

Notas sobre a narrativa de viagem na Literatura Grega

Rosana Baptista dos Santos

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar o tema da viagem na literatura grega. Escolheu-se, portanto, alguns textos para traçar um modelo da viagem e do viajante na tradição literária grega, a saber: *Odisseia*, atribuída a Homero, *Paz* e *Aves*, de Aristófanes. Essas obras exemplificam os componentes da viagem utópica, com heróis que, por motivações diversas, buscam retomar, fundar, alcançar ou apenas conhecer um local perfeito ou uma cidade fantástica, e para que isso ocorra, devem empreender uma difícil, mas compensadora jornada, à qual está prometido, com sucesso, um determinado desfecho.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. viagem. herói.

ABSTRACT

The goal of this article is to analyze the traveling theme inside the Greek Literature. Some texts were chosen to define a pattern of the traveling and the traveler inside the Greek literary tradition, namely: *Odyssey*, credited to Homer, *Peace* and *The Birds* from Aristophanes. These works exemplify components of an utopian trip with heroes that for different reasons seek retaking, establishing, reaching or simply getting to know a perfect place or a fantastic city, and for that to happen they must endure a difficult, yet rewarding, journey that is predicted to them with a successful outcome.

KEYWORDS: Literature. traveling. hero.

1. *Odisseia*

Toda tradição ocidental da narrativa de viagem, que tem como enredo a busca dos limites da terra ou do universo, a configurar simbolicamente uma viagem interna do sujeito à procura de si mesmo, tem, a princípio, como paradigma primordial a *Odisseia*, que narra o retorno de Ulisses¹ de Tróia

1. A narrativa sobre o retorno de Ulisses para casa inicia-se *in medias res*, em plena ação: logo após a introdução, segue-se o Concílio dos Deuses que deliberam sobre o destino do “desgraçado” Ulisses (*Od.*, 1.49). Sobre essa tática narrativa, afirma Horácio que “não inicia o retorno de Diomedes pela morte de Meleagro, nem a guerra de Tróia pelos dois ovos; sempre se apressa para o desenlace e arrebatada o ouvinte para o meio da ação, como se esta lhe fosse conhecida, e deixa de lado a matéria que ele sabe não poder brilhar” (Hor. *Ars*, p. 146-150).

a Ítaca². Foi sem dúvida a *Odisseia* que propiciou, posteriormente, a retomada do tema da aventura e da viagem³ no teatro e no romance grego, o que exigiu a reestruturação desses motivos em relação ao exemplo homérico (SOUZA E SILVA, 2007, p. 275). Essa recuperação de temas do passado ocorre, como afirma, porque “o gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento” (BAKTHIN, 1981, p. 91).

Como elemento essencial da viagem sobressai a figura do herói, caracterizado como astuto, valoroso, dotado de uma força superior à natureza humana e, em geral, apadrinhado ou perseguido por um deus⁴. Diante dos perigos inerentes à aventura, mantém-se como um combatente persistente que não desiste de sua busca, mesmo com medo, fome ou tristeza, características que dão ao herói um cunho de humanização. Juntamente com esse bravo herói e sob seu comando, viajam também alguns companheiros de jornada; comandante do grupo, o herói tem o dever de mantê-los vivos. Entretanto, muito frequentemente e como técnica de construção da imagem do protagonista, quando há um fracasso ou uma vida se perde, a responsabilidade é atribuída às más ações dos parceiros e não propriamente ao herói (SOUZA E SILVA, 2007, p. 275). Exemplo notório dessa questão na *Odisseia* é o episódio em que a tripulação de Ulisses mata e come o gado sagrado de Hipérion, provocando a fúria do deus, que, em retaliação, atrasa a viagem (*Od.*, 12.340-425). O episódio é relevante, pois já na Proposição (1.7-8), o poeta chama-os de loucos e insensatos por terem cometido tal ato. Igualmente ilustrativo dessa questão é o episódio em que Éolo dá a Ulisses “um saco feito de pele de boi de nove anos que ele mesmo esfolara (...) em que atou os caminhos dos ventos turbulentos” (10.19-21). Quando Ulisses dormiu, seus companheiros abriram o saco, achando que ali estaria um grande tesouro, libertando, assim, os fortes ventos que os afastaram de Ítaca, já próxima. Em ambos os exemplos, a culpa é imputada à loucura e insensatez dos subordinados e Ulisses é isentado da responsabilidade dos erros cometidos e de sua consequência, em geral nefasta, embora sofra também os efeitos dessas transgressões. Vale salientar, portanto, o isolamento do herói-viajante: ou pela desproporção entre sua heroicidade e a fraqueza de seus companheiros, há entre um e outros uma enorme distância, que sublinha a solidão do herói; ou porque, com as sucessivas baixas entre seus companheiros, ele termina de fato sozinho.

Passemos a uma breve caracterização de Ulisses como “o homem astuto que muito vagou” (*Od.*, 1. 1) para demonstrar algumas peculiaridades do herói-viajante da literatura grega, modelo que inspirou os autores posteriores a Homero (MACKIE, 1997, p. 77-95). Devemos ressaltar, inicialmente, que a *Ilíada* e a *Odisseia* delineiam de formas distintas os heróis de suas tramas: embora Aquiles e Ulisses sejam considerados heróis por excelência, a caracterização de Ulisses é distinta

2. Cf. BENJAMIN, 1985, p. 198-199. Essa inspiração que se busca no texto homérico ainda hoje é perfeitamente compreensível se pensarmos nas formulações teóricas propostas por Benjamin a esse respeito. No capítulo *O narrador*, o teórico afirma serem dois os tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro conhece as tradições de sua terra sem ter saído dela; e o segundo é o viajante que colhe experiências para narrar. No entanto, é o mestre artífice quem aperfeiçoa essas duas formas primordiais de narrativa, porque no sistema corporativo se junta o saber de terras distantes, trazido pelo viajante, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

3. Sobre o tema da viagem e do retorno de Ulisses, leia-se HARTOG, F. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

4. Na *Odisseia*, a deusa Palas Atena não só conduz a viagem de Ulisses como também inspira vários personagens com o intuito de ajudar o herói (Cf. entre outros exemplos *Od.*, 1.45-62, 3.14-20, 7.14-20). Em contrapartida há também divindades adversas, como Posídon, que lhe atormentam a vida e a viagem (Cf. *Od.*, 1.19-21, 282-296).

do primeiro⁵. Ao senhor de Ítaca cabe o epíteto de *polytlas* (que muito sofreu)⁶ que lhe é imputado e, com o qual, é sistematicamente qualificado como aquele que passou por muitos sofrimentos e humilhações durante sua viagem marítima de volta para casa. Menelau, conversando com Telêmaco, refere-se ao herói como “sofredor Ulisses. Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte” (*Od.*, 4.270-271). A experiência de vida de Ulisses é definida, também, pelo vocábulo *áethlos* (FINKE-LBERG, 1995, p. 3) que na épica homérica transita por um duplo campo semântico: esforço atlético e trabalho, labor, o que caracterizaria o herói como aquele que passa por provações (1.18), que empreende um enorme empenho em uma viagem para retomar seu reino⁷.

