



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

André de Sena Wanderley

Universidade Federal de Pernambuco

orcid.org/0000-0003-2090-6398

andredesena.art@gmail.com

*O silêncio de TÂMIRIS, o lacônico
AQUILES, o sinuoso ODISSEU –
thaumaston, poesia e memória*

*RESUMO: O presente artigo visa a apresentar diferentes modalizações por meio das quais o epos homérico ensejou a criação do maravilhoso (thaumaston) no discurso épico, destacando, entre outras, três personagens paradigmáticas que estão presentes em suas duas epopeias, a *Iliada* e a *Odisseia*, mas que aparecem em outros contextos genológicos (poesia lírica, drama, mito etc.). A partir do cotejo entre os caracteres das personagens Tâmiris, Aquiles e Odisseu, e, conseqüentemente, de suas vozes poéticas inseridas no construto geral do epos homérico, busca-se as origens do maravilhoso no discurso épico do Ocidente, relacionadas com as Musas e a memória. Em outras palavras, a análise partirá da própria epopeia e não de conceitualizações posteriores a respeito do referido thaumaston, gestadas, por exemplo, pela Poética aristotélica ou pela República platônica, consistindo nisto sua contribuição.*

PALAVRAS-CHAVE: Poesia épica; Maravilhoso; Homero.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MUSAS, AEDOS E POESIA



Inicialmente, abordaremos algumas vozes poéticas que trabalharão o *thausmaston* (maravilhoso) em suas relações com a *poiesis* e o *epos* no contexto épico antigo, englobando a relação dos aedos com as Musas e os deuses. Em seguida, observaremos alguns fenômenos específicos, a exemplo das metamorfoses e dos poderes da memória (bem como a perda desta), também modalizados pelo próprio discurso poético (alegoria, símile, *topoi*), especialmente quando este se volta para si (metalinguagem, *mise en abyme*), assumindo um caráter fabulatório que acata novas expressões de verossimilhança. Na sequência, teremos novas expressões temáticas do maravilhoso (deslocamentos dos deuses, criação de *eidola*, desconcerto do mundo, maravilhoso instrumental), para, por fim, analisarmos de forma mais condensada, as relações antitéticas entre Aquiles e Odisseu no que toca ao *thausmaston* e seu discurso, dando sobrelevância a este último no momento em que passa a exercer o papel de autor da fábula.

Pode-se afirmar que a poética ocidental se inicia sob o signo do *sobrenatural*, do maravilhoso, no primeiro verso da *Ilíada*: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida.” (HOMERO, *Il.* 2. 1). Não é o poeta quem canta, nem muito menos as personagens da ação, em primeira pessoa; é Calíope, a Musa da epopeia, e principalmente Mnemósine, a deusa da memória, que dão origem aos versos e ao *epos*, canalizados pelo *aedo*, que trabalha passivamente sob influência da égide poética. Nesse universo homérico, em que o canto é tido como divino, cumpre-se “a vontade de Zeus” tanto no plano poético quanto empírico, mas quem dá sustentação a essa memória, quem garante que as coisas se passaram efetivamente, é só a deusa sua, homônima. Talvez seja por conta dela que Homero nos seja apresentado desde tempos imemoriais como um cego *aedo*, consoante os seguintes dizeres de Vidal-Naquet (2002, p. 13): “Se ele era tido como cego é porque os antigos consideravam, talvez não sem razão, que a memória de um homem era mais extraordinária quando ele se encontrava desprovido de visão.”ⁱ

No primeiro canto da *Ilíada*, destacam-se Calcas, o adivinho, que igualmente possui poderes de vidência que se poderiam associar aos numes poéticos, e Nestor, famoso orador de



Pilosⁱⁱ. Ambos se destacam não só pela demiurgia da visão profética e da palavra, mas são apaziguadores e tentam criar elos de pacificação diante da *hybris* dos heróis. O sacerdote Crises, outrossim, se aproxima deles ao servir de agente da concórdia entre deuses e homens (a partir do episódio da peste que se abate sobre os gregos); com ela, dão-se cerimônias que incluem poesia, canto e dança.

Os poetas são autorreferidos pelo *epos*; são cantores profissionais que primeiramente entoam peãs no intuito de acalmar a ira olímpica: “Durante todo o dia apaziguaram com cantos o deus, / entoando um belo peán, os mancebos dos Aqueus, / cantando em honra do deus que actua ao longe, / que no seu espírito se deleitou a ouvi-los.” (HOMERO, // 1. 472-475). A poesia surge como sinal de concórdia; sua forma, concerto e harmonia refratando às de uma sociedade ideal, seja ela humana (nos casos acima mencionados) ou divina, pois um Apolo nos surge, após querelas entre os deuses, a empunhar a lira e reger as Musas: “[...] e nada lhes faltou [aos olímpicos] no festim compartilhado, / nem mesmo a lindíssima lira, que Apolo segurava, / nem o canto das Musas, que cantavam um canto alternado, / respondendo umas às outras com voz maravilhosa” (HOMERO, // 1. 602-605).

Em Homero, a poesia é divina por ela mesma, mas não se desdoura nas mãos dos homens; ao contrário, parece potencializar neles atributos de origem deífica, dos quais momentaneamente se valem mesmo sendo mortais. Essa origem não vai de encontro ao natural e plasma-se sobretudo pela via do símile, átomo medular da mimese que da arte promana nesses instantes iniciais. O símile serve como eixo principal de uma leitura do mundo tanto pela mimese/verossimilhança quanto pela *poiesis*, incluindo-se aí as alegorias; e as associações entre imagens do universo natural consigo próprio ou em suas relações com o divino consolidam uma espécie de vidência que parece inerente à criação artística em seus primeiros fulgores. Assim, a demiurgia poética também pode consistir nas relações que estabelece entre as coisas físicas, a natureza, e as que hoje chamaríamos de metafísicas.

