

POR QUE LER OS CLÁSSICOS¹

Começemos com algumas propostas de definição.

1. Os Clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”.

Isso acontece pelo menos com aquelas pessoas que se consideram “grandes leitores”; não vale para a juventude, idade em que o encontro com o mundo e com os clássicos como parte do mundo vale exatamente enquanto primeiro encontro.

O prefixo reiterativo antes do verbo ler pode ser uma pequena hipocrisia por parte dos que se envergonham de admitir não ter lido um livro famoso. Para tranquilizá-los, bastará observar que, por maiores que possam ser as leituras “de formação” de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que ele não leu. Quem leu tudo de Heródoto e de Tucídides levante a mão. E de Saint-Simon? E do cardeal de Retz? E também os grandes ciclos romanescos do Oitocentos são mais citados do que lidos. Na França, se começa a ler Balzac na escola, e pelo número de edições em circulação, se diria que continuam a lê-lo mesmo depois. Mas na Itália, se fosse feita uma pesquisa, temo que Balzac apareceria nos últimos lugares. Os apaixonados por Dickens na Itália constituem uma restrita elite de pessoas que, quando se encontram, logo começam a falar de episódios e personagens como se fossem de amigos comuns. Faz alguns anos, Michel Butor, lecionando nos Estados Unidos, cansado de ouvir perguntas sobre Emile Zola, que jamais lera, decidiu ler todo o ciclo dos Rougon-Macquart. Descobriu que era totalmente diverso do que pensava: uma fabulosa genealogia mitológica e cosmogônica, que descreveu num belíssimo ensaio. Isso confirma que ler pela primeira vez um grande livro na idade madura é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer maior ou menor) se comparado a uma leitura da juventude. A juventude comunica ao ato de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se (deveriam ser apreciados) muitos detalhes, níveis e significados a mais. Podemos tentar então esta outra fórmula de definição:

2. Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida. Podem ser

¹ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

(talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido. Existe uma força particular da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente. A definição que dela podemos dar então será:

3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Por isso, deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a visitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo.

Portanto, usar o verbo ler ou o verbo reler não tem muita importância. De fato, poderíamos dizer:

4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.

5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.

A definição 4 pode ser considerada corolário desta:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Ao passo que a definição 5 remete para uma formulação mais explicativa, como:

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).

Isso vale tanto para os clássicos antigos quanto para os modernos. Se leio a *Odisséia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do adjetivo *kafkiano*, que costumamos ouvir a cada quinze minutos, aplicado dentro e fora de contexto. Se leio *Pais e filhos* de Turgueniev ou *Os possuídos* de Dostoievski não posso

deixar de pensar em como essas personagens continuaram a reencarnar-se até nossos dias.

A leitura de um clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos. Por isso, nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário. Existe uma inversão de valores muito difundida segundo a qual a introdução, o instrumental crítico, a bibliografia são usados como cortina de fumaça para esconder aquilo que o texto tem a dizer e que só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários que pretendam saber mais do que ele. Podemos concluir que:

8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe.

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber), mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. De tudo isso poderíamos derivar uma definição do tipo:

9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.

Naturalmente isso ocorre quando um clássico “funciona” como tal, isto é, estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor. Exceto na escola: a escola deve fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais (ou em relação aos quais) você poderá depois reconhecer os “seus” clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção: mas as escolhas que contam são aquelas que ocorrem fora e depois de cada escola.

É só nas leituras desinteressadas que pode acontecer deparar-se com aquele que se torna o “seu” livro. Conheço um excelente historiador da arte, homem de inúmeras leituras e que, dentre todos os livros, concentrou sua preferência mais profunda no *Documentos de Pickwick* e a propósito de tudo cita passagens provocantes do livro de Dickens e associa cada fato da vida com episódios pickwickianos. Pouco a pouco ele próprio, o universo, a verdadeira filosofia tomaram a forma do *Documento de Pickwick*

numa identificação absoluta. Por esta via, chegamos a uma idéia de clássico muito elevada e exigente:

10. Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.