A caracterização de Ulisses como “aquele que muito sofreu” é genuína, mas, de certa forma, escamoteia uma outra face do personagem: embora sofrendo, o herói não deixa de usufruir dos vários prazeres (ou de se beneficiar dos encontros, particularmente os femininos) que a viagem lhe proporciona. A unir o sofrimento com os bons momentos há aquela “nostalgia do exílio” ou “mal da ausência” que é constante. Em Ogígia, como prisioneiro de Calipso, Ulisses, embora se comprazendo do amor da Ninfa (5.227) – veja-se que as ninfas são em geral parceiras de deuses e divindades agrestes somente, especiais são os humanos que se deitam com elas –, recusa sua oferta de imortalidade (5.209) e prefere a volta para casa (5.220). Já na ilha de Circe, outra ninfa extraordinária, após o perigo inicial, tanto o herói como seus companheiros entregam-se aos prazeres carnavais propiciados pela deusa, e esquecem-se de seu retorno, permanecendo na ilha durante um ano (10.469)⁸. Chamado pelos companheiros que o lembram da terra pátria, Ulisses escolhe partir (10.475). A verdade é que o herói viveu fora da normalidade e rotina do seu quadro de vida. A todos os desafios bons e maus, sofre porque responde com o desejo do retorno a uma vida comum.

Para além das duras provações que lhe são impostas durante o regresso, o herói sofre diversas humilhações que o ofendem mais porque ocorrem no recesso de sua própria casa (FINKE-LBERG, 1995, p. 10)⁹. As ofensas assumem, basicamente, duas formas: a primeira diz respeito às agressões verbais proferidas pelas escravas e o cabreiro, de que é exemplo a cena em que Eumeu leva Ulisses travestido de

5. Cf. FINKELBERG, 1995, p. 1-2. O modelo de herói na *Ilíada* está centrado na idéia de que se tem que morrer jovem no campo de batalha. Sem dúvida, Odisseu não se enquadra neste padrão: não só sobreviveu a Guerra de Tróia como conseguiu voltar para casa e retomar sua posição anterior na família e no reino. Ulisses difere de Aquiles, primeiramente, porque é um herói que lida com questões ou problemas do cotidiano. Além disso, é o único herói Aqueu importante que utiliza o arco (considerada uma arma não heroica) em vez da lança, que é arma padrão usada pelos outros heróis. Cf. também ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da cultura clássica*, I. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 76-78, p. 135-137, com revisão bibliográfica atualizada dos principais artigos sobre o tema. De acordo com a autora, Aquiles é “um herói modelo, nobre e valente, mas impulsivo” e Ulisses “é ao mesmo tempo o guerreiro valente e o homem prudente e avisado, escolhido para as missões delicadas (...) sua sensatez é por vezes comparada à de Zeus”. De fato, Ulisses é um herói mais humanizado e sensível. A *areté* (excelência e superioridade buscadas pelo herói Homérico) de Aquiles estaria em sua coragem e força ou, eventualmente, “através da arte de persuadir”; a *areté* de Ulisses está na sua “força, coragem e eloquência”, às quais “junta a astúcia, a habilidade de se desvencilhar, pela finura do seu espírito, das mais intrincadas situações”.

6. Cf. MACKIE, 127, 1997, p. 77-95. Tem-se que atentar para o fato de que há dois narradores que cantam a “dor”, o “sofrimento” de Ulisses: o poeta e próprio Ulisses, principalmente na corte dos Feaces. Ao assumir o controle da narrativa, Ulisses leva os Feaces ao seu próprio passado, aqui narrado em primeira pessoa, estratégia que lhe confere maior humanização e superioridade narrativa em relação a Demódoco, pois conhece os eventos pelos quais passou (*Od.*, 9-12). Os relatos de Ulisses são denominados, pois, como autobiográficos. Há, também, a idéia transmitida pelo porqueiro Eumeu de que se pode alegrar com a narrativa da dor. Pensando ser seu amo um mendigo, assim se refere à questão da dor: “Nós dois ficaremos no casebre a comer e a beber e alegrarmo-nos com os sofrimentos um do outro, recordando-os: na verdade compraz-se com as suas dores o homem que muito tenha sofrido e vagueado” (*Od.*, 15. 398-401).

7. Cf. Também à esposa diz Ulisses: “Mulher, não chegamos ainda ao termo das provações”. (23.248). “Fala-me dessa provação” (23.261), pede Penélope. Responde o herói: “Mulher, já tivemos ambos a nossa cota de sofrimentos” (23.350).

8. Veja-se também o artigo de BARBOSA, V. *As ninfas: representações do feminino*. Belo Horizonte: PUC Minas, 12 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.virtual.pucminas.br/videoconferencia/>

9. Vide também *Od.*, 17. 462-464, 18. 40-49, 18. 325-336, 18. 346.

mendigo para a cidade, e Melanteu, o cabreiro, entre outras ofensas, provoca o hóspede do porqueiro: “Ora vede como um asqueroso vem trazer outro asqueroso (...) Para onde, ó porqueiro miserável, levas tu essa criatura nojenta, esse estorvo de mendigo” (17.217-220). Ofensa semelhante profere Melanto, criada por Penélope como uma filha, mas que não se compadecia da ama e, mais grave, mantinha um relacionamento íntimo com Eurímaco, outro pretendente (18.320-325); rindo do mendigo, juntamente com outras servas infiéis ao senhor, Melanto censura-o e o ofende, chamando-o de “estrangeiro desgraçado” e “bêbado”. Além da palavra ofensiva, Melanto manifesta pensamentos e desejos perversos contra este hóspede-mendigo, por exemplo, que fosse sua cabeça esmurrada (18.327-335); contundentes são ainda as agressões verbais dos pretendentes que o chamam de “vagabundo”, “mendigo inoportuno” (17.376-377), “atrevido e desavergonhado” (17.449) entre outras várias afrontas. A segunda forma de humilhação a que Ulisses é submetido advém das agressões físicas que sofre enquanto está disfarçado de mendigo, primeiramente por Melanteu, que passando perto “atingiu Ulisses na virilha com um pontapé” (17. 233-234). Igualmente ultrajante e desonrosa atitude demonstra Antínoo, um dos pretendentes de Penélope, ao arremessar um banco “contra o ombro de Ulisses” (17.462-463) com tamanha violência, que provocou no coração de Telêmaco “dor enorme” (17.481). Percebe-se na *Odisseia* que a intensificação da dor e da humilhação constitui condição primordial para o herói alcançar a felicidade: sofrendo e lutando, chega-se à fase da boa fortuna.