EPOS, THAUMASTON E MEMÓRIA



As metamorfoses dos deuses exemplificam bem isso. São-nos apresentadas em seu aspecto cotidiano, embora por vezes inquietante. Da mesma forma, os casos miraculosos a despertar o estupor que quebra a rotina, mas que se explicam pelas analogias e alegorias que os trazem novamente à esfera do cotidiano e do símile, como no caso daquela “serpente de dorso avermelhado” (HOMERO, *Il.* 2. 308-309) que devora pássaros e depois é convertida em pedra por Zeus: “E nós ali em pé nos espantamos com o que acontecera.” (HOMERO, *Il.* 2. 320), afirma Odisseu. Contudo, a solução alegórica que propõe Calcas ao caso acaba pacificando os guerreiros em relação à *mirabilia*, domesticando um provável efeito de estranhamento e sobrenaturalidade, pois sua vidência é conformadora.

Essa abertura da naturalidade é também exemplificada quando, no canto II da *Ilíada*, o poeta pede novo alento às Musas para dar continuidade ao seu trabalho. Ele insiste para que lhe ajudem a marcar os nomes de todos os heróis que foram à guerra de Troia, no episódio conhecido como catálogo das naus: “Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas – / pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, / ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos [...]” (HOMERO, *Il.* 2. 484-486). Não se trata do alento e inspiração poéticos que poderiam atestar a singularidade da expressão artística, mas dos poderes da memória que serão postos à prova.

Confirmando o elo entre o natural e o sobrenatural próprio da poesia antiga, as Musas estão a um tempo no Olimpo e em todos os lugares; daí o poder de relatar a contento, quase como veras historiadoras, o que se passou (analepses), o que se passa (presente da diegese), e o que virá a ser (prolepses), de maneira verossímil. Na *Disputa entre Homero e Hesíodo*, texto de provável origem clássica com enxertos posteriores (século II), há uma quebra dessa fórmula/regra de verossimilhança, apresentada de maneira jocosa, mas a corroborar a tradição (a ironia apontando ao absurdo, confirmado pela resposta que se lhe segue), quando se invocam às Musas da seguinte forma: “Eia Musa, sobre o presente, o futuro e o passado, nada disso cantes, mas recorda-me um canto diferente.” (HESÍODO, *Disp.* 96-99).



Numa passagem de Plutarco, a mesma invocação da *Disputa*, numa citação, é registrada desta maneira, talvez ainda mais abstrusa: “Musa, fala-me daquelas coisas que não ocorreram antes nem existirão no futuro.” (PLUTARCO *apud* PAJARES, 1999, p. 180). Essas tentativas de quebra lógica no trato com as Musas (e o tempo e a memória), mesmo pelo viés de uma ironia

jocosamente autodepreciativa, só poderiam ser realizadas posteriormente, e demonstram-nos um senso de convenção literária já desenvolvido e autoconsciente ao inserirem também o *agon* de base sofística na anterior experiência visionária aédica presente em Homero.

Muito provavelmente a disposição mais subjetiva de Hesíodo, ao colocar-se em primeira pessoa e plantar índices autobiográficos no discurso épico, distinta da impessoalidade da musa homérica, tenha colaborado no início desse processo, a ser verticalizado pelos líricos, especialmente Arquíloco de Paros (c. 680-645 a.C.), que já demonstra, em fragmentos que chegaram aos nossos dias, total liberdade em relação à anterior e necessária influência das Musas, e Simônides de Ceos (c. 556-468 a.C.), com suas propensões metalinguísticas e reflexão pioneira sobre a imagem na poesia.

Em Homero, o poeta ainda serve às Musas como mero tradutor, às vezes copista, espécie de meio-termo entre a sabedoria divina, que lhe é possibilitado contemplar, e sua falta de *episteme*. Ou seja, já na épica homérica ele parece estar mais próximo da opinião – sabedor somente da “fama”, do eco imperfeito e distante –, numa corrente que se abre e futuramente desembocará na mimese negativa que liga à *poiesis* a *doxa* do Platão de *A república* e outros escritos. Mas o poeta ganha o epíteto de divino nesse mesmo Homero por se aproximar, embora passivamente, dessa matriz ligada ao saber e à memória, quadrandando-se nele também uma mimese *positiva*, que, por sinal, Platão também endossará no diálogo *Íon*, quando se comparam os poderes visionários e mânticos da poesia com o princípio atrativo e contaminador dos ímãsⁱⁱⁱ.

Tais características eufóricas e disfóricas, associadas ao poeta e à mimese, congeminam-se noutro momento do referido catálogo das naus, quando se cita o caso do cantor/poeta Tâmiris, o Trácio, que teve o talento sequestrado pelas Musas por conta da *hybris*: “[...] lá onde as Musas / encontraram Tâmiris, o



Trácio, e o canto lhe calaram [...] / pois ufanara-se ele de as vencer [...]. / [...] elas na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram / o canto sortílego, fazendo-o esquecer a arte da lira.” (HOMERO, *Il.* 2. 594-600). Esse trecho é fundamental para se compreender como, na mundivisão antiga, o criador não se poderia colocar acima da criação, das regras impostas pelos deuses (mimese, símile, submissão a certa hierarquia que encerra a *poiesis* no *logos* e na verossimilhança, como, sobretudo, na *aretê*).

A perda da memória equivale à da poesia (e do ato de narrar poeticamente), de tal sorte que a imposição de autocentramento e respeito aos deuses olímpicos por parte dos heróis (e entre estes) se equivale no trato dos poetas com as Musas. Elas ditam as regras, elas conferem o canto, e não o contrário. Tâmiris desperta a *hybris* por intermédio da própria *poiesis*. Era uma personagem conhecida na Antiguidade, diz-se que aparecia em um dos cantos da perdida epopeia *Miníada*, sofrendo tormentos no Hades; e Sófocles lhe dedicou drama homônimo completo, no qual havia cena em que, após a derrota no certame com as Musas, destruía sua lira e a atirava num rio. Conforme Dios (1983, p. 111), a peça poderia ter dois coros: um de árbitros, o outro formado pelas próprias Musas; e a máscara que o protagonista utilizava tinha um olho negro e outro branco, para ser vista de perfil pelo público (o olho negro pelo lado direito, quando Tâmiris era senhor de si e ousa iniciar a competição; e o branco pelo esquerdo, após ser vencido e tornar-se cego). Imagine-se, no palco, a cena da busca pela perfeição artística na poesia e no canto empregados pelos contendores. Dios (1983, p. 113) informa que o próprio Sófocles teria feito o papel de Tâmiris, interpretando e tocando nessa sua peça da juventude.

