Mercedes 175
Ahlborn, Helmut 148
Ájax, filho de Oileu 16, 17
Ájax, filho de Télamon 110, 220, 223,
224, 244, 245, 257, 264, 268
Albracht, Franz 233, 240
Alcínoo 11, 12, 75, 109, 117, 167, 196,
197, 200, 202
Alexandre 235 (cf. Páris)
Alexandre, *o Grande* 84, 143, 161
Alexandria 98
Allen, Thomas W. 22, 139, 140, 154,
155, 156, 158, 159, 160, 161, 217
Amado Rodríguez, María Teresa 73,
76, 81, 82
Ambrácia 75
Andrómaca 69, 81, 84
Ânficlo 229
Anfímaco 229
Anfípolis 89
Antenor de Mileto 83, 84
Antenor (personagem homérica) 84,
220, 229
Anticleia 185
Antífates 188
Antínoo 12, 198, 259
Antípatro 84, 143
Antístenes 96
Apolo 14, 17, 59, 60, 61, 65, 145, 215,
245, 254, 255, 256, 257, 259, 261,
262, 264
Apolodoro 150
Aqueus 6, 7, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 19,
61, 63, 65, 68, 79, 80, 86, 90, 92, 97,
98, 101, 102, 109, 110, 111, 113,
165, 166, 167, 199, 201, 209, 210,
212, 213, 218, 226, 227, 229, 233,
244, 245, 248, 251, 252, 253, 254,
258, 259, 261, 262, 263, 265, 266,
268, 270
Aquiles 6, 10, 11, 13, 15, 16, 61, 63,
64, 65, 69, 76, 80, 92, 96, 98, 101,
110, 117, 150, 170, 173, 196, 203,
208, 209, 210, 211, 213, 214, 216,
226, 229, 233, 235, 238, 241, 242,
243, 244, 245, 248, 250, 255, 257,
258, 261, 262, 263, 264, 267, 268,
270
Aquiles Tácio 150
Arcádia 85, 87, 143
Arcesilau 95
Ares 14, 17, 18, 64, 117, 132, 137, 140,
203, 235, 248, 251, 252, 255, 263,
264, 267, 269, 270
Arete (figura hiponacteia) 65

- Arete (figura homérica) 81
 Aristófanes 28, 65, 88, 89, 90, 91, 93,
 94, 98, 279
 Aristóteles 5, 26, 27, 38, 57, 59, 62, 66,
 67, 146, 147, 196, 236, 277
 Armstrong, C. B. 222
 Armstrong, James I 14, 216
 Arquéstrato 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
 77, 79, 81, 83, 279
 Arquíloco 62, 223
 Ártemis 17, 80, 121, 122, 251
 Artemísia 143, 144, 161
 Artófago 158, 217, 220, 231, 232
 Ásia 72, 77
 Asso 96
 Asteropeu 208, 241, 243
 Astíanax de Mileto 83, 84
 Astíanax (personagem homérica) 84
 Atena 12, 14, 16, 17, 22, 68, 69, 70, 79,
 80, 85, 86, 135, 136, 137, 139, 140,
 141, 145, 146, 151, 188, 189, 202,
 215, 227, 237, 248, 249, 250, 251,
 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265,
 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274,
 275, 281
 Atenas 62, 66, 77, 83, 84, 85, 86, 87,
 88, 89, 95, 96, 109, 126, 145, 146
 Ateneu 27, 63, 66, 70, 71, 77, 120
 Atenienses 84, 86
 Atienza, Alicia Maria 194, 195, 197
 Atreu 98, 242
 Augusto, Imperador 152
 Aurora 80
 Autólico 184
 Automedonte 229
 Áxio 243
- B**
- Bailly, Anatole 31
 Bakhtin, Mikhail 28, 41, 42, 43, 44,
 45, 46, 47, 48, 49, 51, 57, 129
 Bakker, Egbert J. 194, 196, 197
- Bassett, Samuel Eliot 101, 102, 245
 Baticleu 218
 Bdelicleon 90, 91
 Beoto 66
 Bernabé Pajares, Alberto 59, 140,
 208, 222
 Bertolín Cebrián, Reyes 58, 59, 62, 67,
 71, 72, 73, 77, 84, 87, 99, 100, 101,
 102, 104, 107, 124, 125, 126, 127
 Beye, Charles Rowan 222, 229, 234
 Bienor 229
 Biles, Zachary P. 93
 Bión 95
 Bizâncio 75, 76, 153, 160
 Bizantinos 153, 157, 160
 Bliquez, Lawrence J. 102, 117, 120,
 141, 144, 145, 146, 147, 256
 Bonafin, Massimo 48
 Borborocetes 217, 219, 220, 230, 232,
 234
 Bóreas 78, 79
 Borístenis 95
 Bouvier, David 110, 111, 222
 Brandt, Paulus 65, 69, 71, 73, 154,
 155, 156, 157, 178, 194, 208, 224,
 253, 261, 273
 Brásidas 86, 89
 Brecaiciga 159, 220
 Bréscia 153, 161
 Briseida 16, 65, 245, 258
 Broich, Ulrich 129
 Brown, Christopher G. 65
 Brunet, Philippe 122
 Búpalo 65
- C**
- Calamíntio 217, 223, 230, 231
 Calcas 69
 Calhoun, George M. 248
 Calibe 238
 Calímaco 148, 149
 Calipso 80, 174, 175, 176, 177, 183,
 184, 192, 248, 256