Completa a caracterização de Ulisses outro epíteto atribuído repetidas vezes ao herói: o “astucioso”, de “mil ardis” (*polýmetis* ou *polyméchanos*), comprovado ao longo do texto pelas estratégias, subterfúgios e mentiras proferidas pelo personagem (ROCHA PEREIRA, 2006, p. 94). O próprio poeta evoca a Musa, no início do poema, usando esse termo: “Fala-me, Musa, do homem astuto, que tanto vagueou, depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada” (1.1). Contribui para a construção da imagem de herói astucioso (e falacioso) a própria Atena, deusa protetora de Ulisses, que o qualifica como: “Homem teimoso, de variado pensamento, urdidor de enganos: nem na tua pátria estás disposto a abdicar dos dolos e dos discursos mentirosos, que no fundo te são queridos” (8.293-295). Outra figura feminina¹⁰ que define Ulisses nesses termos é Calipso, que o queria como esposo: “Ulisses de mil ardis!” (5. 203). O estatuto de enganador e astucioso dado a Ulisses¹¹ na épica tem, quase sempre, um caráter positivo, pois sem seus logros e capacidade imaginativa para fugir dos perigos seu intento cairia por terra, a começar pelo próprio estratégia do cavalo de madeira que enganou os Troianos. Ressaltamos, porém, que, no teatro trágico e cômico, a figura de Ulisses ganha um caráter negativo, de mentiroso. Em *Filoctetes*, de Sófocles, por exemplo, Ulisses, que havia abandonado Filoctetes na ilha de Lemnos, ao voltar à ilha para pegar um arco que faria com que os Aqueus ganhassem a guerra de Tróia, demonstra ser um tirano sem escrúpulos e pérfido (1-134). Também na comédia *Vespas*, de Aristófanes, há uma cena que parodia a fuga de Ulisses da caverna de Polifemo sob as ovelhas (180-189), com uma conotação negativa¹². Posição semelhante assume Ulisses na tragédia *Hécuba*, de Eurípides. Diante de Hécuba, em função de uma exigência do fantasma de Aquiles para que Políxena fosse sacrificada em sua honra (107-109), o rei de Ítaca não reconhece o direito da rainha de Tróia de pedir sua ajuda (239-331), perante a qual havia se colocado como suplicante no passado e recebido acolhimento em função da *xenia*¹³, e procede como um político demagogo e sem compaixão, que “reveste-se de uma couraça de mera eficácia, que cabe a quem se apresenta como sim-

10. Já sua esposa Penélope alude ao seu ânimo ou força de leão: “Há muito perdi o valoroso esposo de coração de leão, o melhor entre os Dânaos por toda a espécie de excelência” (Od., 4.724-725).

11. Ulisses, na ilha dos Ciclopes, ri interiormente “porque os enganara o nome e a irrepreensível artimanha” (9.414).

12. A figura do Ulisses aldrabão e mentiroso se tornou um lugar comum na comédia grega. Veja-se análise dessa figura em *Crítica do teatro na Comédia Antiga* (SOUSA E SILVA, 1987, p. 14-15).

13. Cf. ROCHA PEREIRA, 2006, p. 82. Sobre as normas de convívio social, é necessário salientar “as manifestações de respeito por um igual ou superior (...) Outras normas de maior alcance são as que dizem respeito aos suplicantes e hóspedes. Era de bom tom atender e defender quem implorava a protecção de outrem, tomando a atitude clássica de súplica: tocar com a dextra na barba e a esquerda nos joelhos”.

ples porta-voz da vontade de uma maioria” (SOUZA E SILVA, 2005, p. 106) Embora não seja personagem da tragédia *Ifigênia em Áulide*, a fama de inconstante e ambicioso de Ulisses é aludida numa conversa entre Agamémnon e Menelau (*IA.*,524-527).

A astúcia e a inteligência de Ulisses aliadas a seu vigor físico, assim como as humilhações pelas quais passou, a proteção de Palas Atena (sem a qual não teria conseguido seu intento), os derradeiros esforços, como chegar a Ítaca depois de longas provações, a matança dos infames pretendentes, são relevantes na medida em que proporcionam ao personagem o estatuto de herói e, conseqüentemente, o direito a uma recompensa por seus esforços e sofrimentos. Na verdade, o empenho de Ulisses não é apenas o de retomar um lugar concreto que lhe pertence por direito, mas, sobretudo, o de resgatar sua identidade, já que, no longo exílio em que esteve, seu *status* de rei de Ítaca, pai e marido lhe fora retirado: longe do lar Ulisses era apenas um náufrago errante.

Delineados os traços básicos do herói, é oportuno analisar os meios de transporte utilizados por Ulisses em sua aventura pelo mar e, a seguir, a viagem, que proporciona inúmeros encontros. Ao sair de Tróia, Ulisses comanda uma frota de naus¹⁴, mas ao tentar fugir da ilha dos Lestrígones, gigantes que comiam homens, ocorrem várias baixas e “fugiu felizmente a minha nau das rochas iminentes para o mar alto; mas as outras pereceram onde ficaram”, segundo conta (10.131-132). Ao herói que com ardis enganou os Troianos e contribuiu para que os Gregos ganhassem a guerra, foram confiados muitos navios, o que demonstra sua importância. No entanto, ao ofender Posídon, cegando Polifemo, começa a ser despojado dos barcos e dos companheiros de viagem, o que demonstra uma relevante questão: para alcançar seu intento, mesmo contra a vontade de um deus, o herói deve perder tudo, porque conseguindo vencer mesmo em circunstâncias adversas, seu estatuto heroico é reiterado. Assim, depois de passar pela ilha do sol, a última nau é destruída por um raio; o mastro havia sido arrancado da quilha, mas fora-lhe presa uma tira de pele de boi e com ela Ulisses amarrou “ambos, a quilha e o mastro, e sentado” foi “levado por ventos terríveis” (12.422-425) por nove dias. Na décima noite chega a Ogígia, e quando de lá parte, sete anos depois, seu meio de transporte era uma jangada construída por ele mesmo e com instruções de Calipso (5.162-163), que também é parcialmente destruída por uma tempestade provocada por Posídon (5.314-319). Ulisses agarra-se ao que sobrou da jangada; Leucótea apieda-se dele e manda-o deixar a jangada e nadar até a terra dos Feaces (5.342-359) coberto por um véu imortal que o salvaria do afogamento (5.346-379). Pelas referências ao transporte apresentadas, observamos, primeiramente, um movimento cíclico em relação à história, na medida em que, assim como no início da aventura, Ulisses - viaja em bons navios porque sua importância assim determina; - ao final, já próxima sua vitória, ao sair da corte dos Feaces¹⁵ (povo pacífico e que a todos transportavam pelo mar em segurança), é levado a Ítaca por uma nau (13-70) que avançava com leveza, rapidez e segurança (13.85-90). Ao ser despojado totalmente de um meio de transporte próprio, mas com o destino traçado por Zeus e conduzido por Atena, a solução apresenta-se, por vezes, como um fenômeno salvífico, caso do véu de Leucótea ou dos ventos brandos enviados pela deusa, transportes perfeitamente plausíveis para uma viagem utópica. Os elementos da natureza, como as tempestades, ondas gigantescas, raios e trovões que levam o herói ao naufrágio, representam uma realidade dolorosa, e às vezes a proximidade da morte é imposta a Ulisses com tal violência que só um evento divino pode resolver.