244

ALGUMAS FIGURAS PRECURSORAS DO *THAUMASTON*

Sob outro prisma, no canto VI da *Ilíada*, a poesia parece se encontrar consigo de nova maneira, em uma *mise en abyme* pioneira que revelará pela primeira vez na história da literatura o trato ficcional e autorreferente,

no momento em que Helena, conversando com Heitor em seu palácio, revela-lhe: “Sobre nós fez Zeus abater um destino



doloroso, para que no futuro / sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.” (HOMERO, *Il.* 6. 357-358). Essa é uma visão artística que reafirma a verossimilhança com certa independência da mimese em prol da *poiesis* – ou, ao menos, de idealizada “mimese total” que não ousasse revelar sua natureza criativa e representativa.

Pelo caminho da melopeia também se vai por vezes além desta última mimese e se envereda nos planos da autorreferencialidade representativa, que é irmã daquele sentido lúdico potencialmente imbricado à fantasia e ao maravilhoso: no canto XVIII, dá-se a descoberta da morte de Pátroclo por Aquiles, que prorrompe em lamentos juntamente às suas escravas e nereides convocadas por sua mãe, Tétis, a qual também endossa o canto fúnebre, o *kommós*:

Estavam lá Glauce, Talia e Cimodoce,
Neseia, Espeio e Toa
e Hália com olhos de plácida toura;
e Cimótoe e Actaia e Limoreia
e Mélite e Iaira e Anfítoe e Agave;
e Doto e Proto e Ferusa e Dinâmene;
e Dexâmene e Anfínome e Calianeira;
Dóris e Pânope e a gloriosa Galateia
e Nemertes e Apseudes e Calianassa;
estavam lá Clímene e Ianeira e Ianassa
e Moira e Oritia e Amalteia de belos cabelos;
e outras que eram Nereides nas profundezas do mar.
Delas se encheu a gruta luminosa. Todas juntas
bateram no peito e foi Tétis que deu início ao lamento. (HOMERO, *Il.* 18. 39-51)

O jogo que a melopeia propõe cria um universo à parte, plano de pioneira autorreferencialidade que sai dos padrões miméticos conformados pelo desenrolar da fábula/mito e do *epos*, apontando para a construção criativa, *ficcional* da poesia, a encontrar importantes ecos *a posteriori* (do catálogo das nereides da *Teogonia* hesiódica à estrofe XVI da *Prosopopeia* teixeiriana, por exemplo, pela via da *imitatio*).

As aliterações e assonâncias propõem algo cristalinamente musical e estético (no original grego, também no jogo métrico de sílabas longas e breves), tendente a uma imanência^{iv}, um



salto sobre a reflexividade do plano empírico à qual se vinha atendo o *epos* desde o início. Em momentos como esses, de *mise en abyme* e melopeia autorreferencial – para citar apenas dois exemplos iniciais – parece que a poesia se afirma por si própria e avança o limiar da memória e da especularidade natural no qual até então estava circunscrita, redimensionando numa perspectiva binômica (só aparentemente contraditória, visto que ressurre a alteridade) o símile e a alegoria, que geralmente balizam a verossimilhança no universo homérico.

DEUSES E THAUMASTON

No plano narrativo, é realmente o maravilhoso ligado aos deuses que possibilita exercício imaginativo que terá longuíssima repercussão em toda a arte ocidental. Os deuses, em seus carros, no canto VIII, voam “sem constrangimento / entre a terra e o céu cheio de astros.” (HOMERO, // 8. 45-46). No canto XIV, há a descrição da viagem pelos ares de Hera em busca de Zeus:

Porém Hera deixou apressada o píncaro do Olimpo:
Aterrou na Piéria e na agradável Emácia e apressou-se
por cima das serras nevadas dos cavaleiros da Trácia,
sobre os píncaros mais altos, sem tocar a terra com os pés.
Do monte Ato pisou o mar a espumar de ondas
e chegou a Lemnos, cidade do divino Toante.
Aí encontrou o Sono, irmão da Morte;
e acariciando-o com a mão assim lhe disse e falou pelo nome [...].
(HOMERO, // 14. 225-232)

Observe-se o nível de abstracionismo na plasmação dos deuses e de seus atos que vão além da medida humana. Voar, planar sobre as águas, tocar o sono... Já em seus inícios, a poesia revela mestria no trato imaginativo. Noutro momento, no canto XVIII, a deusa Atena invade a batalha entre exércitos rivais despertando mil fantasmagorias, como costumam fazer os deuses, especialmente o dom das metamorfoses:

assim Atena, envolta numa nuvem purpúrea, entrou
na chusma dos Aqueus e encorajou cada homem.
Primeiro falou ao filho de Atreu, incitando-o com palavras:



ao valente Menelau (pois ele estava ali perto dela),
assemelhando-se a Fénix no corpo e na voz indefectível. (HOMERO,
Il. 17. 551-555)

Acrescento aqui outro elemento, a tónica do desconcerto do mundo, que poderia se constituir em experiência imaginativa, maravilhosa e metarrepresentativa precursora, quando a realidade é posta de ponta cabeça, gerando-se o caos das mais diversas maneiras (metafísicas, físicas, ontológicas, morais etc). Uma grande parte da cultura grega é erigida sob um princípio de força^v; mas é doutro tipo a que faz uso Zeus quando, no início do canto VIII, impõe-se diante de seus pares olímpicos, em versos que chamam a atenção para a possibilidade de total desordem ou caos na própria natureza, que ele poderia operar, numa disposição de imagens a revelar que toda a ordem parece ser apenas aparente e passível de ser desconstruída em um minuto, de acordo com sua vontade:

Do céu pendurai uma corrente feita de ouro
e agarrai nela, ó deuses todos e deusas todas!
Mas não arrastaríeis do céu para a planície terrena
Zeus, o sublime conselheiro, ainda que vos esforçasseis.
Porém no momento em que eu quisesse puxá-la,
arrastaria a própria terra e o próprio mar;
e de seguida ataria a corrente à volta do cume do Olimpo,
e todas as coisas ficariam suspensas no espaço:
em tal medida sou superior aos deuses e aos homens. (HOMERO, *Il.*
8. 17-29)

Esta percepção de ordem ilusória do mundo, a ser estrangida pela vontade dos deuses, chegará à poesia lírica e, posteriormente, ao drama.