Camerotto, Alberto 158, 178, 187,
 194, 208, 261, 273, 280
 Capaneu 271
 Caríbdis 64, 205
 Carnéades 95
 Carpinato, Caterina 153, 161
 Cartago 85
 Catão 195
 Caucónios 259
 Centauros 135, 237, 251, 252, 268
 Chantraine, Pierre 31, 234
 Chatman, Seymour Benjamin 32, 51, 53
 Chklovski, Victor 29, 35, 36, 37, 249
 Ciclopes 8, 170, 171
 Cícones 7, 111, 166, 167, 168, 169,
 184, 201
 Cila 185, 186, 205
 Circe 9, 10, 80, 168, 174, 175, 177,
 181, 182, 187, 256
 Cirene 85, 95
 Citati, Pietro 175, 186, 190, 196, 197,
 204
 Clarke, Michael 233
 Clayman, Dee L. 93, 94, 95, 96, 97, 98
 Cleantes 96
 Cléon 88, 89
 Cleópatra 110
 Cnáison 235, 236, 238
 Coffey, Michael 102
 Collobert, Catherine 18
 Cólofon 27, 59, 95
 Compton-Engle, Gwendolyn 93
 Condello, Federico 80
 Coray, Marina 213
 Corcira 86
 Corcireus 86
 Coríntios 86
 Corinto 86
 Costófago 157, 158, 231
 Couto, António Maria do 229, 230,
 231, 232
 Crambóbates 172, 177, 217, 218, 220,
 221, 222, 223, 224, 230, 232
 Crambófago 158, 159, 230, 231, 232
 Crates 62, 95
 Cratino 66, 88
 Craugasides 217, 221, 222, 230, 232,
 241
 Crespo, Emilio 229, 233, 234
 Creta 85, 134, 150, 206
 Crise 254
 Criseida 258
 Crises 254, 255, 258
 Crómio 222
 Crustófago 157, 158, 217, 221, 225,
 231, 232, 242, 245
 Cruz e Silva, António Dinis da 129
 Ctesíbio 98
 Ctesipo 12
 Ctímene 195
 Curetes 110

D

Dalby, Andrew 72, 112, 113, 197
 Dárdanos 104
 De Bernardi, Paolo 95, 97
 Decleva Caizzi, Fernanda 95
 Degani, Enzo 30, 58, 59, 62, 64, 65,
 66, 67, 70, 77, 80, 82
 Delepierre, Octave Joseph 115, 117,
 118, 279
 Deméter 76, 80, 272
 Demétrio 84
 Demódoco 18, 60, 101, 109, 110, 111,
 117, 203, 204
 Dentith, Simon 25, 26, 28, 41, 47, 51,
 58, 117
 Derrida, Jacques 53
 Deusa dos Frutos 89
 Di Marco, Massimo 93, 94, 96, 97
 Diels, Hermannus 94
 Diógenes Laércio 29, 94, 95, 97
 Diomedes 15, 16, 19, 61, 64, 74, 82,
 208, 212, 220, 222, 226, 235, 238,
 244, 255, 263, 264
 Dionísias 85

Dioniso 88, 89, 146, 264
Diores 219, 241
Disenor 229
Dodds, E. R. 213
Dólón 61, 212, 244
Dóriclo 229
Dover, K. J. 88, 89, 90
Dowden, Ken 113
Duarte, João Ferreira 27, 30, 39, 54,
57