No que diz respeito aos encontros amistosos ou não na trama da *Odisséia*, alertamos, de antemão, para o fato de que sua variedade multiplica os conflitos com os quais Ulisses se defronta. Destacamos, da mesma forma, que esses encontros acontecem em ilhas distantes (locais a que só se tem acesso pelo mar

14. Cf. *Od.*, 9.54, 64, 70, 99, 159, 554, 10.54-57.

15. Ressaltamos que como há na *Odisséia* uma narrativa dentro da narrativa (ou encaixe de narrativas), como uma reduplicação temática, principalmente no episódio dos Feaces, o motivo da viagem se multiplica na narrativa: há a grande viagem de Ulisses e, ao mesmo tempo, a de Telêmaco, o que FUTRE (1989, p. 228) denomina de “narrativas em patamares”. A ida ao Hades constitui-se como uma outra viagem dentro da própria viagem, cf. FUTRE, 1989, p. 223-232.

ou pelo ar), por vezes em um ambiente bucólico, primitivo, ou mesmo palaciano e refinado, em que os navegantes são recebidos de forma hospitaleira, como na terra dos Lotófagos ou dos Feaces, ou de forma ameaçadora, como na ilha dos Lestrígonos ou dos Ciclopes. Simbolicamente, a ilha distante “evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos e dos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 374) e seus diversos aspectos e personagens serão amplamente explorados por Homero. Na *Odisseia*, o modo como os recém-chegados são recebidos não está relacionado aos ambientes ou espaços em que esses povos vivem. Na terra dos Lestrígonos, Ulisses é levado ao estupendo palácio do rei, que come os companheiros do herói. Por outro lado, em uma gruta extremamente primitiva o canibalismo se repete na figura do Ciclope. Em contrapartida, os Lotófagos vivem em um ambiente bucólico e não se alimentam de carne, e o rei Feace mora em belo palácio e ambos os povos recebem Ulisses de forma hospitaleira. A ilha simboliza, pois, um *entre-lugar* a que o herói está inevitavelmente ligado pelo próprio condicionamento que a longa viagem impõe (como a busca de água, de víveres e de descanso) e, também, porque delimita, ou evidencia, as fronteiras de universos diferentes: o mar, por vezes, perigoso, a que o herói deve vencer, e o universo cujo coração anseia, sua própria casa. A ilha das Sereias, por exemplo, pode representar o belo e o desconhecido a que o herói pode ter acesso, mas que pode levá-lo à aniquilação. Ulisses tira proveito da situação e torna-se o único homem vivo a conhecer o canto sedutor das sereias (12.181-191). Da mesma forma, a ilha de Calipso e a própria ninfa podem simbolizar a sedução de um paraíso perdido¹⁶, que oferece ao herói a ilusão de beleza, de amor e de vida eterna. A ninfa afirma a Ulisses que ali “permanecerias, para comigo guardares esta casa, e serias imortal” (5. 208-209). Circe (10.210-475) e os Lotófagos (9.84-99), através de magia ou do lótus, proporcionam um prazer que na verdade faz os navegantes se esquecerem de seu objetivo: o retorno ao lar. Dessa forma, os encontros ao longo da viagem são importantes porque representam o ‘outro’, em um mundo que ainda não conhece o que se passa fora das suas fronteiras, que pode ser apresentado de diversas formas e com diferentes funções. Os monstros que ameaçam a vida e a viagem de Ulisses e seus companheiros são clássicos exemplos desse desconhecido, porquanto suas imagens e hábitos opõem-se à ideia de sociedade organizada, regida por leis e comportamentos específicos que determinam se um povo é civilizado ou não naquele mundo que se conhece. Os preceitos da hospitalidade grega¹⁷, que determinam que se receba um hóspede com respeito e presentes, por exemplo, não são cumpridos pelos monstros dessa épica. O Ciclope Polifemo é o primeiro monstro com que o herói e os companheiros se deparam, exemplo de seres “arrogantes e sem lei” (9.106), que não praticam a agricultura, não decidem os problemas em assembleias, vivem em grutas e “ignoram-se uns aos outros” (9.115). Além de desrespeitar os preceitos da hospitalidade, Polifemo come os companheiros de Ulisses, o que demonstra seu caráter selvagem. Da mesma forma agem os Lestrígonos, seres altos como gigantes e chefiados por Antífates (10.110-125); esmagando os navios “pegaram os homens para comer como se fossem peixes” (12.167). Sem usar de força bruta e com um tom mais ameno e dissimulado, as Sereias também tentam atrair os navegantes para a morte, oferecendo-lhes o conhecimento e a beleza de seu canto: “Vem até nós, famoso Ulisses (...) pára a nau, para que nos possa ouvir (...) depois de se deleitar, prossegue caminho, já mais sabedor” (12.184-188), afirmam a Ulisses, mas a doçura do canto esconde a intenção de aniquilar todos que por ali passam. Igualmente perigosas são Cila e Caríbdis a ponto de o herói dizer: “Navegávamos para os estreitos, gemendo”. De um lado estava Caríbdis, sugando a água do mar e depois a vomitando, fervilhando “como um caldeirão por cima do grande fogo” (12.235-239). No

16. Cf. BALDAROTTA, D. *Il viaggio nell' Odissea e oltre... Aufidus*, Roma, n. 32, 1991, 95-108, p. 95. Eça de Queirós em *A Perfeição* apresenta uma releitura interessante do tema.

17. Para uma análise do conceito, vide SCOTT, M. *Philos, philotes and xênia*. *AC*, Bruxelles, n. 25, 1982, p. 2. Cf. também discussão sobre essa questão em SOUSA E SILVA, 2005, 25. “A norma basililar que, na cultura grega, comanda a recepção devida a desconhecidos e estrangeiros, a sagrada *xenia* ou hospitalidade, impõe a invulnerabilidade da vida humana e representa um comportamento fundamental de uma verdadeira civilização. Ao estrangeiro que aparece, sobretudo se em dificuldades e numa atitude de suplicante, é devido respeito máximo e acolhimento generoso e seguro”. Portanto, a *xenia* (hospitalidade como pacto social e religioso) distingue-se da cordialidade, que é amenidade no trato com o outro, mas que não se caracteriza como norma perante os deuses.

outro extremo estava Cila, com forma e estatura medonha e descomunal, para a qual os heróis olhavam temendo a morte, pois “ela arrebatou seus companheiros da côncava nau.... (12.244-245) ali à sua porta os devorou enquanto gritavam” (12.256-259). Nessas cenas, Cila e Caribdis parecem personificar os perigos da natureza indomável, do mar desconhecido, com seus redemoinhos, altas ondas, animais marinhos e promontórios, que amedrontavam os navegantes e punham em risco a vida dos homens que por ali passavam.