Exemplo disso é fragmento de jambo de Arquíloco:

Nada há de inesperado, nem de impossível, nem de surpreendente, desde que Zeus, pai dos Olímpicos, tendo ocultado a luz do sol brilhante, do meio-dia fez a noite. E o pálido temor invadiu os homens. A partir de então, tudo se tornou, para os homens, crível e possível. Nenhum de vós se espante se vir as feras trocarem com os golfinhos, as pastagens marinhas e, para elas, as vagas marulhantes do mar tornarem-se mais caras que a terra firme; para eles ser mais agradável avançar pela montanha. (ARQUÍLOCO, *Fr.* 122W)

A ordem aparentemente ilusória do mundo, entrevista no desconcerto, impõe-se como tónica com o passar do tempo, e Píndaro (c. 522-443 a. C.), o acme da métrica tardo-arcaica, ainda expressará os seus fulgores, quando, por exemplo, narra o horror

despertado pelas górgonas, na “Xª pítica”, da seguinte forma: “[...] a Górgona [...] / com cachos de serpentes veio trazendo, / pétrea morte, para os ilheus. A ponto de me maravilhar, // quando os deuses perfazem algo, nada jamais parece / ser incrível.” (PÍNDARO, *Pít.* 10. 47-50).



Além desses pioneiros experimentos com a linguagem e a construção de tópicos que serão utilizados por milênios, marquemos também o primeiro *fiat* de um certo maravilhoso instrumental, outrossim, possibilitado pelos deuses. Ainda no canto VIII da *Ilíada*, teremos os fundamentos do que futuramente constituirá a ficção científica, nas descrições da ida de Tétis ao palácio de Hefesto, onde se veem mecanismos tecnológicos automáticos e até robôs:

palácio imperecível, astral, eminente entre as casas imortais
e brônzeo, que construíra o próprio deus de pé manco.
Encontrou-o [Tétis] transpirado e atarefado, de roda dos foles.
É que ele fabricava trípodes, vinte ao todo, para ficarem
de pé à volta do muro da sua casa bem construída;
e rodas de ouro colocara sob a base de cada uma,
para que entrassem, automáticas, na reunião divina
e de novo voltassem a casa, maravilha de se ver! (HOMERO, *Il.* 18.
370-377)

[...] saiu [Hefesto] porta fora a coxear. Para dar apoio ao soberano
correram
duas servas douradas, semelhantes a raparigas vivas.
Nelas há entendimento no espírito; são dotadas de vóz
e de força e conhecem os trabalhos dos deuses imortais. (HOMERO,
Il. 18. 417-420)

Tais seres são cópias humanas, mas técnicas, diferentes dos *eidola*, os fantasmas (ou imagens) inconsúteis dos heróis que são postos no campo de batalha pelos deuses enquanto os verdadeiros se encontram noutros locais. Contudo, mesmo que difiram em substância, constituem os substratos prototípicos da escrita imaginativa ocidental tanto pelo viés da técnica fantástica (ficção científica em geral), como da presença sobrenatural fantasmática (ficção de horror em geral).

Hefesto é a versão imortal do construtor Dédalo, também criador de autômatos e outros sutis experimentos e tecnologias do mítico mundo antigo; não à toa, é citado na éfrase do escudo de



Aquiles, que finaliza o canto XVIII, o qual também é (o escudo) uma outra “maravilha” (HOMERO, *Il.* 18. 549) criada para Tétis pelo deus ambidestro. Essas armas construídas para Aquiles constituem o auge da verdadeira admiração que os heróis nutrem por elas ao longo da *Ilíada*.

EPOS E THAUMASTON: A CONFLITUOSIDADE CRIATIVA ENTRE AQUILES E ODISSEU

Aquiles é o maior ícone do universo guerreiro que planifica toda a literatura grega. Ele chega, dentro da dinâmica mais tradicional do *thaumaston* (que, neste exemplo, destaca mais a valentia do Pelida que o inusitado, *per se*, do episódio), a lutar contra um rio antropomorfizado, o Escamandro, ou Xanto, no canto XXI, e o vence após dificuldades. Ao lado de Aquiles está o outro grande nome da literatura antiga, também imortalizado pela musa homérica: Odisseu. Apesar de aliados, o Mênio sempre teve o cuidado de revelar as diferenças entre um e outro: Odisseu é um sinuoso inventor de palavras, astuto e sofista; Aquiles é reto, direto, lacônico, tem horror ao que considera superficial na retórica, pragmático e contrário a qualquer tipo de fabulação que aparente subverter os fatos.

E é justamente esta dicotomia que explica as principais diferenças entre a *Ilíada* e a *Odisseia*: enquanto naquela os elementos maravilhosos se afirmam numa espécie de consonância entre o universo olímpico e os homens, motivada por uma mimese e uma verossimilhança que estão bem assentadas nas descrições *realistas* dos diversos painéis atinentes à guerra (o maravilhoso, ao fim e ao cabo, se amolda a uma realidade que, de fato, é *humana*); nesta, também se perfazem pela via do signo imaginativo, mas por conta da sofística de Odisseu, que é a um tempo inventiva e ‘mentirosa’; o humano confronta o maravilhoso ao tempo que o cria (e também por conta disso) pela invenção poética e a modulação fabular supercriativa, nas narrativas das aventuras do próprio Odisseu em meio ao *epos*.

Na *Ilíada*, os heróis confrontam deuses fisicamente nas batalhas; na *Odisseia*, pela especiosidade do discurso e da ação, e pela inventividade da (e na) narrativa. Aquiles, como dito,

luta literalmente contra um rio; Odisseu, no final do canto V da *Odisseia*, convence o deus do rio a salvar sua vida por meio de um discurso e uma apelação argumentativa.