Com esta definição nos aproximamos da idéia de livro total, como sonhava Mallarmé. Mas um clássico pode estabelecer uma relação igualmente forte de oposição, de antítese. Tudo aquilo que Jean Jacques Rousseau pensa e faz me agrada, mas tudo me inspira um irresistível desejo de contradizê-lo, de criticá-lo, de brigar com ele. Aí pesa a sua antipatia particular num plano temperamental, mas por isso seria melhor que o deixasse de lado; contudo não posso deixar de incluí-lo entre os meus autores. Direi portanto:

11. O “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.

Creio não ter necessidade de justificar-me se uso o termo clássico sem fazer distinções de antiguidade, de estilo, de autoridade. (Para a história de todas essas acepções do termo, consulte-se o exaustivo verbete “Clássico” de Franco Fortini na Enciclopédia Einaudi, vol. III). Aquilo que distingue o clássico no discurso que estou fazendo talvez seja só um efeito de ressonância que vale tanto para uma obra antiga quanto para uma moderna, mas já com um lugar próprio numa continuidade cultural. Poderíamos dizer:

12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.

A esta altura, não posso mais adiar o problema decisivo de como relacionar a leitura dos clássicos com todas as outras leituras que não sejam clássicas. Problema que se articula com perguntas como: “Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?” e “Onde encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?”. É claro que se pode formular a hipótese de uma pessoa feliz que dedique o “tempo-leitura” de seus dias exclusivamente a ler Lucrécio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, o *Discours de la méthode*, Wilhelm Meister, Coleridge, Ruskin, Proust e Valéry, com algumas divagações para Murasaki ou para as sagas islandesas. Tudo isso sem ter de fazer resenhas do último livro lançado nem publicações para o concurso de cátedra e nem trabalhos editoriais sob contrato com prazos impossíveis. Essa pessoa bem-aventurada, para manter sua dieta

sem nenhuma contaminação, deveria abster-se de ler os jornais, não se deixar tentar nunca pelo último romance nem pela última pesquisa sociológica. Seria preciso verificar quanto um rigor semelhante poderia ser justo e profícuo. O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para a frente ou para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir “de onde” eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Assim, o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem. E isso não presume necessariamente uma equilibrada calma interior: pode ser também o fruto de um nervosismo impaciente, de uma insatisfação trepidante.

Talvez o ideal fosse captar a atualidade como o rumor do lado de fora da janela, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças do tempo, enquanto acompanhamos o discurso dos clássicos, que soa claro e articulado no interior da casa. Mas já é suficiente que a maioria perceba a presença dos clássicos como um reboar distante, fora do espaço invadido pelas atualidades como pela televisão a todo volume. Acrescentemos então:

13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

Resta o fato de que ler os clássicos parece estar em contradição com nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos, o respiro do *otium* humanista; e também em contradição com o ecletismo da nossa cultura, que jamais saberia redigir um catálogo do classicismo que nos interessa.

Eram as condições que se realizavam plenamente para Leopardi, dada a sua vida no solar paterno, o culto da antiguidade grega e latina e a formidável biblioteca doada pelo pai Monaldo, incluindo a literatura italiana completa, mais a francesa, com exclusão dos romances e em geral das novidades editoriais, relegadas no máximo a um papel secundário, para conforto da irmã (“o teu Stendhal”, escrevia a Paolina). Mesmo suas enormes curiosidades científicas e históricas, Giacomo as satisfazia com textos que não eram nunca demasiado *up-to-date*: os costumes dos pássaros de Buffon, as múmias de Federico Ruysch em Fontenelle, a viagem de Colombo em Robertson.

Hoje, uma educação clássica como a do jovem Leopardi é impensável, e sobretudo a biblioteca do conde Monaldo explodiu. Os velhos títulos foram dizimados, mas os novos se multiplicaram, proliferando em todas as literaturas e culturas modernas. Só nos resta

inventar para cada um de nós uma biblioteca ideal de nossos clássicos; e diria que ela deveria incluir uma metade de livros que já lemos e que contaram para nós, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos possam vir a contar. Separando uma seção a ser preenchida pelas surpresas, as descobertas ocasionais.