E

Ebeling, H. 229
Edmonds, J. M. 223
Edwards, Anthony T. 244
Eécion 215
Eeia 65, 174, 175, 177, 182, 185, 189,
192, 205
Éfeso 62, 66, 67
Efialtes 264
Egipto 85
Eioneu 229
Élis 94
Elpenor 9, 10, 11, 13, 182
Embasíquitro 135, 139, 140, 158, 160,
202, 203, 217, 219, 220, 223, 228,
231, 232, 234, 238, 240
Emerson, Caryl 42
Emlyn-Jones, Chris 111, 112, 190
Encélado 146, 271
Eneias 79, 102, 208, 238, 267, 268
Enesidemo 95
Eólia 8, 173, 174, 205
Éolo 8, 173, 185
Epicarmo 66
Épicles 229
Epicuro 96
Équeclo 229
Erétria 121, 122
Erictónio 79
Eridano 238
Erimante 222
Erínia 213

Éris 98
Escalígero 28, 115, 116, 118, 123 (cf.
Scaliger e Scaligero)
Escamândrio 229
Escamandro 243, 245 (cf. Xanto, rio)
Esparta 8, 19, 86, 89, 187, 191, 196, 199
Espartanos 86
Esquería 8, 9, 11, 19, 109, 117, 177,
179, 180, 181, 183, 184, 187, 188,
189, 192, 197, 200, 201, 203
Estácio 142, 149, 161
Estatílio Flaco 148, 151
Esteban Santos, Alicia 138, 139, 140,
212, 274
Estrátocles 83, 84
Estrepsíades 92, 93, 94
Etólios 110, 268
Eubeia 85
Eubeu 66
Euforbo 209
Eumeu 11, 64, 85, 110, 111, 184, 186,
187, 188, 189, 205
Euquenor 243
Euricleia 184, 261
Eurímaco 12
Eurimedonte 63, 64, 65
Eurípides 88
Eurípilo 19, 244
Europa (mitónimo) 134, 148, 149,
150, 151, 157, 179, 180, 271
Europa (topónimo) 72
Eutidemo 83

F

Fairbanks, Arthur 88
Faleros 84
Faraone, Christopher A. 64, 65
Feaces 11, 109, 111, 117, 168, 178,
183, 184, 200, 201, 202, 203, 258
Fémio 60, 101, 111, 113, 204
Fenícia 85
Fenik, Bernard 188, 205, 222, 223,
228, 244, 263, 264, 266

- Fénix 110, 111
 Férecló 229
 Fernández Delgado, José Antonio 93
 Ferreira, Paulo Sérgio 26, 27, 30, 115, 119, 124, 128, 281
 Festo 229
 Fidípides 92, 93
 Filécio 192
 Filipe II 84
 Filócleon 90, 91
 Finkelberg, Margalit 183
 Fisígnato 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 148, 149, 157, 161, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 180, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 206, 208, 209, 212, 213, 217, 220, 222, 223, 225, 227, 230, 232, 236, 238, 239, 240, 244, 260, 271, 280
 Fliunte 94, 95
 Foley, John Miles 5
 Folgança 89
 Fonseca, Rui Carlos 102, 105, 151, 186, 189, 192, 206, 208, 210, 266
 Fórcis 220
 Fowler, Robert 114
 Friedrich, Rainer 102, 103, 171
 Frígia 85, 87
 Fulgêncio 142, 161
 Fusillo, Massimo 101, 102, 103, 108, 129, 141, 144, 146, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 170, 172, 178, 180, 182, 192, 194, 195, 207, 208, 212, 214, 219, 222, 223, 224, 225, 233, 236, 237, 250, 251, 255, 256, 263, 268, 273
- G**
- Galateia 148
 Ganimedes 18
 García Martín, Ana María 129
 García Soler, María José 72, 77, 78, 83
 García Velásquez, María Antonia 151
 Gehring, August 234, 257, 261
 Gela 70, 71, 73, 76, 77
 Genette, Gérard 27, 28, 30, 38, 39, 40, 41, 49, 58, 108, 115, 117, 119
 Giangrande, Giuseppe 71
 Giannetto, Nella 28, 29, 30, 49, 249
 Gigantes 132, 135, 146, 207, 228, 237, 251, 252, 261, 268, 271
 Gil Fernández, Juan 87
 Glaucó (antropónimo) 144
 Glaucó (mitónimo) 74, 75, 208, 218, 238, 239
 Gleib, Reinhold 144, 161, 162, 170, 176, 178, 194, 208, 217, 222, 224, 237, 250, 251, 253, 261, 273
 Golden, Leon 15
 Goldhill, Simon 87, 166
 Gómez, Pilar 58, 59, 62, 64, 68, 118
 Gomme, A. W. 89
 González Delgado, Ramiro 140, 147, 211, 212, 240, 244, 256, 262
 Gostoli, Antonietta 59
 Gray, D. H. F. 234
 Graziosi, Barbara 186, 205, 248, 250
 Grécia 5, 10, 66, 89, 90, 107, 112, 116, 117, 121, 125, 126, 128
 Gregos 17, 70, 89, 94, 99, 109, 111, 143, 205, 240
 Gresseth, Gerald K. 169, 176
 Griffin, Jasper 18, 235, 239, 247, 257, 261, 264, 265
 Grimal, Pierre 80
 Grojnowski, Daniel 28, 30, 53, 54, 57
 Gutzwiller, Kathryn 94, 95, 105, 147
- H**
- Hades (deus dos Infernos) 264
 Hades (morada dos mortos) 10, 11, 22, 80, 97, 98, 176, 177, 181, 182, 185, 205, 219, 260
 Halicarnasso 59, 141, 143
 Halliwell, Stephen 27, 250, 251