É por isso que Aquiles fala mal dos fabuladores no verso 313 do canto IX da *Ilíada*, essa gente “que esconde uma coisa na mente, mas diz outra.” (HOMERO, *Il.* 9. 313). E, no canto XIV da *Odisseia*, diz também: “é-me odioso como os portões do Hades aquele homem / que cedendo à pobreza conta histórias inventadas.” (HOMERO, *Od.* 14. 156-157). Na mesma epopeia, quando, ao chegar ao Hades, Odisseu se depara com Aquiles, este lhe diz: “[...] Ulisses de mil ardis, / homem duro! Que coisa ainda maior irás congeminar? / Como ousaste descer até o Hades [...]?” (HOMERO, *Od.* 11. 473-474), ressaltando-lhe os ardis de forma não de todo negativa, mas ainda assim reveladora do que considera seu oportunismo. É a única sombra a falar-lhe dessa maneira no Hades. E eles discutem, pois Odisseu tenta lhe apresentar um dado positivo sobre sua atual situação no reino dos mortos (seria uma sombra, mas continuaria líder e rei), no que é bruscamente interrompido e espicaçado pelo Pelida.

250

Aquiles nos reporta à segurança, à estabilidade, oriundo da continental Ftia, região da Tessália na Grécia setentrional, pátria do rei Peleu e dos mirmidões, conhecida na Antiguidade pelas planuras constantes, ideais para o plantio, e a excelência dos cavalos. Odisseu vem de Ítaca, uma pequena ilha repleta de saliências, grutas, penhascos e altos promontórios, muito dependente do mar^{vi}. No canto IX da *Ilíada*, Aquiles é visto tocando uma lira e soando memórias de guerra:

Chegaram às naus [os emissários enviados por Agamenon] e às tendas dos Mirmidões
e encontraram-no a deleitar-se com a lira de límpido som,
bela e bem trabalhada, cuja armação era de prata –
lira que ele arrebatara depois de destruir a cidade de Eécion.
Com ela deleitava o seu coração, cantando os feitos gloriosos
dos homens; e só Pátroclo estava sentado à sua frente,
ouvindo em silêncio, à espera que o Eácida parasse de cantar.
(HOMERO, *Il.* 9. 185-191)

Aquiles canta “feitos gloriosos” que encontram ressonância em seu caráter guerreiro; não há qualquer alusão – diferentemente do que ocorrerá com Odisseu na *Odisseia* – à presença do



maravilhoso nessa experiência rapsódica. Krausz, neste aspecto, é feliz ao afirmar a ausência das Musas no canto do Pelida: “O tema por ele escolhido é de seu inteiro conhecimento, já que está ligado à guerra da qual ele mesmo participa. Aquiles não recorre a nenhum tipo de fonte externa – seja para sua habilidade musical, seja para recordar os feitos gloriosos do passado.” (KRAUSZ, 2007, p. 66). Mesmo que não esteja sob tal condão, ele também assegura a continuidade da arte aédica, a seu modo, sendo como é, o paradigma bélico maior desses tempos: “Como indivíduo autônomo ele conhece, por sua experiência própria, o assunto de sua canção e por isso não precisa das informações que as Musas habitualmente fornecem aos *aedos*.” (KRAUSZ, 2007, p. 66). E isso se institui, quase de maneira apriorística, nas diversas intermediações através das quais os antigos poetas buscavam se aproximar ou não delas. Ainda conforme o mesmo estudioso,

Na *Ilíada* [...], atribuem-se às Musas dois tipos de papéis. No *illo tempore*, isto é, no interior da narrativa propriamente dita, elas não aparecem como inspiradoras, embora possam ser consideradas como deusas que ensinam o canto aos mortais, desempenhando papel semelhante ao de outras divindades que ensinam determinadas formas de arte. Nas invocações, por outro lado, são retratadas como as reveladoras da verdade e como divindades que prestam ajuda imediata aos *aedos*. (KRAUSZ, 2007, p. 68)

251

Aquiles, por vontade própria, prescinde das Musas em seu canto que, na realidade, é registro da guerra, a um tempo memória coletiva e particular, por ser nela agente de destaque, embora possamos supor que a presença de um eu pronominal, universal, anule um hipotético olhar idiossincrático para os fastos a ela ligados. É bem diferente de Tâmiris, por exemplo, que não irá apenas prescindir da influência divina, mas ousará ombrear-lhe e superar-lhe: “o erro de Tâmiris não é o de acreditar – como Aquiles – que sua canção não depende de influências divinas, e sim o de querer igualar-se ou mesmo superar seres que pertencem à categoria dos imortais.” (KRAUSZ, 2007, p. 70).

É como se a Tâmiris tivesse sido outorgado um dom divino e, posteriormente, ele passasse a acreditar com orgulho *hybrista* que este lhe fosse inato, de maneira bastante semelhante ao que se detectará, séculos mais tarde, nas conversas entre os personagens Sócrates e Íon, no diálogo platônico que leva o nome deste último

(contudo, o rapsodo reconhecerá ao final do diálogo ser a poesia um dom divino e não fruto de sua própria técnica); e, também, mas inversamente, no episódio da *Ilíada* em que o personagem Calcas recebe de Apolo o dom da profecia. Krausz apresenta este último caso no seguinte excerto:



De particular interesse é uma passagem que se refere a Calcante, cujo dom da profecia concedido por Apolo é, de várias formas, análogo ao dom do canto [...].

Calcante tornou-se vidente graças a Apolo, que lhe concedeu a vidência como um dom. A capacidade de ver o presente – e especialmente o futuro – é certamente divina, porém Apolo não está sussurrando nos ouvidos do vidente no momento em que este se dirige à assembleia dos aqueus. O vidente recebeu o dom da profecia e portanto é capaz de perscrutar o futuro independentemente.

É razoável supor que o mesmo possa ter acontecido entre Tâmiris e as Musas, isto é, que as deusas lhe tenham concedido o dom da canção e que, a partir daí, ele tenha passado a apresentar-se independentemente. (KRAUSZ, 2007, p. 71)

Todavia, diversa e paradoxalmente do que ocorre a Calcas, Tâmiris segue numa outra via, ou, ainda nas palavras do mesmo crítico, ele usa “contra as Musas o dom que delas recebeu.” (KRAUSZ, 2007, p. 72). Por outro lado, mas ainda dentro do mesmo imaginário bélico, na *Ilíada*, a “maravilha” também é possibilitada por aqueles que concitam ao despertar do ânimo dos guerreiros arrostados, como é exemplo a fala de Diomedes, que insiste na guerra de Tróia mesmo sem a presença de Aquiles no campo de batalha. Ao término de seu discurso, assevera o narrador épico, no canto IX: “Assim falou; e todos os reis assentiram, *maravilhados*.” (HOMERO, *Il.* 9. 710, grifo nosso).