Verifico que Leopardi é o único nome da literatura italiana que citei. Efeito da explosão da biblioteca. Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e onde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos. Depois deveria reescrevê-lo ainda uma vez para que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque “servem” para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos.

E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran (não um clássico, pelo menos por enquanto, mas um pensador contemporâneo que só agora começa a ser traduzido na Itália): “Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária com a flauta. “Para que lhe servirá?”, perguntaram-lhe. “Para aprender esta ária antes de morrer”.

AS ODISSÉIAS NA ODISSÉIA²

Quantas Odisséias contém a Odisséia? No início do poema, a Telemaquia é a busca de uma narrativa que não existe, aquela narrativa que será a Odisséia. No palácio de Ítaca, o cantor Fêmio já sabe os *nostoi* dos outros heróis; só lhe falta um, o de seu rei; por isso, Penélope não quer mais ouvi-lo cantar. E Telêmaco parte em busca dessa narrativa junto aos veteranos da Guerra de Tróia: se a encontrar, termine ela bem ou mal, Ítaca sairá da situação amorfa sem tempo e sem lei em que se encontra há tantos anos.

Como todos os veteranos, também Nestor e Menelau têm muito para contar; mas não a história que Telêmaco procura. Até que Menelau aparece com uma fantástica aventura: disfarçado de foca, capturou o “velho do mar”, isto é, Proteu das infinitas metamorfoses, e obrigou-o a contar-lhe o passado e o futuro. Certamente Proteu já conhecia toda a Odisséia de ponta a ponta: começa a relatar as aventuras de Ulisses do mesmo ponto que Homero, com o herói na ilha de Calipso; depois se interrompe. Naquela altura, Homero pode substituí-lo e continuar a narração.

Tendo chegado à corte dos feacos, Ulisses ouve um aedo cego como Homero que canta as peripécias de Ulisses; o herói explode em lágrimas; depois se decide a narrar ele próprio. No relato, chega ao Hades para interrogar Tirésias e este lhe conta a seqüência da história. Mais tarde, Ulisses encontra as sereias que cantam; o que cantam? Ainda a Odisséia, quem sabe igual àquela que estamos lendo, talvez muito diferente. Este retorno-narrativa é algo que já existe, antes de se completar: preexiste à própria atuação. Já na Telemaquia, encontramos as expressões “pensar o retorno”, “dizer o retorno”. Zeus não “pensava no retorno” dos atidas (III, 160); Menelau pede à filha de Proteu que lhe “diga o retorno” (IV, 379) e ela lhe explica como obrigar o pai a contá-lo (390), e assim o atida pode capturar Proteu e pedir-lhe: “Diga-me o retorno, como velejarei no mar piscoso” (470).

O retorno deve ser identificado, pensado e lembrado: o perigo é que possa ser esquecido antes que ocorra. De fato, uma das primeiras etapas da viagem contada por Ulisses, aquela na terra dos lotófagos, comporta o risco de perder a memória, por ter comido o doce fruto do lótus. Que a prova do esquecimento se apresente no início do itinerário de Ulisses, e não no fim, pode parecer estranho. Se, após ter superado tantos desafios, suportado tantas travessias, aprendido tantas lições, Ulisses tivesse esquecido algo, sua perda teria sido bem mais grave: não extrair experiências do que sofrera, nenhum sentido daquilo que vivera.

² CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Contudo, pensando bem, a perda da memória é uma ameaça que nos cantos IX-XII se repropõe várias vezes: primeiro com o convite dos lotófagos, depois com os elixires de Circe e mais tarde com o canto das sereias. Em todas as situações Ulisses deve estar atento, se não quiser esquecer de repente... Esquecer o quê? A Guerra de Tróia? O assédio? O cavalo? Não: a casa, a rota da navegação, o objetivo da viagem. A expressão que Homero usa nesses casos é “esquecer o retorno”.

Ulisses não deve esquecer o caminho que tem de percorrer, a forma de seu destino: em resumo, não pode esquecer a Odisséia. Porém, mesmo o aedo que compõe improvisando ou o rapsodo que repete de cor trechos de poemas já cantados não podem olvidar se querem “dizer o retorno”; para quem canta versos sem o apoio de um texto escrito, *esquecer* é o verbo mais negativo que existe; e para eles “esquecer o retorno” significa olvidar os poemas chamados *nostoi*, cavalo de batalha de seu repertório.