- Hannoosh, Michele 49, 52, 53, 279
 Haubold, Johannes 186, 205, 248, 250
 Hawley, Robert C. 7, 17
 Heath, Malcolm 59, 62
 Hebe 18
 Hécuba 259
 Hefesto 18, 117, 203, 250, 251
 Hégemon 26, 27, 38, 66, 67, 68, 69,
 70, 279
 Heiden, Bruce 210, 248
 Heitor 10, 15, 16, 18, 69, 80, 82, 84,
 101, 102, 209, 210, 211, 216, 223,
 224, 227, 228, 235, 242, 245, 248,
 255, 257, 261, 264, 267, 268, 274
 Helena 9, 15, 64, 81, 97, 102, 179, 195,
 199, 204, 259, 260
 Helesponto 85, 86
 Hélicon 186, 187
 Hera 14, 17, 22, 79, 81, 137, 139, 140,
 151, 215, 227, 248, 250, 257, 264,
 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,
 274, 275, 281
 Héracles 264
 Hermes 17, 104, 151
 Hermipo 27, 66, 85, 87, 93, 95, 279
 Hermógenes 27, 29
 Heródoto 73, 143, 161
 Herwerden, H. Van 142, 148
 Hesíodo 73, 272, 273
 Hesíquio 142, 161
 Heubeck, Alfred 10
 Hidromedusa 170, 191, 238
 Hiérocles 89, 90
 Higraio 217, 220, 223, 230, 232, 234
 Hiperenor 229
 Hiperión 8, 183, 194, 196, 201, 206, 258
 Hipóloto 208
 Hipómaco 229
 Hipónax 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
 69, 92, 279
 Hipsenor 229, 234
 Hipsíboas 208, 217, 218, 230, 232,
 233, 234
 Hogan, James C. 167, 171, 175
 Holmberg, Ingrid E. 18
 Homero 5, 6, 7, 19, 20, 27, 51, 58, 59,
 60, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 82,
 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 99,
 100, 101, 104, 105, 108, 129, 136,
 141, 142, 143, 144, 145, 147, 153,
 161, 162, 169, 173, 189, 207, 211,
 213, 216, 220, 222, 223, 224, 242,
 243, 249, 250, 268, 274, 279, 281
 Horácio 150, 222
 Horas 79
 Hosty, Matthew 208, 212
 Householder, Fred W. 27, 28, 29, 123
 Hunt, W. Irving 253
 Hutcheon, Linda 25, 30, 32, 40, 42,
 43, 47, 48, 49, 50, 51, 119, 129
- I
- Iásion 272
 Ida 79
 Idomeneu 16, 81, 215
 Ílion 7, 19, 226, 228, 257, 261 (cf.
 Tróia)
 Ilioneu 229
 Ino 9, 179
 Íris 81
 Iro 12, 196
 Ísmaro 7, 8, 111, 166, 201
 Iswolsky, Hélène 46
 Ítaca 8, 11, 12, 18, 19, 75, 86, 101, 109,
 111, 166, 167, 169, 176, 179, 180,
 183, 187, 188, 189, 192, 193, 195,
 196, 201, 204, 212, 248, 260, 272
 Itacenses 7, 69
 Itália 85, 86
- J
- Jesus, Carlos Martins de 92
 Jones, P. V. 248
 Joyce, James 51
 Juliano 29
 Júnior, Manuel Alexandre 31