Odisseu, que pode ser considerado o *outro* de Aquiles, em suas aventuras pelos mares e ilhas no retorno a Ítaca, será o próprio vetor do maravilhoso no momento em que ele próprio as narra. O tradutor Frederico Lourenço problematiza com eficácia esta fala imaginativa de Odisseu dentro da verossimilhança do discurso épico tradicional, a que chega a chamar de “fantástica”:

Nos Cantos IX-XII, Ulisses encanta os convivas do rei Alcino com o relato das aventuras maravilhosas por que passou [...]. A acumulação de episódios fantásticos, aliada ao fato de o narrador das histórias ser intrinsecamente mentiroso, é outra opção perfeita da parte do poeta. E “opção” é um termo que deve ser entendido com alguma dose de literalidade: a narrativa de Ulisses na primeira pessoa está repleta de vestígios de sedimentos anteriores da tradição épica, em que as viagens teriam constituído uma narração onisciente na terceira pessoa. O que teria levado o poeta da *Odisseia* a alterar a tradição?



Teria sentido que não lhe ficaria bem cantar em voz própria coisas tão “pouco épicas” (se tomarmos como modelo a austeridade da *Ilíada*) como lotófagos, lestrígones, feiticeiras que transformam homens em porcos e consultas de necromancia a profetas mortos? Mas por outro lado percebeu que, como “histórias” na boca de Ulisses, essa sequência de fingimentos poéticos tem um efeito sortilégio – em que, curiosamente, por intermédio da arte do poeta, “sortilégio” adquire contornos inesperados de verossimilhança. (LOURENÇO, 2011, p. 101)

Deste modo, se o maravilhoso na *Ilíada* está acoplado aos deuses, aos seus hábitos mais cotidianos inclusive, na *Odisseia* a veia imaginativa se espalha por todos os lados. Nela, os deuses não deixam de ser os agentes primeiros dos fenômenos mais insólitos: no canto I, Atena se metamorfoseia em Mentor, e posteriormente, diante de Telêmaco, transmuta-se em ave; no canto III o mesmo se repete, desta vez em Pilos, diante de várias pessoas – segundo o narrador épico, “o espanto dominou todos” (HOMERO, *Od.* 3. 372), quando viram Mentor na forma de um “abutre” (HOMERO, *Od.* 3. 372). No canto IV aparece a figura do Velho do mar, “coberto de negras algas” (HOMERO, *Od.* 4. 402), confundindo-se o plano mítico com o das aventuras ‘reais’ do insulado Menelau no Egito. Quando este e seus amigos tentam aprisioná-lo, o Velho do mar se transforma, numa explosão de imaginação literária a partir do mito:

Atiramo-nos então a ele com um grito e o seguramos
com as mãos; mas o Velho não se esqueceu das artimanhas:
transformou-se primeiro num leão barbudo;
depois numa serpente, num leopardo e num enorme javali;
depois em água molhada e numa árvore de altas folhas. (HOMERO,
Od. 4. 454-458)

Mas será Odisseu o grande arquiteto do *thaumaston* na *Odisseia*. Comparem-se, por exemplo, as reminiscências do regresso de Nestor em Pilos, partilhadas a Telêmaco no canto III, plenamente “realistas” em sua geografia, com as aventuras fabulosas relatadas por Odisseu nos cantos IX-XII, e teremos, mesmo dentro da *Odisseia*, a exata dimensão da diferença entre os aspectos miméticos (mesmo com os ditos fenômenos maravilhosos que os deuses ensinam) e imaginativos da obra. É a partir do canto IX, com Odisseu dando-se a conhecer ao rei feácio, que começam as narrativas maravilhosas de seu *nostoi* (regresso). De início, coisas mais concretas como o saque de Ismaro, terra dos cícones, e a tempestade. Depois surgem os lotófagos, povo que cultivava a flor do *lotós*, de propriedades aparentemente

estupefacientes; os ciclopes; a ilha de Éolo, o qual lhe presenteia com um saco de ventos; os gigantes lestrígones; a feiticeira Circe e seu universo de fantasmagorias... até o auge do *thaumaston* no horror moldado pelo canto XI, na chegada ao Hades e tudo o que ocorre por lá.



Talvez por conta dessa riqueza imaginativa presente nas analapses de Odisseu e sua pletora maravilhosa, Platão o tenha escolhido como paradigma não apenas do inverossímil, mas da inverdade, como observamos nas elucubrações do paradoxo de Hípias, personagem do diálogo *Hípias menor*:

Agora mesmo, caso queiras, posso demonstrar-te com abundância de exemplos e em forma elegante que Homero apresentou Aquiles em seu poema como pessoa sem malícia e superior a Odisseu, enquanto este é doloso, fértil em mentiras e inferior a Aquiles. (PLATÃO, *Hp. Mi.* 369c)

Dentro desta ampla discussão sobre os limites entre a inverdade e a *poiesis*, Brandão (2005), em busca das origens da ficcionalidade autoconsciente na literatura grega antiga, compõe interessante quadro que revela gradações de cunho semântico-linguístico-filológico entre uma e outra, detectando os mais diversos níveis de *pseúdea*:

[...] do ponto de vista de uma arqueologia da ficção – tenhamos presente a seguinte tipologia: de um lado, temos o *pseúdos* in consentido (não sei, não sei que minto, mas minto por ignorância), que não é propriamente mentira, mas *erro*; de outro, os vários tipos de *pseúdea* consentidos, divididos em dois grandes grupos: a) a *mentira* propriamente dita (sei, mas minto), que admitiria também as nuances da *verdade in consentida* (penso que sei, penso que minto, mas digo a verdade por ignorância) e da *mentira verdadeira* (sei, minto, mas de tal modo que digo a verdade); b) a *ficção* (não sei, por isso efabulo), que pode ser verossímil (porque não sei, efabulo assemelhando meu discurso ao verdadeiro), chegando ao limite da *mentira que não mente* (sei, mas transmito o verdadeiro sob a capa de ficção), ou pode ser inverossímil (não sei e por isso efabulo sem ter em conta o verdadeiro). Assim, teríamos de admitir que o esquema simples (erro/mentira/ficção) admitiria contornos mais intrincados, sobretudo porque o erro (que parte sempre do *não sei*, isto é, da ignorância) se imiscui nas demais categorias, fazendo com que, in consentidamente, a mentira e a ficção resvalam na direção do erro ou da verdade. (BRANDÃO, 2005, p. 132-133, grifos do autor)