Outro aspecto essencial no tratamento da viagem é a cena de reconhecimento (*anagnórisis*), processo utilizado posteriormente na tragédia, pelo qual passa Ulisses, que lhe permite se reintegrar à família e ao lar e instalar a ordem familiar. De acordo com Sousa e Silva, “marcada por um crescendo de emotividade, a recuperação progressiva de uma identidade que aproxima duas figuras é, por si mesma, um processo de viagem a que se submetem espírito e sentimentos (...)” (SOUSA E SILVA, 2005, p. 237). Travestido de mendigo para enganar os pretendentes e interrogar Penélope sobre seu amor pelo marido, o herói consegue todas as respostas que ansiava e todos seus objetivos, mas é na cena em que é reconhecido primeiro pelo filho Telêmaco (16.177-215), depois pela escrava Euricleia (19.392-394) e, finalmente, por Penélope (23.205) que o personagem retoma seu lugar, sua rotina e sua identidade retirados pela distância e pelo tempo.

2. Paz

Alguns elementos do texto literário, como a ação dramática, repleta de surpresas e de peripécias, ou os personagens caricaturais são as traves mestras da comédia, haja vista que, segundo Aristóteles, “a Comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; (...)”¹⁸. Logo, é com um tom completamente distinto de épica que Aristófanes caracteriza a viagem e a figura de Trigeu, protagonista da comédia *Paz*¹⁹, em primeiro lugar porque, ao contrário de Ulisses, “é o único viajante solitário das comédias conhecidas”²⁰. A segunda diferença perceptível em relação ao modelo homérico está na apresentação do herói: ele não é um jovem rei, não é nobre, não é um guerreiro. É um homem comum, um “vinhateiro”²¹, que representa um lavrador da Ática, que, insatisfeito com a guerra que assola Atenas, resolve subir aos céus para rogar aos deuses que acabassem com o conflito. Assim, os anseios do herói para que houvesse paz em Atenas a fim de que os campos pudessem dar frutos estão relacionados com seu nome próprio. Seus dois escravos, que indicam os pressupostos da ação e preparam a viagem, traçam seu perfil frente ao público, definindo-o como louco²²: “Isto que vocês estão a ouvir é só uma amostra das manias dele” (65-66). São duas as palavras dessa ordem: o substantivo *manía* (loucura) e o verbo *mainesthai* (tornar-se louco). Essa caracterização torna-se relevante na medida em que a loucura pode ser entendida não como doença mas, principalmente, como fuga da norma. O louco, em certo sentido, simboliza o homem incompreendido pela sociedade que o cerca, mas pleno de potencialidade criativa, livre das amarras que o raciocínio, a sociedade e as convenções impõem: é o modelo do

18. ARISTÓTELES, *Poética* 1449 a.32-34. Tradução Eudoro de Souza.

19. Todas as citações posteriores da peça obedecem à tradução de SOUSA E SILVA, 1989

20. Cf. SOUSA E SILVA, 2007, p. 278. A autora analisa como se estruturam as execuções dramáticas do tema ‘viagem’ nas comédias de Aristófanes.

21. Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968, s.u. Vide também na nota 34, comentário da tradutora Maria de Fátima Sousa de Ar., *Pax*, 115 “o nome de Trigeu contém um significado elucidativo quanto à profissão de quem o usa, ‘aquele que é dono ou trabalhador de vinhedos”.

22. Ar. *Pax*, 50-60. Fala do segundo escravo: “(...) vou explicar toda essa história (...) O meu patrão, pegou-lhe uma maluqueira esquisita - não é como a vossa, não! É outra, estrambótica mesmo”. Cf. também 90-91.

excesso, de escolhas excepcionais, que põe a prova o mundo da razão (e também o da ausência de razão), de que nos dá conta a empreitada de Trigueu de ir aos céus conversar com os deuses montado em um escaravelho. Sob esta perspectiva, o que o escravo denomina como loucura parece converter-se em uma certa liberdade de ação, e de sonhar, de evadir-se pela fantasia e pela utopia. No entanto, a loucura culmina no isolamento do herói, embora este se constitua de forma diferente da solidão de Ulisses, que vai aos poucos perdendo seus companheiros de viagem. Operação inversa ocorre na *Paz*, pois Trigueu inicia a viagem sozinho, desacreditado por todos, mas, ao final, concluído seu esforço, volta para a terra acompanhado. Hermes incentiva-o, ao final da peça, para que volte ao lado da deusa Paz (726), e o próprio Trigueu afirma que voltará acompanhado: “Venham, meninas, atrás de mim, depressa! Muitos são os que vos esperam, cheios de saudades... e de tesão” (727-728). Ao final, ganha novos companheiros: “lavradores, comerciantes, artesãos, operários, metecos, estrangeiros, ilhéus” (296-297), convocados para ludibriar a Guerra e libertar a Paz. Os companheiros, representados pelo coro, dividem-se entre aqueles que realmente ajudam e outros que têm que ser impulsionados pelo herói, porque os homens “não puxam todos por igual” (464) e “uns puxam para um lado, outros puxam para o outro” (492). Da mesma forma que ocorre com Ulisses, os companheiros de Trigueu, às vezes, atrapalham em vez de ajudar. Mesmo com a má vontade de alguns, o fato é que através da esperteza e inventividade do herói, a Paz sai da caverna, cercada pela Folgança e a Deusa dos Frutos, e a vitória do herói se concretiza através do casamento de Trigueu com a Deusa dos Frutos, simbolizando o fim da guerra entre os Helenos e a volta à fartura dos campos.

Embora caracterizado como louco no início do texto, e com uma feição diversa da de Ulisses, não se pode negar em Trigueu uma inventividade, uma bravura e uma agilidade de raciocínio notável. Além dessas características muito próprias do filho de Laertes, ele é dono de uma força de vontade excepcional e de uma certa nobreza que o faz pensar na paz para todos os Gregos, e não apenas para si próprio. “É para o bem dos Helenos, de todos eles, que me lanço neste voo” (93-94), afirma o herói. A imagem de Trigueu “inaugura a série dos heróis” que Thiery denomina de “restauradores” (THIERCY, 1986, p. 207). Da guerra, Trigueu reclama da dor que causa a impossibilidade de trabalhar e de não ter comida em casa. Questionado por uma das crianças sobre o motivo de sua viagem, o herói responde que perde “a cabeça quando vocês me vêm pedir pão, a chamarem-me ‘papá’, e, em casa, de dinheiro nem migalha, nem pataco para amostra” (120-122). Esta cena demonstra um tipo de dor despojada da grandeza heroica daquela sofrida por Ulisses, porque ocorre em questões do dia-a-dia, do cotidiano de um agricultor comum em meio à guerra. Acrescente-se que em ambos os casos a guerra traz como consequência o empobrecimento do *oikos* (casa). Como *Paz* é uma comédia, o sofrimento da viagem apresenta-se com elementos risíveis, em tom de zombaria, despojada da seriedade épica: o sofrimento de Trigueu, no tempo de viagem, é pela desobediência do “Pégaso alado” que, ao longo do trajeto para o céu, preocupa-se mais em enfiar o nariz em porcarias do que em obedecer as ordens do dono, que tem medo que o animal dê cabo dele (166).