Sobre o tema “esquecer o futuro” publiquei há anos algumas considerações (*Corriere delta Sera*, 10/8/75) que assim concluíam:

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

Ao meu texto seguia-se uma intervenção de Edoardo Sanguineti no *Paese Sera* (agora no *Giornalino* 1973-1975, Turim, Einaudi, 1976) e uma réplica de cada um, minha e dele. Sanguineti objetava:

Porque não se pode esquecer que a viagem de Ulisses não é de jeito nenhum uma viagem de ida, mas de retorno. E então é preciso interrogar-se um momento, exatamente, que tipo de futuro ele tem pela frente: pois aquele futuro que Ulisses anda procurando é de fato o seu passado. Ulisses vence as bajulações da Regressão porque se acha todo voltado para uma Restauração.

Compreende-se que um dia, por despeito, o verdadeiro Ulisses, o grande Ulisses, tenha se tornado aquele da Última Viagem: para o qual o futuro não é de modo nenhum um passado, mas a Realização de uma Profecia – isto é, de uma verdadeira Utopia. Ao passo que o Ulisses homérico logra recuperar seu passado como um presente: sua sabedoria é a Repetição e isso pode ser bem reconhecido pela Cicatriz que traz e que o marca para sempre.

Em resposta a Sanguineti, lembrava eu que (*Corriere delta Sera*, 14/10/75) “na linguagem dos mitos, bem como na das fábulas e do romance popular, toda empresa portadora de justiça, reparadora de ofensas, resgate de uma condição miserável, vem em geral representada como a restauração de uma ordem ideal anterior; o desejo de um

futuro a ser conquistado é garantido pela memória de um passado perdido”.

Se examinarmos as fábulas populares, verificaremos que elas apresentam dois tipos de transformação social, sempre com final feliz: primeiro de cima para baixo e depois de novo para cima; ou então simplesmente de baixo para cima. No primeiro tipo, existe um príncipe que por alguma circunstância desastrosa se vê reduzido a guardador de porcos ou alguma outra condição miserável, para depois reconquistar sua condição real; no segundo tipo, existe um jovem que não possui nada desde o nascimento, pastor ou camponês e talvez também pobre de espírito, que por virtude própria ou ajudado por seres mágicos consegue se casar com a princesa e tornar-se rei.

Os mesmos esquemas valem para as fábulas com protagonista feminina: no primeiro tipo, a donzela de uma condição real ou pelo menos privilegiada cai numa situação despojada pela rivalidade de uma madrasta (como Branca de Neve) ou de meias-irmãs (como Cinderela) até que um príncipe se apaixona por ela e a conduz ao vértice da escala social; no segundo tipo, se encontra uma verdadeira pastora ou camponesa pobre que supera todas as desvantagens de seu humilde nascimento e realiza núpcias principescas.

Poderíamos pensar que as fábulas do segundo tipo são as que exprimem mais diretamente o desejo popular de uma reviravolta dos papéis sociais e dos destinos individuais, ao passo que as do primeiro tipo deixam aparecer tal desejo de forma mais atenuada, como restauração de uma hipotética ordem precedente. Mas, pensando bem, os destinos extraordinários do pastorzinho ou da pastorzinha representam apenas uma ilusão miraculosa e consoladora que será depois largamente continuada pelo romance popular e sentimental. Todavia, os infortúnios do príncipe ou da rainha desventurada associam a imagem da pobreza com a idéia de um *direito subtraído*, de uma justiça a ser reivindicada, isto é, estabelecem (no plano da fantasia, onde as idéias podem deitar raízes sob a forma de figuras elementares) um ponto que será fundamental para toda a tomada de consciência social da época moderna, da Revolução Francesa em diante.

No inconsciente coletivo, o príncipe disfarçado de pobre é a prova de que cada pobre é na realidade um príncipe que sofreu uma usurpação e que deve reconquistar seu reino. Ulisses ou Guerin Meschino ou Robin Hood, reis ou filhos de reis ou nobres cavaleiros caídos em desgraça, quando triunfarem sobre seus inimigos hão de restaurar uma sociedade dos justos em que será reconhecida sua verdadeira identidade.