Em sua análise sobre Odisseu e suas lembranças na corte dos feácios, o mesmo Brandão (2005) revela como essa personagem se coaduna a vários desses *pseúdea*, levando-se em consideração o trato com outras personagens; as situações em que se encontra (positivas ou negativas); as escolhas particulares pelas quais



opta por esta ou aquela modalização em seus discursos, até mesmo nos monólogos; as diversas personalidades e papéis que assume etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PRINCIPAL VOZ DO *THAUMASTON* NO EPOS ANTIGO

Como visto, a multivocidade do *thaumaston* no contexto épico antigo se presentificou sob os mais diversos prismas: na utilização de certos temas e motivos; na construção de personagens, ações e efeitos de “estranhamento”; nas relações de determinadas vozes, implementadoras ou não do que se esperaria da experiência poética, com as Musas e os deuses; nos procedimentos retóricos, *topoi* e figuras de linguagem que revelaram uma autoconsciência formal e genológica, especialmente nos momentos em que a *poiesis* ‘alargou’ a verossimilhança e a mimese.

Deu-se destaque, entre outras personagens/vozes poéticas, a Tâmiris, a Aquiles e a Odisseu, as quais, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, num processo de alteridade e dialogismo, ensejaram recusas, complementações, ressignificações e/ou aceitações completas (ou fingidas) diante das fenomenalizações do *thaumaston*.

Assim, Tâmiris, ao não mais dispor dos poderes mágicos da memória e do verbo poético disponibilizados pelas Musas, revelou-nos que há limites ao visionarismo associado ao maravilhoso, em todo caso, autenticando-o indiretamente.

Por sua vez, Aquiles, mesmo compartilhando da experiência aédica, serviu-nos de contraponto, em sua observância aos códigos de honra militares que também espelham os aspectos miméticos do *epos* nas duas epopeias homéricas (embora, por vezes, numa perspectiva individualista), àquela personagem que efetivamente serviu de garante à (des)ordem do *thaumaston*, ou seja, Odisseu. Tanto nos aspectos temáticos/episódicos de suas viagens maravilhosas no regresso a Ítaca como nas modulações narrativas (orais) dessa memória inventada, fabular, que deixou em suspensão os caracteres miméticos do *epos* como um todo, é em Odisseu que o *thaumaston* revelou todo seu potencial.



Ora, no início da *Odisseia*, o aedo Fêmio modula cantos tristes sobre a guerra aos que estão no palácio do ausente Odisseu, a ponto da melancólica Penélope lhe pedir para mudar de tema. Por sua vez, o aedo cego da corte dos feácios – “a quem a Musa muito amava”, nas palavras de Homero (*Od.* 8. 63) –, Demódoco, cultuado como um herói ou nobre, canta a contenda entre Odisseu e Aquiles, os amores de Ares e Afrodite, o cavalo de madeira^{vii}. Ambos se assemelham a Aquiles, pois este também canta fatos a Pátroclo, numa relação ainda mais subjetiva por conta da audiência de uma só pessoa.

Cada um espelha a seu talante o momento episódico: Fêmio, a tristeza de Penélope pela ausência de Odisseu; Demódoco, as aventuras em Troia numa noite festiva; Aquiles, a *aretê* guerreira no meio da guerra. Mas, de longe, Odisseu os *supera*, por se transformar ele próprio em narrador principal e dar ensejo a quatro cantos completos, repletos de monstros, abominações, fantasmas, espacialidades fantásticas e outras tantas experiências imaginativas. O assalto no cavalo de madeira em Troia é fato episódico contado passageiramente na *Odisseia*; o grande assalto é o que ele faz na narrativa épica, ao lhe impôr seu próprio registro fabular ligado ao maravilhoso que, nesse contexto específico ligado à memória e à oralidade, cumpre a função fantástica da arte. É por isso que se poderia chamá-lo de o primeiro autor de “literatura fantástica” do Ocidente.

256

REFERÊNCIAS

BRANDÃO. Jacyntho José Lins. *Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Trad. Aurélio Pérez Jiménez; Alfonso Martínez Díez. Madri: Gredos, 1978.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2007.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KRAUSZ, Luis S. *As Musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

PAJARES, Alberto Bernabé (Org.) *Fragmentos de épica griega arcaica*. Trad. Alberto Bernabé Pajares. Madri: Gredos, 1999.



PÍNDARO. *Epinícios e fragmentos*. Trad. Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter, 2018.

LOURENÇO, Frederico. Introdução. In: HOMERO. *Iliada*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007. p. 7-25.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In: HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 95-109.

PESSANHA, Neli Maria. *A poesia de Arquíloco*. 1989. 150f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas - Língua e Literatura Grega) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10366/1/46656.pdf>> Acesso em 10 dez. 2020.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1977.

SÓFOCLES. *Fragmentos*. Trad. José María Lucas de Dios. Madri: Gredos, 1983.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musa. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 8-86.

TORRE, Emílio Suárez de la. Introducción general. In: TORRE. Emilio Suárez de la (Org.). *Yambógrafos griegos*. Madri: Gredos, 2002. p. 11-47.

TORRE. Emilio Suárez de la (Org.). *Yambógrafos griegos*. Madri: Gredos, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

257

Recebido em 15 de abril de 2021.

Aprovado em 22 de fevereiro de 2022.

THE SILENCE OF TAMIRIS, THE LACONIC ACHILLES, THE SINUOUS ULISSES – THAUMASTON, POETRY AND MEMORY

Abstract: This article aims to present the different modes through which the Homeric epos gave rise to the wonder (thaumaston) in the epic discourse, highlighting, among others, three paradigmatic characters of The Iliad and The Odyssey who also appear

O SILÊNCIO DE TÂMIRIS, O LACÔNICO AQUILES, O SINUOSO ODISSEU...
Afluente, UFMA/CCEL, v.7, n.20,
p. 239-259, jan./jun. 2022
ISSN 2525-3441



in other genders (lyrical poetry, drama, myth etc.). Based on the comparison of Tamiris, Achilles and Odysseus attributes and, consequently, on the examination of their poetic voices in the general conception of the verses, there has been an investigation on the origins of the wonder related to the Muses and the memory in the epic discourse in Western literature. In other words, the analysis starts from the epic itself in lieu of later conceptualizations of the aforementioned *thaumaston*, as in Aristotelian Poetics or in Platonic Republic.