Como o teatro é o gênero que necessita “mostrar”, e não “contar”, o poeta precisa fazer opções claras em relação aos meios de transporte utilizados na viagem, principalmente quando se trata de dois planos diferentes²³. Não é estranho, então, que para Trigueu, o primeiro problema a resolver é ‘como’ ir ao Olimpo, até Zeus. Inicialmente, a escolha do transporte para a viagem dá-se por meio comum, vulgar, mas que de certa forma é utópico, porque o herói usa uma escada para tentar chegar aos céus, tentativa obviamente frustrada. Segundo o escravo, Trigueu estava a “fazer umas escadinhas frágeis que só visto, e trepar por elas acima, a caminho do céu. Até que um belo dia malhou dali abaixo e esborrachou os miolos” (69-71). Fracassada a primeira tentativa, o velho compra um asqueroso Escaravelho do Etna, a quem chama de Pégaso²⁴. com o qual pretende viajar pelo espaço desconhecido, o que lhe torna patente a cora-

23. Sobre problemas da representação do teatro de Aristófanes, veja-se THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

24. Cf. SOUSA E SILVA, 2007, p. 278-279. Inspirado na tragédia, “(...) o nome Pégaso que Ihe é aplicado não deixa dúvidas sobre o projecto utópico que se prepara nos bastidores: o voo até o Olimpo à imitação de Belerofonte”.

gem (e a loucura). As cenas em que o herói cômico tenta arrumar um transporte para sua empreitada são relevantes na medida em que se configuram como uma discussão metateatral, ou seja, há uma discussão em cena sobre como selecionar um transporte, que não fosse marítimo, para o herói.

No contexto épico ou trágico a escolha ideal, e nobre, seria o cavalo²⁵; no entanto, para o herói cômico e para as questões que Aristófanes pretendia suscitar esse meio era inviável. Descartada a escada e o cavalo, Aristófanes volta-se para um expediente próprio de outro gênero literário, a tragédia, que utilizou a *mechané*²⁶ como solução de transporte para os heróis-voadores. Há, nesse sentido, uma crítica aos processos utilizados por autores trágicos: para Aristófanes, se Eurípides podia utilizar um carro do Sol puxado por cavalos alados para tirar Medea de Corinto, ele também poderia usar o mesmo recurso, com as devidas adaptações. Assim, se ao nobre herói trágico é destinado um cavalo, ao comum Vinhateiro é destinado um Escaravelho, inseto bastante conhecido dos agricultores, que na encenação da peça seria movido pela *mechané*. Ressalta Sousa e Silva que “a máquina de voo (...) surge na comédia não apenas como uma forma de deslocar um viajante, mas principalmente como a paródia de um espetáculo que Eurípides privilegiara em algumas de suas tragédias” (SOUSA E SILVA, 2007, p. 294). Advém dessa crítica a Eurípides, o nome de Pégaso dado ao Escaravelho. Solucionado o problema do transporte, a viagem fantástica faz-se patente por uma rápida explanação do velho, que apresenta seus contratemplos e obstáculos com a travessia.

Chegando ao Olimpo, o primeiro problema a enfrentar é o confronto com o ‘outro’ na mansão celeste. Em comum com a Atenas em que o Vinhateiro vivia, há as convenções sociais: tão banalmente como se faz na terra, Trigeu bate à porta, e como na Atenas real, quem atende é um escravo-porteiro, Hermes, que recebe o hóspede de forma nada amigável, chamando o visitante de “patife atrevido, desavergonhado! (...) mais que patife, patifório” (183-184). É ele que informa ao visitante da ausência dos deuses, que se mudaram “lá para cima, o mais alto possível” (207) porque “irritaram-se com os Gregos” (204), cansaram-se de oferecer paz aos Atenienses. O escravo-porteiro, de certa forma, humilha o herói com suas palavras ásperas; todavia Trigeu responde às ofensas com ironia: como foi chamado de patife, a tudo que Hermes pergunta ele responde com as mesmas palavras: nome, Patife; terra, Patifória; pai, Patifório. O que demonstra que as humilhações, como em quase toda comédia, convertem-se em trocadilhos ridículos, que mais fazem rir do que propriamente menosprezar. Hermes só muda a maneira de tratar Trigeu, quando este afirma ter ido aos céus para levar-lhe carnes (192), ou seja, há uma espécie de suborno ao deus, ato que entre os homens parecia ser comum. A partir daí, passa a ajudar o visitante e a tratá-lo bem. Versão oposta ocorre na *Odisseia*. Ulisses, nos sítios em que aporta, sempre se lembra de oferecer sacrifícios aos deuses como forma de veneração e respeito. Logo, a mansão celeste da comédia e, por conseguinte, suas convenções, deveriam ser diferentes porque constituem como outra esfera, com outros tipos de seres, mas, na verdade mostra-se como um mundo próximo do que o herói conhece: o ‘outro’ não é tão diferente de Trigeu, ou do homem grego comum.

Os monstros, que na *Odisseia* tinham aspecto assombroso e atacavam Ulisses e seus homens, na comédia de Aristófanes são as personificações dos males que assolam Atenas: a Guerra e o Tumulto. Na mansão celeste, onde moravam os deuses, Hermes informa que “(...) instalaram a Guerra e entregaram-vos nas mãos dela, para fazer de vocês o que muito bem lhe apetece” (205-206). Trigeu fica transtornado

25. ROCHA PEREIRA, 2006, p. 103. Na *Ilíada*, o cavalo era considerado companheiro do Homem e poderia ser dotado de excelência. Os cavalos choram pela morte de Pátroclo: “Ora os cavalos de Aquiles, afastados do combate, estavam a chorar desde o momento em que ouviram que seu cocheiro tombara na poalha, chacinado por Heitor” (Il. 17.426-428); e um dos cavalos de Aquiles, Xanto, prediz sua morte. “Pois dessa vez te salvaremos, ó possante Aquiles, mas perto está já o dia em que morrerás” (Il. 19.408-409, tradução de Frederico Lourenço).

26. Aristóteles condena o uso do *deus ex machina*. “É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex-machina*, como acontece na Medéia ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves” (*Poética*, 1454, a.33-34; b.1-2, trad. Eudoro de Souza).

com a situação que se lhe apresenta, mais ainda quando fica sabendo que a Guerra aprisionou a Paz em um abismo. Como o herói homérico deve vencer os monstros que lhe atravessam o caminho, também Trigeu deve vencer o monstro da Guerra, apresentada de forma horrenda. Diz-nos o herói: “Que tamanho! Que horror! E a Guerra! Que ventas! É esta a tal de quem nós fugimos, a terrível, a inabalável” (239-241).

3. Aves

A imagem do herói solitário não se repete em *Aves*, de Aristófanes²⁷. Os personagens centrais são Pistetero (“um companheiro digno de confiança”) e Evélpides (“o filho da boa esperança”)²⁸, cujos nomes indicam as características básicas dos viajantes. O caminho que percorrem é guiado por duas aves²⁹, uma vez que estas sabem a morada do homem que se transformou em poupa, Tereu³⁰. A procura tem um motivo prático: gostariam de perguntar-lhe se, em seus voos pelos céus, havia visto uma cidade dessa espécie (45-48). A própria empreitada a que se propõem os dois atenienses revela um olhar otimista sobre a solução para os problemas que os afligem.