Mas será ainda a mesma identidade de antes? O Ulisses que desembarca em Ítaca como um velho mendigo irreconhecível a todos talvez não seja mais a mesma pessoa que o Ulisses que partiu para Tróia. Não por acaso salvara a vida trocando o nome para

Ninguém. O único reconhecimento imediato e espontâneo vem do cão Argos, como se a continuidade do indivíduo só se manifestasse por meio de sinais perceptíveis para um olho animal.

Para a ama-de-leite sua identidade é comprovada por uma cicatriz de garra de javali, o segredo da fabricação do leite nupcial com uma raiz de oliveira é a prova para a esposa e, para o pai, uma lista de árvores frutíferas; todos eles signos que não têm nada de régio, que associam o herói com um caçador, um marceneiro, um homem do campo. A esses sinais se acrescentam a força física e uma combatividade impiedosa contra os inimigos; e sobretudo o favor manifestado pelos deuses, que é aquilo que convence também Telêmaco, mas só enquanto ato de fé.

Por seu lado Ulisses, irreconhecível, despertando em Ítaca não reconhece sua pátria. Atenas terá de intervir para garantir-lhe que Ítaca é mesmo Ítaca. A crise de identidade é geral, na segunda metade da *Odisséia*. Só a narrativa garante que as personagens são as mesmas personagens e os lugares são os mesmos lugares. Mas também a narrativa muda. O relato que o irreconhecível Ulisses faz ao pastor Eumeu, depois ao rival Antinous e à própria Penélope é uma outra *Odisséia*, completamente diversa; as peregrinações que levaram de Creta até ali a personagem fictícia que ele afirma ser, uma história de naufrágios e piratas muito mais verossímil do que aquela que ele mesmo fizera ao rei dos feacos. Quem nos garante que não seja esta a “verdadeira” *Odisséia*? Mas esta nova *Odisséia* remete a uma outra *Odisséia* ainda: o cretense encontrara Ulisses em suas viagens; assim, eis que Ulisses narra de um Ulisses em viagem por países em que a *Odisséia* considerada “verdadeira” não o fizera passar.

Que Ulisses era um mistificador já se sabia antes da *Odisséia*. Não foi ele quem inventou o grande engodo do cavalo? E, no início da *Odisséia*, as primeiras evocações de sua personagem são dois flash-backs sobre a Guerra de Tróia narrados um depois do outro por Helena e Menelau: duas histórias de simulação. Na primeira, ele penetra com vestimentas falsas na cidade assediada para ali introduzir a chacina; na segunda, é encerrado dentro do cavalo com seus companheiros e consegue impedir que Helena os desmascare induzindo-os a falar.

(Em ambos os episódios, Ulisses se encontra perante Helena; no primeiro como aliada, cúmplice da simulação; no segundo enquanto adversária que imita as vozes das mulheres dos aqueus para induzi-los a trair-se. O papel de Helena é contraditório, mas sempre marcado pela simulação. Do mesmo modo, Penélope também se apresenta como fingidora, com o estratagema do tecido; o bordado de Penélope é um estratagema simétrico ao do cavalo de Tróia e como ele é um produto da habilidade manual e da

contrafação: as duas principais qualidades de Ulisses são também características de Penélope.)

Se Ulisses é um simulador, todo o relato que ele faz ao rei dos feacos poderia ser mentiroso. De fato, suas aventuras marítimas, concentradas em quatro livros centrais da *Odisséia*, rápida sucessão de encontros com seres fantásticos (que surgem nas fábulas do folclore de todos os tempos e lugares: o ogro Polifemo, os vinte encerrados no odre, os encantos de Circe, sereias e monstros marinhos), contrastam com o restante do poema, em que dominam os tons graves, a tensão psicológica, o crescendo dramático gravitando sobre um objetivo: a reconquista do reino e da mulher cercados pelos prócios. Também aqui se encontram motivos comuns às fábulas populares, como o tecido de Penélope e a prova de arco e flecha, mas estamos num terreno mais próximo dos critérios modernos de realismo e verossimilhança: as intervenções sobrenaturais concernem somente às aparições dos deuses olímpicos, em geral encobertos por feições humanas.