Keywords: Epic poetry; Wonder; Homer.

ⁱ O mesmo autor (2002, p. 35) lembra que o personagem Odisseu, na *Odisseia* homérica, é o único dos marinheiros que se abstém de comer o *lotós*, ao desembarcar na terra dos lotófagos em sua viagem de retorno a Ítaca, o qual teria o condão não só de obnubilar a memória, mas de extingui-la de todo. Ainda endossando a importância da memória como poder, observe-se como, sob condições propícias, o mesmo Odisseu será o único a não tapar com cera os ouvidos ao canto das sereias, estando ele amarrado ao mastro de sua nau. Ele conhece a magia a um tempo encantadora e obsedante do canto e da poesia, os quais, ao fim e ao cabo, nesse contexto, ressaltarão a própria memória no ato de lembrar seus feitos pregressos, pois as sereias rememoram as aventuras ocorridas durante a guerra de Tróia.

ⁱⁱ Sobre Calcas, diz Homero (*Il.* 1. 70): “Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram”; e, a respeito de Nestor, o mesmo poeta (*Il.* 1. 249) se refere à sua “língua [a partir da qual] fluía um discurso mais doce que o mel.”

ⁱⁱⁱ Tal contingência, a de ser *empregado*, mas de um deus, é bem condensada numa lenda ainda na Antiguidade. Segundo Torre, falava-se que o assassino do poeta Arquíloco de Paros (c. 680-645 a.C.) foi expulso do templo pelo próprio deus nestes termos: “um tal Calondas, aliás [cognominado de] ‘O Corvo’, a quem Apolo ordenou bruscamente: ‘sai do templo, posto que deste morte a um *servidor* das Musas.’” (TORRE, 2002, p. 70, grifo nosso). Os poetas, em todo caso, são citados como autoridades no mundo antigo, o que demonstra um espectro de didatismo, verossimilhança, troca de experiências humanas ‘reais’ etc. a eles associados.

^{iv} No ato da própria *poiesis* de sair da verossimilhança narrativa e estabelecer uma natureza autorreferencial.

^v Já desde o primeiro verso da *Ilíada* é a “cólera” (HOMERO, *Il.* 1. 1) de Aquiles que é decantada em tintas eufóricas, espelhando outra ira que vem logo a seguir: a do deus Apolo, que desce do Olimpo “com o coração agitado de ira” (HOMERO, *Il.* 1. 44). Agamenon, discutindo com Aquiles, lhe confirma a força divina, mas a partir dessa mesma origem tenta diminuir o Pelida: “Se és excepcionalmente possante, é porque um deus tal te concedeu” (HOMERO, *Il.* 1. 178). A pancada que Odisseu dá no soldado raso Tersites, que lhe afrontava, “bordoada humilhante” (HOMERO, *Il.* 2. 264), é recebida com humor entre os outros soldados que então riem-se “aprazivelmente” (HOMERO, *Il.* 2. 270), dando-se relevo às hierarquias militares. No enfrentamento das batalhas, a noite é vista negativamente, como se pausa em meio a divertimentos, por ser a responsável por “separar a fúria dos homens” (HOMERO, *Il.* 2. 387). Os discursos dos generais são responsáveis pelo despertar da “força inquebrantável para guerrear e combater” (HOMERO, *Il.* 2. 452) que muitas vezes faz parecer “a guerra mais doce do que [o] regressar” (HOMERO, *Il.* 2. 453). Hera deixa claro a Zeus, que no canto IV afirma que irá destruir cidades caras àquela: “de nada me serve o ressentimento, uma vez que és mais forte” (HOMERO, *Il.* 4. 56). No canto V, Diomedes fere a deusa Afrodite e se diz que outros heróis haviam antes dele subjugado pela força outros olímpicos, até mesmo Hades, “no meio dos mortos” (HOMERO, *Il.* 5. 397).

Zeus causa assombro por sua força: “Toda a noite lhes planeou [a gregos



e troianos, indiferentemente] maldades Zeus, o conselheiro, / trovejando de modo assustador. Tomou-os o pálido terror” (HOMERO, *Il.* 7. 476-479). No canto VIII diz Nestor a Diomedes: “Nenhum homem poderia frustrar o pensamento de Zeus, / por muito forte que fosse, pois ele é ainda mais poderoso” (HOMERO, *Il.* 8. 143-144). No canto XV, Heitor mata o herói Perifetes de Micenas, e o narrador épico em seguida faz o elogio deste, colocando num mesmo nível de igualdade a força, a destreza e a inteligência: “[...] superior / em todo o tipo de excelência, tanto na corrida como na luta; / e pela inteligência estava entre os primeiros dos de Micenas” (HOMERO, *Il.* 15. 641-643).

^{vi} Curiosamente, é pelo elemento aquático que Aquiles e Odisseu de certa forma se adunam, se levamos em consideração o antigo gosto grego pelas genealogias: aquele é filho de Zeus e da nereida Tétis, e este está ligado à arteira Métis, uma oceanina. Ambos, a seu contrastado modo, herdeiros e fabricantes de *Thaúmas* (ou Taumante, o espanto, o maravilhoso), também filho do mar.

^{vii} Finalizado o canto sobre Ares e Afrodite, o narrador épico afirma: “Assim cantou o célebre aedo. E Ulisses deleitou-se / no seu espírito enquanto o ouvia; deleitaram-se também / os Feácios de longos remos, famosos pelas suas naus” (HOMERO, *Od.* 8. 367-369). Observar como a poesia é um veículo comunitário nessas épocas, ainda que se evoque a interioridade (o deleitar-se no espírito de maneira pessoal), um exercício coletivo de nascente subjetividade; pioneiro, por exemplo, em relação ao que ocorrerá no teatro e, milênios depois, no cinema.