Nas considerações tecidas por Tucídides a respeito da guerra do Peloponeso, e na caracterização que faz dos atenienses (ROMILLY, 1958), encontramos alguns traços semelhantes aos dos personagens de Aristófanes: inventividade, otimismo, determinação, coragem, audácia, força e disponibilidade para novas empreitadas. Vitoriosos sobre seus inimigos e alcançados seus intentos, os atenienses (e os personagens) prosseguem; se uma idéia fracassa, outra esperança vem para compensar essa falta. Manter vivo o que decidiram é seu ideal, e sua natureza é a inquietude. Pistetero e Evélpides também são extremamente inovadores, criativos e determinados a realizar seus objetivos. Ao sentirem-se cansados da vida em Atenas, a criatividade e a capacidade de inovação vêm à tona em forma de uma viagem para um mundo desconhecido, e não humano, realizada pelos heróis com o intuito de encontrar um “sítio tranquilo” onde pudessem “fixar e viver” (46), uma morada onde não existissem tantos litígios como em Atenas. Nessa procura de um lugar ideal e, fora da terra conhecida, é preciso audácia, força, para que diante dos riscos da caminhada se mantivesse acesa a chama do otimismo, mesmo nas situações graves, como a sensação de estarem perdidos (10). Inicialmente há uma igualdade de posições e de anseios entre os dois personagens, a ponto de não sabermos quem de fato é o herói da trama. Quando chegam à morada de Tereu, o diálogo com o servo e a Poupa é conduzido por Evélpides (62-134). Mas no decorrer da ação, Pistetero sobressai-se como personagem mais importante, não só porque se torna o rei do novo reino, mas porque suas iniciativas e colocações, coragem, e uma especial habilidade de convencimento dos pássaros, fazem dele um verdadeiro governante à moda ateniense (468 *passim*); Evélpides, enviado ao céu para ajudar a construir a muralha, não volta a aparecer no texto (851). Entretanto, a figura de Evélpides é relevante no plano dramático porque compõe, juntamente com Pistetero, um par viajante que, através dos diálogos, dá a noção de espaço, de tempo e de caracterização um do outro. Além disso, Evélpides é o principal compa-

27. Todas as citações da peça obedecem à tradução de SOUSA E SILVA, 2006.

28. Para um estudo sobre os nomes dos personagens, confira THIERCY, 1986, p. 53. O autor menciona a possibilidade de se traduzir o nome de Pistetero por “aquele que persuade seus companheiros”.

29. Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 695. Pelo fato de voarem, os pássaros têm servido de símbolo de relação entre o céu e a terra e, na Grécia, sinônimo de presságio ou mensagem dos céus.

30. Cf. BRANDÃO, 1991: “Tereu, filho de Ares e rei da Trácia, é o herói do mito de Filomela e Procne. Talvez provenha do verbo (*tereîn*), vigiar, observar, cuidar de, donde significar o antropônimo ‘o vigilante’.” Cf. também SCHMIDT, 1985: “(...) este filho de Ares ousou seduzir, com subterfúgios desonestos, Filomela, irmã da própria esposa, Procne. Foi transformado em abutre, enquanto Filomela e Procne eram transformadas, respectivamente, em andorinha e rouxinol”.

nheiro de viagem de Pistetero³¹ (porque as aves só têm a função de guias), que ao contrário do que ocorre com Ulisses, não atrapalha a viagem nem põe em risco a vida do amigo, antes divide com o companheiro o anseio da chegada e a fadiga da viagem (1-55). Apesar disso, quando se torna rei de Nefelocucolândia, Pistetero, mesmo cercado de pássaros, está sozinho, isolado em seu projeto imperialista.

Como é próprio da comédia, os sofrimentos do herói e de seu companheiro traduzem-se em questões comezinhas, cotidianas, relacionadas aos percalços da viagem e dos litígios em Atenas. As reclamações iniciais dos heróis é que dão a noção das dificuldades a enfrentar: o maior obstáculo é, sem dúvida, a longa distância percorrida. Pistetero reclama por ter andando “mais de mil estádios” (5); andaram tanto que Evélpides “gastou as unhas dos pés” (7), e não sabiam em que parte do mundo estavam. Para percorrer um caminho árido, longo e penoso os heróis não dispõem de um meio de transporte específico, caminham sempre adiante, guiados pelos pássaros (1-5): “É em frente que dizes...?” (1), pergunta Evélpides, indicando-nos que a forma de se chegar ao mundo desconhecido é caminhar para a frente, a esmo. Desse modo, “o itinerário a cumprir é expresso em termos indefinidos que, no entanto, comunicam a determinação de quem o percorre e a indefinição de seu termo” (SOUSA E SILVA, 2007, p. 282). É nítida, nessa viagem, a ausência (ou dissolução) de uma fronteira concreta que separa o mundo dos homens do das aves, isto porque, em direção aos mundos fantásticos, utópicos, as fronteiras podem ser dissolvidas, ou simplesmente dispensáveis, pois “o roteiro cômico prima pela fluidez de horizontes, pela demolição de barreiras, numa marcha fantástica para paisagens utópicas” (SOUSA E SILVA, 2007, p. 282). Além do mais, a própria palavra “fronteira” significa, entre outros conceitos, “limite”, ou seja, significado prescindível àqueles que buscam a utopia ou um mundo paradisíaco.

O encontro com ‘outro’ no mundo das aves dá-se de forma irônica: como em *Paz*, Evélpides chama gritando “Ó rapaz!” (57) e quem atende a porta é o servo da Poupa, um pássaro-escravo. Em comum com a Atenas que deixaram para trás, há o mesmo procedimento de bater à porta de alguém e, também, o servo que sempre atende a porta. O susto ocorre de ambos os lados: os viajantes têm medo do enorme bico do servo (61), que por sua vez teme que eles sejam caçadores de pardais (62). Com a mesma engenhosidade de um Ulisses, os personagens fingem ser pássaros para evitar uma contenda. Evélpides diz ser um “cagu...estruz” (65) e Pistetero um “merdanço, uma ave do Fásis” (68), o que já indica o início da metamorfose que os viajantes sofreram. O encontro com a Poupa, no papel do ‘outro’, é calmo e nada ameaçador, porque Tereu, a Poupa, já havia passado pelo processo de transformação de homem em pássaro pelo qual Pistetero e Evélpides deveriam passar também. Ao ser questionado sobre o que queriam, Evélpides afirma: “já foste homem como nós.... depois viraste ave e deste, a voar, a volta à terra e ao mar... logo podes indicar-nos uma cidade feita de boa lã...” (114-121) e a conversa flui de forma amigável: esse ‘outro’, Tereu, converte-se no que querem ser os viajantes.