Porém, é preciso recordar que as mesmas aventuras (sobretudo a de Polifemo) são evocadas igualmente em outras passagens do poema, portanto o próprio Homero vai confirmá-las; e não é só isso: os próprios deuses discutem-nas no Olimpo. E que também Menelau, na *Telemaquia*, conta uma aventura com a mesma matriz fabular que a de Ulisses: o encontro com o velho do mar. Só nos resta atribuir as diversidades de estilo fantástico àquela montagem de tradições de diferentes origens transmitidas pelos aedos e depois desembocadas na *Odisséia* homérica, e que no relato de Ulisses na primeira pessoa revelaria seu substrato mais arcaico.

Mais arcaico? Segundo Alfred Heubeck, as coisas poderiam ter ocorrido de maneira exatamente oposta. (Ver Homero, *Odissea*, Livros I-IV, introdução de A. Heubeck, texto e comentário de Stephanie West, Milão, Fundação Lorenzo Valla/Mondadori, 1981.)

Antes da *Odisséia* (incluindo-se a *Ilíada*), Ulisses sempre fora um herói épico, e os heróis épicos, como Aquiles e Heitor na *Ilíada*, não têm aventuras fabulares daquele tipo, na base de monstros e encantos. Mas o autor da *Odisséia* deve manter Ulisses longe de casa por dez anos, desaparecido, inalcançável para os familiares e para os ex-companheiros de armas. Para conseguir isso, deve fazê-lo sair do mundo conhecido, entrar em outra geografia, num mundo extra-humano, num além (não por acaso suas viagens culminam na visita aos Infernos). Para tal extrapolação dos territórios da épica, o autor da *Odisséia* recorre a tradições (estas, sim, mais arcaicas) como as peripécias de Jasão e dos argonautas.

Portanto, constitui a *novidade* da *Odisséia* ter colocado um herói épico como

Ulisses às voltas “com bruxas e gigantes, com monstros e devoradores de homens”, isto é, em situações de um tipo de saga mais *arcaico*, cujas raízes devem ser buscadas “no mundo da antiga fábula e até de primitivas concepções mágicas e xamanísticas”.

É aqui que o autor da *Odisséia* manifesta, segundo Heubeck, sua verdadeira modernidade, aquela que o torna próximo e atual: se tradicionalmente o herói épico era um paradigma de virtudes aristocráticas e militares, Ulisses é tudo isso e ainda mais, é o homem que suporta as experiências mais duras, as fadigas, a dor e a solidão. “Certamente ele arrasta seu público a um mítico mundo de sonho, mas esse mundo de sonho se torna simultaneamente a imagem especular do mundo real em que vivemos, no qual dominam necessidades e angústia, terror e dores, e no qual o homem se acha imerso sem escapatória.”

No mesmo volume, Stephanie West, embora partindo de premissas diferentes das de Heubeck, formula uma hipótese que daria validade ao discurso dele: a hipótese de que tenha existido uma *Odisséia* alternativa, um outro itinerário do retorno, anterior a Homero. Homero (ou quem quer que fosse o autor da *Odisséia*), considerando esse discurso de viagens muito pobre e pouco significativo, tê-la-ia substituído pelas aventuras fabulosas, mas inspirando-se nas viagens do pseudocretense. De fato, no próêmio existe um verso que deveria apresentar-se como a síntese de toda a *Odisséia*: “De muitos homens vi as cidades e conheci os pensamentos”. Que cidades? Quais pensamentos? Tal hipótese se adaptaria melhor ao relato das viagens do pseudocretense...

Porém, assim que Penélope o reconheceu, no leito reconquistado, Ulisses volta a falar de ciclopes, sereias... Será que a *Odisséia* não é o mito de todas as viagens? Talvez para Ulisses-Homero a distinção mentira/verdade não existisse, talvez ele narrasse a mesma experiência ora na linguagem do vivido ora na linguagem do mito, como ainda hoje para nós cada viagem, pequena ou grande, sempre é *Odisséia*.