K

Kardulias, Dianna Rhyan 9, 179
Kearns, Emily 250, 274
Kelly, Adrian 216, 222
Kiremidjian, G. D. 30, 42, 50
Kirk, G. S. 109, 114, 247
Kristeller, Paul Oskar 95

L

Labes 91
Lacedemónia 9, 197
Lacedemónios 86
Laertes 68, 179, 185, 189, 196, 200
Laforgue, Jules 53
Lâmaco 90
Lampécia 195
Lanza, Diego 27
Laomedonte 229
Lausberg, Heinrich 252
Leão, Delfim Ferreira 131
Lefort, Claude 52
Lelièvre, F. J. 27, 28, 29, 30, 108, 120,
123, 124
Leneias 84, 85
Leopardi, Giacomo 102, 142, 149,
151, 157, 216
Lesbos 74, 75
Lesky, Albin 213
Lestrígonos 188
Leto 17
Levy, Harry L. 205
Líbia 85, 195
Licáon 243, 245, 268
Lícia 239
Lícios 102
Licómila 200, 238
Licopínax 134, 176, 180, 217, 219,
220, 222, 224, 231, 232, 235, 245
Licurgo (antropónimo) 83
Licurgo (mitónimo) 264
Liddell, Henry George 31
Limnócares 158, 217, 230, 232

Liquenor 136, 158, 159, 208, 216, 217,
218, 220, 223, 224, 231, 232, 233,
234
Lócrios 215
Long, A. A. 94, 95, 96, 98, 239
Longo 195
Lopes, Rodolfo Pais Nunes 131, 141,
152, 229, 230, 231
López López, Matías 131, 229, 231, 234
Lossau, M. 12
Lotófagos 7, 169
Louden, Bruce 6, 10, 12, 15, 19, 168,
169, 175, 177, 188, 210, 211, 244,
260, 273, 274
Lourenço, Frederico 10, 12
Lucas, D. W. 27
Luciano 150, 151
Ludwich, Arthur 102, 143, 154, 161,
176, 178, 186, 194, 208, 215, 224,
253, 261, 269, 273

M

Macáon 19, 229
MacDowell, Douglas M. 91, 92
Macedónia 75, 84, 86
Macía Aparicio, Luis M. 88, 89, 91, 93
Magueijo, Custódio 92, 93
Maia 151
Marcial 142, 147, 149, 161
Margites 59, 60, 61, 62
Marinatos, Nanno 168, 169, 175, 177,
186
Martin, Richard P. 5
Martín García, José A. 73, 77, 83
Martins, José Cândido 33, 36, 37, 38,
41, 53
Marx, Karl 52
Mátron 27, 70, 76, 77, 78, 79, 81, 82,
83, 84, 279
Mausolo 143, 144
Mazzotti, Eleonora 216
Medeiros, Walter de Sousa 62, 63, 64,
65, 66

Mediterrâneo 72, 85
 Melanipo 222
 Melanteu 64, 185
 Melanto 193
 Meleagro 110, 111
 Meltzer, Gary S. 15, 16
 Mémnon 244
 Menécio 102
 Menelau 9, 14, 19, 60, 81, 102, 192,
 193, 195, 196, 197, 216, 233, 235,
 242, 249, 257
 Mentos 189
 Mentor 259
 Meridárpax 137, 138, 167, 172, 173,
 216, 217, 226, 229, 231, 232, 235,
 236, 238, 243, 244, 245, 267, 268,
 269, 271
 Migoubert, Yann 154, 155, 156, 158,
 159, 160
 Miguel Jover, José Luis de 10, 182
 Milanezi, Silvia 199, 208, 253, 259,
 261, 263, 266
 Mileto 83, 142
 Miller, Dean A. 15
 Miralles, Carles 65, 66
 Mirmídonos 101, 215, 237
 Mísios 237
 Mitilene 86
 Moira 213
 Montanari, Franco 31
 Morelli, Giuseppe 59
 Mosco 148, 149, 150, 151, 157, 180
 Muellner, Leonard 102
 Murray, A. T. 22
 Musas 59, 61, 85, 95, 97, 111, 129,
 132, 186, 204

N

Nagler, M. 175, 256
 Nagy, Gregory 80, 229, 244, 263
 Nausícaa 11, 75, 81, 188, 196
 Nestor 16, 70, 92, 104, 190, 192, 196,
 213