No mundo das aves não há monstros enormes e horríveis que tentam matar os heróis, mas o coro, formado por pássaros, faz esse papel de amedrontar os visitantes, alinhando-se para atacá-los (310-432), de resto em obediência ao *agón* cômico. Através do discurso persuasivo, criativo e audacioso, Pistetero convence-os sobre a possibilidade da criação de um reino poderoso, que dominaria todo o universo, inclusive os deuses do Olimpo (465-645). É a partir daí que percebemos uma nítida metamorfose do personagem: primeiro externamente, porque se transforma em pássaro, ganhando asas depois de comer “uma raizita” (655), atributo indispensável para se viver em um mundo de pássaros, ainda que guarde características humanas³²; a seguir internamente, pois assume o papel de dirigente da nova cidade, dando ordens para a construção da muralha que circundará Nefelocucolândia (840-845), ao sacerdote que pre-

31. Vale lembrar que as regras de execução cênica não permitiriam a multiplicação de figuras. Cf. estudo dessa questão em SOUSA E SILVA, 1987.

32. Ulisses, na ilha de Circe, orientado por Hermes também come uma raiz para não se transformar em animal, numa inversão de processos. Cf. *Od.*, 10. 281-288.

parasse sacrifícios aos novos deuses (861-862), assumindo-se, de fato, como um verdadeiro governante, que ironicamente, converte a cidade dos pássaros em uma nova ‘Atenas’³³. Os objetivos dos viajantes são parcialmente alcançados, embora sejam desvirtuados: em vez de uma cidade sem o burburinho ateniense, tranquila e sem processos, fundam um reino tão movimentado quanto a terra de onde partiram. Ao que parece, assim como Ulisses volta a uma normalidade, ao cotidiano inicial, os novos pássaros-homens igualmente estabelecem uma volta à vida anterior, apesar da nova constituição física. Somente a dimensão espacial varia.

Vale destacar um outro aspecto importante a respeito da hospitalidade nessa peça: se na *Odisseia* e na *Paz* os heróis foram, em algum momento, desrespeitados como hóspedes, em *Aves*, após a transformação em pássaro, quem expulsará os visitantes do novo mundo será Pistetero. Interrompido a todo momento enquanto tenta fazer o sacrifício aos deuses, o herói afugenta todos os tipos que representam a cidade de Atenas: o poeta (905-954), o intérprete de oráculos (959-990), Méton, geômetra e astrônomo (992-1018), o inspetor (1020-1029) e o vendedor de decretos (1035-1054). Da mesma forma, os deuses do Olimpo são proibidos de voar em Nefelocucolândia (até Íris é enxotada), sendo instituídas as aves como “as divindades dos mortais” (1237). Elevado à categoria de senhor do universo, Pistetero não sofre humilhações como Ulisses; ao contrário, é ele quem xinga e ameaça escravos e visitantes: fugindo dos litígios de Atenas, ironicamente, Pistetero passará a impor códigos de conduta e normas que ele mesmo criticara.

Para concluir, podemos afirmar, pois, que o tema da viagem, e da convenção literária criada pelos gregos, constante na literatura ocidental desde a *Odisseia*, assume diversos aspectos ou funções e tem o mérito de problematizar a própria condição humana. A busca de uma identidade ou razão de vida, suas limitações espaciais e temporais e, obviamente, a possibilidade de evasão de um “lugar” comum que, certamente, a literatura propicia ou, ainda, o confronto pela guerra, ou simplesmente, pela indiferença. Tal tradição literária influenciou ainda hoje autores ocidentais, tais como José Saramago, Sterne, Xavier de Maistre, Mário de Carvalho, dentre outros, pois, como diria Fernando Pessoa: “navegar é preciso, viver não é preciso”, numa clara alusão à necessidade que o sujeito tem de se evadir do lugar comum por meio da literatura.

33. Cf. KONSTAN, D. *Greek Comedy and Ideology*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 29-44. O autor aponta dois problemas no enredo de *Aves*. Em primeiro lugar, a intenção inicial que motiva a aventura dos dois atenienses para descobrir um lugar calmo e sem litígios, parece ter sido abandonada por todos no novo regime: liderados por Pistetero, a prioridade passa a ser a construção de uma poderosa nação das aves e usar esse poder para controlar o mundo dos deuses. Em segundo lugar, as aves não só alcançam soberania sobre deuses e homens, mas também se tornam uma espécie de modelo da cidade dos homens que pretendem aderir ou imitar. Não apenas os benefícios, mas também asas são conferidas aos seres humanos, começando com Pistetero e seu companheiro, Evélpides. De um lado, a solidariedade dos pássaros é contrastada com o conflito competitivo que caracteriza Atenas; por outro lado, a visão de paz coincide com um governo de ilimitada ambição imperialista. Logo, a cidade das aves é contraditória, mas cremos que Nefelocucolândia não é uma fantasia arbitrária e, sim, uma complexa imagem das próprias contradições da cidade de Atenas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. *A Paz*. Trad. M. F. Sousa e Silva. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.
- _____. *As Aves*. Trad. M. F. Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. *Vespas*. Trad. C. A. M. Jesus. Coimbra: Festeia Tema Clássico, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. Sousa. Lisboa: Gulbenkian, 1986.
- BALDAROTTA, D. Il viaggio nell'Odissea e oltre... *Aufidus*, Roma, n. 32, 1991, 95-108.
- BARBOSA, V. *As ninfas: representações do feminino*. Belo Horizonte: PUC Minas, 12 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.virtual.pucminas.br/videoconferencia/>
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. M.V. Mezzani. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, J. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck,
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Trad. Vera da Costa e Silva. *Dicionário dos Símbolos*. Paris: Teorema, 1982.
- EURÍPIDES. *Hécuba*. Trad. J. S. Soares. (Dissertação de Licenciatura). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1973.
- _____. *Ifigénia em Áulide*. Trad. A. A. P. Almeida e M. F. Sousa e Silva. 2 ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1998.
- FINKELBERG, M. Odysseus and the genus 'hero'. *G&R*, Oxford, n. 42, 1995.
- FUTRE, M. P. Aspectos formais do Romance Grego. *Os Estudos Literários: (entre) ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso da APLC. Lisboa, 1989, p. 223-232.
- HARTOG, F. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. F. Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- _____. *Odisseia*. Trad. F. Lourenço Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- MACKIE, H. Song and storytelling: an Odyssean Perspective. *TAPHA*, Baltimore, n. 127, 1997, p. 77-95.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da cultura clássica*, I. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- ROMILLY, J. *Thucydide. La guerre du Peloponeso*. I. 10 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- SCHMIDT, J. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- SCOTT, M. Philos, philotes and xênia. *AC*, Bruxelles, n. 25, 1982.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. J. R. Ferreira. Coimbra: INIC, 1979.
- SOUSA E SILVA, 'Aqui' e 'lá': a construção teatral da utopia em Aves. *Máthesis*, Viseu, n. 04, 2007, p. 84.
- _____. *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, reimp. 1987.
- _____. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.
- _____. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- THIERCY, P. *Aristophane fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Letres, 1986.

Recebido em 12 de outubro de 2015.
Aprovado em 22 de novembro de 2015.