Nícias 89

O

Ocímides 157, 158, 159, 217, 221, 223,
 225, 227, 230, 231, 242, 245
 Ogígia 174, 175, 176, 177, 178, 183,
 185, 192
 Oileu 16, 17
 Olimpíadas 84
 Olimpo 74, 79, 85, 89, 95, 104, 135,
 137, 186, 192, 211, 254, 263, 264,
 270
 Olson, S. Douglas 59, 63, 71, 72, 73,
 74, 77, 78, 80, 81, 82, 84
 Origânio 217, 223, 225, 226, 229, 230,
 231, 235, 245
 Osborne, Robin 113
 Oto 264
 Ovídio 150

P

Paflagónia 85
 Paflagónios 86, 222
 Pagani, Lara 239
 Págasas 85, 87
 Panateneias 120, 145, 146, 152, 259
 Pândaro 79, 86
 Páris 13, 14, 15, 19, 102, 199, 214,
 216, 233, 235, 243, 249, 260, 261
 (cf. Alexandre)
 Paros 66
 Pátroclo 10, 11, 13, 14, 16, 17, 102,
 184, 210, 212, 213, 214, 215, 216,
 221, 222, 229, 242, 263, 264, 267
 Pausânias 5
 Pédaso 229
 Pedeu 220, 229
 Peleu (pai de Aquiles) 80, 170, 244
 Peleu (pai de Fisignato) 170, 186, 191,
 208, 217, 219, 220, 221, 224, 225,
 230, 232, 238, 244
 Peloponésios 86
 Peloponeso 85, 86, 87, 90

- Penélope 11, 68, 81, 110, 166, 189,
 193, 198, 203, 204, 259, 260, 261
 Perdicas II 86
 Perotti, Pier Angelo 19
 Perséfone 181
 Phiddian, Robert 32, 53, 57
 Pigmeus 102
 Pigres 59, 141, 143, 144, 152, 161
 Pilémenes 222
 Pilos 8, 19, 92, 187, 189, 192, 196
 Piro 241
 Pirro 94, 95, 96, 97
 Pisístrato 9, 191, 193, 196, 197
 Pítane 27, 70, 76, 77, 81, 95
 Platão 5, 95, 96
 Plateias 86, 143
 Plutarco 143, 149, 161
 Podlecki, Anthony J. 102
 Pöhlmann, Egert 115, 120
 Pólemon 63, 66, 67, 144
 Polidamante 80
 Polifemo 8, 9, 75, 80, 91, 148, 170,
 171, 172, 173, 190, 198, 206
 Polífono 158, 217, 218, 220, 230, 232
 Pope, M. W. M. 248, 266
 Pordomingo, Francisca 93
 Posídon 9, 17, 81, 86, 101, 145, 170,
 179, 181, 190, 208, 249, 256, 258,
 261, 264, 266, 267, 268
 Possebon, Fabricio 108, 141, 143,
 144, 148, 149, 150, 154, 155, 156,
 160, 199, 208, 229, 230, 231
 Postlethwaite, N. 15, 244
 Prasseio 136, 177, 217, 218, 219, 221,
 222, 223, 224, 225, 230, 231, 245
 Príamo 14, 61, 64, 97, 248, 267
 Prieto, Maria Helena Ureña 129
 Proclo 142, 161
 Prómaco 229
 Protágoras 96
 Protesilau 104
 Proteu 9, 81
 Protoenor 229
 Pseudo-Heródoto 100, 142, 161
 Pseudo-Plutarco 142, 161
 Psicárpax 20, 100, 132, 133, 134, 135,
 136, 138, 139, 143, 148, 149, 150,
 157, 161, 165, 167, 168, 169, 170,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 188, 189, 191, 193, 194,
 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209,
 212, 215, 217, 220, 221, 222, 223,
 224, 231, 232, 236, 238, 240, 241,
 242, 245, 260, 271, 280
 Pternóglifo 217, 231, 232
 Pternotrocles 139, 200, 238
 Pulquério, Manuel de Oliveira 18
- ## Q
- Querefonte 83
 Queroneia 84
 Quinet, Edgar 52
 Quintiliano 28, 29
- ## R
- Rabelais, François 46
 Raciocínio Injusto 92
 Raciocínio Justo 92
 Reece, Steve 8, 19, 187, 188, 189, 190,
 191, 192, 193, 206
 Reinhardt, Karl 247
 Reso 78, 215, 244
 Richelet 117, 118
 Riewald, J. G. 52, 124, 128, 129
 Rocha Pereira, Maria Helena da 247
 Rodes 85, 216
 Rood, Naomi 102
 Rose, Margaret A. 28, 29, 30, 34, 35,
 36, 41, 43, 50, 52, 279
 Rosen, Ralph M. 9, 65, 66
 Rotstein, Andrea 59, 62
 Rozanov, Vasily Vasilievich 37
 Rutherford, Richard 260

S

Salamina 144
 Saldanha da Gama, Gilza 210, 258
 Sallier, Abbé 116
 Samos 76
 Samósata 151
 Santarcangeli, Paolo 107, 108
 Sarpédon 235, 239, 242, 267, 268
 Sátnio 229
 Saussure, Ferdinand de 38
 Scaliger 115 (cf. Escalígero)
 Scalígero 115 (cf. Escalígero)
 Schibli, H. S. 104
 Schlesinger, Alfred Cary 93
 Schneider, Max 195
 Scodel, Ruth 111, 112, 148, 151, 168,
 204, 208, 261
 Scott, Robert 31
 Scott, William C. 189
 Segal, Charles 175, 243
 Seitz, David 53, 54
 Semónides 62
 Sens, Alexander 59, 63, 71, 72, 73,
 74, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 129, 149,
 170, 176, 178, 202, 205, 208, 273
 Sereias 7, 167, 168, 169, 176, 184, 185,
 204, 205
 Serra, José Pedro 214, 240
 Seutlaio 157, 158, 160, 217, 219, 220,
 230, 231
 Seymour, Thomas D. 218
 Shaw, Carl 72, 73
 Sherrat, Susan 194, 199
 Shewan, A. 20
 Sicília 70
 Sikes, E. E. 252
 Silva, Maria de Fátima Sousa e 87, 88,
 90, 93, 238
 Simoésio 229
 Siracusa 85
 Síria 85
 Sitalces 86
 Sitófago 217, 221, 231, 232

Sócrates 92, 93, 94
 Sósias 91
 Stanford, W. B. 183
 Sterne, Laurence 29, 35, 36, 249
 Stuurman, Siep 16
 Suárez de la Torre, Emilio 65

T

Tásios 67, 69
 Tasos 26, 27, 38, 66, 67, 68, 69, 70, 76
 Tebas 84, 271
 Telémaco 9, 11, 19, 70, 113, 179, 189,
 191, 192, 193, 196, 197, 198, 259,
 260, 262, 268
 Telépilo 188
 Teócrito 148, 149
 Tersites 6, 15, 16, 64, 92, 93, 237, 238,
 244, 251, 252
 Tessália 74
 Tétis 6, 80, 101, 195, 244, 263
 Teucro 227
 Thalmann, W. G. 237
 Thomas, Rosalind 109, 114
 Thomson, Clive R. 28, 49
 Tício 80
 Tideu 15, 208
 Timbreu 229
 Tímon 93, 94, 95, 96, 97, 98, 279
 Tirésias 11, 260
 Tirófago 157, 158, 159, 217, 221, 231,
 232
 Tiróglifo 231, 238
 Toante 268
 Tocqueville, Alexis de 52
 Todorov, Tzvetan 33, 47
 Tomachevski, Boris 29, 33, 34, 114
 Torné Teixidó, Ramon 140, 143, 144,
 147, 148, 151, 153, 154, 156, 157,
 159, 161, 162, 170, 176, 178, 194,
 208, 217, 220, 224, 238, 250, 253,
 261, 273
 Trácia 86
 Trácios 64

Trespócia 188
Trigeu 89, 90
Trinácia 8, 177, 183, 196, 205, 206,
258, 272
Trixo 104
Troglites 159, 220
Troglodites 157, 158, 159, 217, 220,
221, 224, 231, 232
Tróia 7, 13, 75, 80, 97, 104, 109, 110,
113, 117, 166, 180, 192, 200, 204,
209, 210, 214, 245, 252, 255, 258
(cf. Ílion)
Troianos 7, 15, 16, 18, 61, 78, 82, 84,
86, 90, 102, 109, 110, 165, 199,
209, 210, 211, 212, 226, 227, 228,
233, 234, 242, 243, 245, 254, 255,
260, 263, 266, 268, 272, 274
Troxartes 134, 138, 139, 140, 141, 186,
196, 200, 202, 203, 208, 212, 213,
214, 217, 222, 225, 227, 231, 232,
236, 238, 239, 240, 245
Tucídides 86, 89
Turkeltaub, Daniel 273
Tynianov, Iouri 34, 35, 42

U

Ulisses 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16,
18, 19, 20, 21, 60, 61, 63, 64, 65,
70, 75, 80, 81, 83, 86, 88, 91, 92,
93, 95, 96, 97, 101, 109, 110, 111,
117, 132, 133, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 212, 223, 229, 235, 241, 248,
249, 251, 256, 258, 259, 260, 261,
262, 272, 280

V

Vernant, Jean-Pierre 240, 242
Vine, B. 173

W

Wachsmuth, Curtius 94
Wackernagel, Jacob 148
Waltemath, Georgius Guilelmus 277
Wathelet, Paul 229
Webster, T. B. L. 102
Wees, Hans van 221, 228, 239
West, Martin L. 22, 59, 60, 62, 63,
104, 139, 140, 142, 147, 151, 152,
154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
199, 216, 217, 222, 232, 236, 273
Wilamowitz, U. v. 81, 82
Wölke, Hansjör 102, 141, 144, 154,
195
Woodruff, Paul 27

X

Xântias 91
Xanto (cavalo) 101
Xanto (rio) 208 (cf. Escamandro)
Xénocles 77, 79, 80, 83, 84
Xenófanes 5, 27, 59, 95, 97
Xerxes 144

Z

Zenão 96
Zeus 8, 11, 15, 17, 18, 22, 74, 81, 84, 86,
133, 135, 136, 137, 139, 140, 145,
146, 149, 150, 151, 157, 167, 176,
177, 180, 183, 205, 206, 210, 213,
215, 223, 226, 227, 236, 237, 245,
248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
270, 271, 272, 273, 274, 278, 281

ÍNDICE

1	PREFÁCIO
5	INTRODUÇÃO Elementos Paródicos na Poesia Homérica
	PARTE I PARÓDIA E LITERATURA PARÓDICA GREGA
25	CAPÍTULO 1 TEORIA DA PARÓDIA
26	1. Autores antigos
33	2. Autores modernos
33	a) Formalismo Russo
38	b) Estruturalismo
48	c) Pós-Modernismo
52	d) Outras abordagens
57	CAPÍTULO 2 PARÓDIA NA LITERATURA GREGA
59	1. Poesia iâmbica
71	2. Poesia gastronómica
87	3. Poesia dramática
93	4. Poesia silográfica
99	5. Poesia didáctica
107	CAPÍTULO 3 GÉNERO HERÓI-CÓMICO
108	1. Origens dos cantos épicos
115	2. Origens dos cantos paródicos

131	CAPÍTULO 4 <i>BATRACOMIOMAQUIA</i>
132	1. Análise
141	2. Autoria
144	3. Datação
153	4. Transmissão textual
160	5. Título

PARTE II
A *BATRACOMIOMAQUIA* E A PARÓDIA AO MODELO HOMÉRICO

165	CAPÍTULO 5 <i>PARÓDIA À ODISSEIA</i>
165	1. As viagens marítimas
186	2. A cena de hospitalidade
207	CAPÍTULO 6 <i>PARÓDIA À ILÍADA</i>
207	1. As sequências bélicas
228	2. O herói guerreiro
247	CAPÍTULO 7 <i>PARÓDIA À DIVINDADE HOMÉRICA</i>
249	1. Zeus e Atena
266	2. Zeus e Hera
277	CONCLUSÃO
283	BIBLIOGRAFIA
307	ÍNDICE ONOMÁSTICO

EPOPEIA E PARÓDIA NA LITERATURA GREGA ANTIGA

Autor: Rui Carlos Fonseca

Capa: Sal Design Studio

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2018

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa

Tel.: 217 920 005

E-mail: centro.classicos@letras.ulisboa.pt

ISBN 978-972-9376-49-8

EDIÇÕES HÚMUS, 2018

End. Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Tel.: 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Outubro de 2018

Depósito legal: 445846/18

ISBN 978-989-755-358-5

Este livro é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/ELT/00019/2013.

O texto da *Batracomiomaquia* faz-nos mergulhar de imediato no vasto tema da paródia, entendida não tanto como caracterização burlesca de um tema ou de uma escrita, mas como fundamental reescrita de uma tradição, deste modo transfiguradamente renascida. O que por este exemplo fica patente é o inevitável movimento de um criativo círculo de regresso ao passado a que não podemos fugir, onde se misturam as influências, o espírito do tempo, o talento e o génio do autor, fazendo da história da literatura um imenso palimpsesto de ligações, heranças e reescritas que se abrigam sobre a assinatura pessoal dos autores.

JOSÉ PEDRO SERRA «Prefácio»

ISBN 978-989-755-358-5



9 789897 553585

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia