

GLAUCO E DIOMEDES: UMA CENA DE RECONHECIMENTO NA *ILÍADA*?

Adriane da Silva Duarte
[DLCV/FFLCH/USP]

ABSTRACT

This paper intends to discuss Glaucus and Diomedes' episode (*Iliad*, VI) as a recognition scene, despite Aristotle's assertion at *Poetics* that there isn't *anagnorisis* in the *Iliad*.

Keywords: Recognition; *Poetics*; Aristotle; *Iliad*; Glaucus-Diomedes episode.

I. TRAMA SIMPLES E COMPLEXA

“A *Odisséia* é complexa, é por completo reconhecimento.”
Aristóteles, *Poética*, 1459b 15

O estudo, ainda incipiente, das cenas de reconhecimento na épica grega concentra-se na *Odisséia*, passando ao largo da *Ilíada*, onde se acredita que elas estejam ausentes. Essa presunção tem origem na *Poética* (XXIV, 1459b 8-17), quando Aristóteles aplica à epopéia as mesmas categorias de que havia se valido para a análise da tragédia, observando que a *Ilíada* é simples e catastrófica (ἀπλοῦν καὶ παθητικόν) quanto à fabula, enquanto a *Odisséia* é complexa e de caracteres (πεπλεγμένον καὶ ἠθικῆ).

A distinção entre a fábula simples e a complexa, segundo o filósofo (X, 1452a 11), reside justamente na ausência ou presença de peripécia e de reconhecimento. Em ambos os casos há uma mudança de fortuna (μετάβασις), mas é somente no âmbito de uma ação complexa que ela ocorre através do reconhecimento ou da peripécia, ou, ainda, dos dois elementos simultaneamente (μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν).

Na sua edição da *Poética*, Lucas dedica um apêndice à discussão destas noções, notando que a distinção entre tramas simples e complexas está entre

as mais frutíferas do Tratado. Sua aplicação, no entanto, no que pese a aparente clareza da definição, não é tão óbvia. No que respeita a epopéia, no caso da *Iliada*, ele sugere em outra parte se não haveria peripécia no canto II ou, de forma mais evidente, no canto XVI. No primeiro caso, Agamenão vê frustradas suas expectativas diante da aprovação pelas tropas de sua proposta de retirada – pois, ao sugerir-lá, esperava que fosse rejeitada, de modo a fortalecer o espírito de resistência e o desejo de lutar de seus homens. No segundo caso, a morte de Pátroclo faz com que Aquiles abandone seus planos de vingança e reconsidere a decisão de abandonar a batalha, o que acarreta uma mudança no rumo da ação¹.

No que concerne às cenas de reconhecimento, sua predominância na *Odisséia*, onde, conforme Aristóteles, elas estão em toda a parte (XXIV, 1459b 15), decorre da temática mesma do poema. O motivo do reconhecimento está associado às narrativas de retorno, em que a ignorância da identidade do herói desempenha um papel decisivo. Segundo Burian (Easterling, 1999, p. 179), o herói destas histórias foi em geral afastado de sua família e privado de seus direitos (Odisseu, Orestes), em alguns casos, no momento mesmo de seu nascimento (Édipo, Íon, Páris). Contrariando as expectativas, ele sobrevive e retorna para vingar-se dos usurpadores e reclamar sua herança, adotando muitas vezes um disfarce que lhe permita testar a lealdade de familiares e conhecidos e manter-se a salvo até a hora de agir.

A *Odisséia* não apenas se insere perfeitamente nesse esquema como, dada a sua centralidade na literatura ocidental, constitui um de seus modelos. As cenas de reconhecimento se multiplicam ao longo do poema uma vez que a ignorância sobre a identidade do herói é unilateral – Odisseu retorna incógnito a Ítaca, mas conhece todos os seus interlocutores – e a revelação acontece aos poucos e para poucos. Além disso, as viagens de Telêmaco em busca de notícias sobre o pai e as errâncias do herói por terras fantásticas antes de consumado seu regresso propiciam outras oportunidades de reconhecimento – Aristóteles cita o de Odisseu por Alcínoo, por exemplo (XVI, 1455a 3).

Está claro que na *Odisséia* peripécia e reconhecimento estão associados e determinam a mudança de fortuna do herói. Odisseu faz-se reconhecer e executa sua vingança contra os pretendentes assumindo seu lugar de direito em casa e em Ítaca. Na *Iliada*, não há a mesma relação e ainda que se considerem os argumentos de Lucas a favor da existência de peripécia na morte de Pátroclo, as eventuais cenas de reconhecimento não desempenham papel importante no poema no sentido que têm para Aristóteles. Diz o Filósofo que peripécia e

1 Cf. Lucas (Aristotle, 1972, p. 220-22, 59b14): “That the *Iliad* should be accounted simple is not unreasonable, at least in comparison with the *Odyssey*. Yet it’s typical of the narrow and technical approach of A. that he ignores the inner irony of the *Iliad*, when Aquilles in his passion to avenge the injury done him by Agamemnon inflicts upon himself the ultimate disaster of Patroclus’ death, a sequence of events παρά τὴν δόξαν δι’ ἀλλήλα if ever there was one. [...] There is an *anagnorisis* of a sort in the meeting of Glaucus and Diomedes and a *peripeteia* in the ἀπόπλους in Bk 2”.

reconhecimento devem surgir da estrutura do mito (ἐξ αὐτῆς συστάσεως τοῦ μύθου, X, 1452a 17) e não ser fruto da arbitrariedade do poeta.² Não parece haver no poema um reconhecimento que cumpra esta exigência.

Não se poderia esperar nada diferente, já que a *Iliada* conta uma história bem diferente da narrada na *Odisséia*, de modo que o motivo do reconhecimento não lhe é central, mas, quando muito periférico. Mesmo quando ele poderia ser explorado, não o é. Veja-se, por exemplo, quando Pátroclo pede a Aquiles para usar suas armas, de modo que os adversários fossem levados a crer que o principal guerreiro grego estava de volta à batalha (*Il.* XVI, 40-43, tradução de Carlos Alberto Nunes):

Deixa que à volta dos membros eu cinja tua bela armadura, *para que os Teucros me tomem por ti* [ἐμὲ σοὶ ἴσκοντες] e da luta se abstenham, e os belicosos Aquivos, que tão abatidos se encontram, possam haurir novo alento; conquanto pequeno, é valioso.

De fato, de volta à luta, Pátroclo ilude os troianos, que imaginam ter o filho de Peleu retomado a batalha (*Il.* XVI, 278-282):

Logo que os Teucros o filho enxergaram do grande Menetes, com seu valente escudeiro, vestidos em lúcidas armas, o coração lhes tremeu, começando a ceder as falanges, *por presumirem que Aquiles veloz dos navios saíra* [ἐλπόμενοι παρὰ ναῦφι ποδώκεα Πηλείωνά [...] ἀπορρῖψαι] por ter a cólera grande deposto e tornado ao bom senso.

Seu desmascaramento na disputa que se instaura pelas armas, após a morte, poderia constituir um dos climaxes do poema, o que não acontece. O poeta sequer esclarece quando os troianos perceberam que sob a armadura de Aquiles estava Pátroclo. Sarpedon, ao exortar seus companheiros à luta, mostra dúvida sobre a identidade do guerreiro grego que tanto temor causava entre os troianos (*Il.* XVI, 422-425):

Lícios, para onde fugis? Que vergonha! Lutar é forçoso. Eu próprio irei ao encontro desse homem, porque me convença³ [ῥῆρα δαείω] *quem é esse forte guerreiro* [ὅς τις ὄδε] que tanto os Troianos maltrata e aos nossos mais esforçados consócios privou da existência.

² Note-se, no entanto, que, embora Aristóteles valorize o reconhecimento que se faça acompanhar de uma peripécia (1452a 32: καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπετεία γενέται) ou que decorra das próprias ações (1455a 16-17: ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων), ele admite a ocorrência de outros tipos de *anagnorisis* (1452a 34: ἄλλαι ἀναγνωρίσεις), alguns dos quais censura pela falta de eficiência (1454b 28: οἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι).

³ A tradução mais acurada do verbo δάω é a de “saber”, “conhecer” e não, como verte C. A. Nunes, “convencer”. Portanto, o poeta emprega aqui um verbo que está no campo semântico de γινώσκω e de ἀναγνωρίζω.

No entanto, sem que a narrativa revele como se estabeleceu a identidade do guerreiro, quando Glauco dá a Heitor a notícia da morte de Sarpedon, já nomeia o autor da façanha (*Il. XVI*, 541-543):

Morto se encontra Sarpédone, o chefe dos Lícios guerreiros,
que com rigor e inteireza na Lícia fecunda imperava.
Ares, o brônzeo, o matou com a ajuda da lança de Pátroclo.

Assim, quando Apolo atira por terra o elmo do guerreiro grego (*Il. XVI*, 793), não é surpreendente que o rosto coberto por ele fosse o de Pátroclo.

Uma das razões desse desinteresse pelo reconhecimento está no fato de que a *Iliada*, ao contrário do que se passa na *Odisséia*, não é um poema focado no âmbito familiar, no οἶκος. Um dado que se depreende facilmente da leitura dos poemas em que ocorrem cenas de reconhecimento é que elas se dão com maior frequência entre parentes ou aparentados (agregados, etc.). Com isso potencializa-se o efeito emocional deste recurso, tanto nos casos em que é empregado para evitar um ato funesto (Ifigênia reconhece Orestes antes do sacrifício, na *Ifigênia em Tauris*), quanto quando o é após a sua consumação (Édipo reconhece que o homem que matou era Laio, seu pai, e que a mulher que desposou, Jocasta, era sua mãe, no *Édipo Rei*). O cenário militar iliádico, em que os guerreiros gregos estão longe das famílias e os troianos têm pouco tempo para dedicar às suas, determina o estatuto da anagnórise no poema.

II. O MARAVILHOSO: RECONHECER UM DEUS

No entanto, uma espécie de reconhecimento não está ausente do poema, a que envolve deuses e mortais. Essa predominância da esfera divina na épica está ligada diretamente à presença do maravilhoso nesse gênero poético (*Poética*, XXIX, 1460 a 12: τὸ θαυμαστόν). Justamente por ser narrada e não encenada, a épica admite em maior grau o elemento irracional, do qual deriva o maravilhoso. Conforme nota Vuillemain (1984, p. 267), o reconhecimento épico não está submetido de maneira tão rígida ao verossímil, já que o campo do verossímil narrado é maior do que o do encenado. A representação dos deuses, portanto, é mais freqüente e arrojada na épica do que na tragédia.

A intervenção de Atena no primeiro canto da *Iliada*, quando a deusa impede Aquiles de golpear Agamenão, é um exemplo disso e constitui também o primeiro reconhecimento do poema (*Il. I*, 197-200). Atena chega por trás do herói e lhe puxa os cabelos, restando seu ímpeto. Visível apenas para o herói, a deusa é imediatamente reconhecida pelo fulgor do olhar:

Cheio de espanto, o Pelida virou-se; porém pelo brilho
que lhe expande dos olhos, conhece que é Palas Atena.
[ἀτύτικα δ' ἔγνω Παλλάδ' Ἀθηναίην]

É significativo que apenas Aquiles seja capaz de perceber a presença da deusa – percepção anotada no poema pelo emprego do aoristo do verbo γινώσκω, conhecer. A capacidade de reconhecer a divindade é uma qualidade distintiva entre os heróis, como ilustra bem o caso de Diomedes, a quem a mesma Atena agracia com o dom de distinguir os deuses no campo de batalha (*Il.* V, 127-130). Deixar de reconhecê-los é perigoso e constitui um sinal de abandono, um prenúncio de morte – Pátroclo não reconhece Apolo, que contra ele investe, causando-lhe a perdição (*Il.* XVI, 788-790), e Heitor não percebe que é Atena que a ele se apresenta, e não seu irmão Deífobo, exortando-o a enfrentar Aquiles (*Il.* XX, 297-300).

Os deuses freqüentemente assumem aparência humana quando se misturam aos heróis. Nesse caso, nem sempre é fácil reconhecê-los. Um exemplo está no canto III, quando Afrodite, após resgatar Páris no campo de batalha, sai em busca de Helena exibindo o aspecto de uma velha criada. Helena, entretanto, a reconhece pelo “pescoço bellissimo, os seios ricos de encanto e os olhos inquietos e vivos” (*Il.*, III, 396-397).⁴ A heroína mostra a habilidade de ver além das aparências, enquanto todos os demais se deixam enganar. Ser capaz de reconhecer um deus em sua forma sensível é, pois, um dom natural dos favoritos, dos que desfrutam a proximidade e os favores divinos.

Na *Odisséia*, esta espécie de reconhecimento, dita epifânica, continua operante. Logo no livro I (vv. 322-323), por exemplo, Telêmaco percebe Atena sob o disfarce de Mentis. Mas, como nota Murnaghan (1984, p. 56), seu emprego é estendido na medida em que serve de modelo para as cenas que envolvem Odisseu. Vários dos reconhecimentos do herói o aproximam do padrão de ação divino em que um deus transfigurado se mistura aos mortais para testá-los. Atena é a professora de Odisseu na arte do disfarce ao surgir diante dele em Ítaca na figura de um jovem pastor para pôr à prova seu autocontrole e dar-lhe uma demonstração prática da importância de manter-se incógnito (*Od.* XIII, 221-225; 312-313; 330-335). A deusa chega mesmo a modificar-lhe a aparência para resguardá-lo de um reconhecimento involuntário ou prematuro (*Od.* XIII, 397-403, tradução de Carlos Alberto Nunes):

Ora tenciono deixar-te dos homens irreconhecível [ἄγνωστον],
com te enrugar a epiderme macia nos membros flexíveis
e da cabeça fazer que se extingam os louros cabelos.
Roupa andrajosa dar-te-ei, que te faça hediondo aos olhares,
e alterarei de tal forma, turvando-os, teus olhos tão belos,
que aos pretendentes reunidos pareças de aspecto mesquinho,
bem como ao filho, assim como à prudente Penélope.

Nesses casos, não é exato falar em mero disfarce. Telêmaco, em vista das transformações que a deusa opera em seu pai para facultar-lhe o reconhecimento,

4 Cf. *Il.* III, 396-397: ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρήν| στήθεά θ' ἱμερόεντα
καὶ ὄμματα μαρμαίροντα.

julga estar diante de um deus, não de um homem (*Od.* XVI, 179; 181-185; 194-200). Pela mesma razão Penélope reluta tanto antes de aceitar a declaração de identidade daquele que pouco antes se fazia passar por um velho mendigo. Entre as alegações da esposa, que exige ao menos três provas de identidade para que ela restituía ao herói seu lugar de direito no lar, está a de que um deus poderia facilmente assumir o aspecto de qualquer mortal (*Od.* XXIII, 62-64; 81-82; 218-224).

Essa mesma preocupação de não ser capaz de reconhecer os deuses quando se apresentam transfigurados está na origem da cena de reconhecimento entre Glauco e Diomedes no canto VI da *Iliada*.

III. GLAUCO E DIOMEDES

“Reconhecimento é, como o nome indica, a passagem da ignorância para o conhecimento, que se faz para a amizade ou inimizade dos que estão delineados para a fortuna ou o infortúnio.”
Aristóteles, *Poética*, XI, 1452a 30⁵

“This strange meeting, with its stranger consequences, turns on the question of identities”.
Harries (1993, p. 134)

Em uma nota à sua edição da *Poética*, Lucas sugere que “há uma certa espécie de *anagnorisis* no encontro entre Glauco e Diomedes” na *Iliada*.⁶ Ele, no entanto, não desenvolve sua sugestão. Proponho então examinar se a referida cena pode ser denominada de reconhecimento e, em caso afirmativo, de que espécie.

Ao se examinar o conhecido episódio sob a perspectiva da cena de reconhecimento, a primeira questão que se coloca é de ordem lógica. Como é possível que haja reconhecimento entre estranhos? Afinal, o que suscita o diálogo entre os guerreiros é o cuidado que tem Diomedes de pedir ao seu adversário que declare sua identidade, pois, seguindo um conselho de Atena, quer evitar o risco de se bater inadvertidamente com um dos imortais.⁷ Acostumado com a intervenção dos deuses na luta e rescaldado pelo enfrentamento recente com Afrodite e Ares (ambos no canto V), o herói interroga seu adversário sobre sua linhagem antes de iniciar o combate (*Il.* VI, 123-125):

⁵ As traduções da *Poética* são de Eudoro de Sousa (Aristóteles, 1986).

⁶ Cf. nota 1 para citação desta passagem.

⁷ Cf. *Il.* V, 130: “Não te aventure, jamais, a lutar contra os deuses eternos” [μή τι σὺ γ’ ἀθανάτοισι θεοῖς ἀντικρῶ μάχεσθαι]. Cf. também *Il.* V, 815-820, em que Diomedes é interpelado por Atena e recorda a ordem dada pela deusa, a de abster-se de combater contra os deuses, exceto Afrodite.

Homem de grande valor, de que estirpe mortal te originas?
 Ainda não tive ocasião de te ver nas batalhas, que aos homens
 glória concedem [...].

Num primeiro momento, esse reconhecimento nasce do padrão anteriormente apontado como consequência da relação assimétrica e instável entre homens e deuses. Temendo não ser capaz de notar a presença divina e, com isso, colocar-se em perigo⁸, Diomedes quer se certificar da humanidade de seu oponente, com quem ainda não havia se deparado no campo de batalha (*Il.* VI, 141-143):

[...] Não quero lutar contra os deuses beatos.
 Mas, se, ao contrário, és humano e te nutres dos frutos da terra,
 chega-te, e logo hás de ver-te, por certo, no extremo funesto.

Ao mesmo tempo em que se verifica que a preocupação do herói é com os deuses, não com os homens, fica bem estabelecido que os personagens desta cena eram, a seu princípio, desconhecidos um para o outro. Embora Glauco distinguisse Diomedes da massa de guerreiros inimigos, pois se dirige a ele por seu patronímico Grande Tidida (*Il.* VI, 145), esse conhecimento era superficial, pois ignorava os laços que uniram suas famílias no tempo de seus avós.⁹

A questão inicial, então, é considerar se a ação de reconhecer implica em recuperar um conhecimento prévio. Se for este o caso, o termo reconhecimento não se aplica aqui, mas cabe bem para descrever a conclusão a que chega Penélope de que o velho andarilho que se apresenta diante dela é Odisseu, seu marido, ausente de casa por vinte anos (*Od.* XXIII, 205-230). No entanto, uma compreensão estreita da noção dificultaria a aceitação de outros reconhecimentos notórios como o que ocorre entre pais e filhos que não conviveram devido a uma separação prematura, muitas vezes por ocasião do nascimento – Odisseu e Telêmaco ou Jocasta e Édipo, por exemplo. Isso para não mencionar o reconhecimento de Telêmaco por Helena (*Od.* IV, 137-146) ou o de Odisseu por Alcínoo (*Od.* VIII, 536-586; analisado por Aristóteles na *Poética* XVI, 1455a 1), que envolvem, como no caso de Glauco e Diomedes, pessoas que nunca haviam sido apresentadas antes.

⁸ O mito de Licurgo, que atacou as amas de Dioniso, perseguindo o próprio deus que se refugia no mar, junto a Tétis, é narrado por Diomedes a Glauco para ilustrar os riscos em que incorrem os que desrespeitam este preceito, *cf.* *Il.* VI, 130-140.

⁹ Não deixa de ser curioso que Diomedes afirme jamais ter avistado Glauco no campo de batalha, especialmente em se tratando de um episódio situado no décimo ano da guerra. Vale lembrar que o herói lício está mencionado na descrição das hostes troianas, *cf.* *Il.* II, 876-877, mas que esta é a única referência a ele no poema até então. Ou seja, do ponto de vista da narrativa, Glauco é de fato um desconhecido, enquanto que Diomedes é a figura predominante no canto que precede o encontro dos guerreiros. Por isso mesmo, é natural que Glauco soubesse quem era Diomedes.

Constata-se então que o ato de reconhecer implica antes na verificação da existência de um vínculo entre os que o experimentam, mas que lhes era ignorado. Desse modo, Telêmaco pode reconhecer que há um laço que o une ao homem que se apresenta como Odisseu, o laço de paternidade. Note-se que Aristóteles define o reconhecimento como “a passagem da ignorância para o conhecimento [ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν]” (*Poética*, XI 1452a 30) e não como a ação de “tomar conhecimento de novo” ou como a concepção “da imagem de uma coisa ou pessoa que se revê”, como consta do verbete que o *Dicionário Houaiss* dedica ao verbo reconhecer.

O encontro entre os guerreiros no campo de batalha culmina em um reconhecimento, ou seja, na constatação de que entre eles havia um vínculo de *philia* [φιλία], amizade que se apóia numa relação de hospitalidade que remonta aos seus avós. Após Glauco reconstituir sua linhagem, destacando a figura de seu avô paterno, o ilustre Belerofonte, Diomedes esclarece a relação entre as famílias (*Il.* VI, 215-218):

Hóspede (ξείνος) és meu desde o tempo de nossos avós, vejo-o agora.
Por vinte dias seguidos Eneu, o divino, agasalho
deu em seu belo palácio ao magnânimo Belerofonte,
tendo ambos dons hospedais, de subido valor permutado.

Ao analisar o estatuto da amizade (*philia*) no âmbito dos poemas homéricos, Konstan (2005, p. 48-54) examina o termo *xénos*, ao mesmo tempo estranho e hóspede, empregado muitas vezes em correlação ou substituição ao adjetivo *phílos*, amigo. Em seu sentido original, *xénos* significa desconhecido e é a palavra empregada para qualificar todo aquele com quem não se estabeleceu um contato prévio, como inicialmente ocorre com Diomedes e Glauco. Na medida em que esse estranho torna-se familiar – normalmente através do estabelecimento de relações de hospitalidade –, *xénos* assume o sentido de hóspede, fazendo-se muitas vezes acompanhar do adjetivo *phílos*, para marcar a mudança na relação. Segundo Konstan (2005, p. 52), “o adjetivo *phílos*, em particular, seleciona entre *xénoi*, ou desconhecidos, aqueles com quem as relações de hospitalidade são reconhecidas”. Ou seja, trata-se de um modo de denominar a amizade entre desconhecidos – que escapa às relações familiares ou da solidariedade para com seus concidadãos. De fato, é somente após escutar o que Glauco tem a dizer que Diomedes declara-se seu *xéinos phílos* (*Il.* VI, 224-225):

Por esta antiga amizade, és meu hóspede em Argos, ao passo
que me farás hospício se um dia eu chegar à Lícia.¹⁰

10 Particularmente neste trecho a tradução proposta por Carlos Alberto Nunes dista significativamente do original, que poderia ser assim vertido: “A partir de agora eu sou para ti um anfitrião querido (ξείνος φίλος εἰμί) em plena Argos, e tu o és para mim na Lícia, sempre que eu alcançar tal destino”.

O contexto de hospitalidade é recuperado pela evocação (memória) e pela descrição dos dons que selaram o relacionamento entre as famílias no passado, as ξεινήια καλὰ (II. VI, 218): um cinturão purpúreo da parte de Eneu e uma copa de ouro da parte de Belerofonte. O vínculo é renovado no presente com a troca de novos objetos: a armadura de ouro de Glauco pela de bronze de Diomedes (τεύχεα, II. VI, 230), permuta desproporcional que o poeta ironicamente censura, notando que Zeus deve ter privado de Glauco seu juízo neste momento.

Gaissner (1969, p. 174) observa que a referência à recepção que Eneu teria dado a Belerofonte é breve e não se encontra em nenhum outro texto. Para a autora a história “pode muito bem ter sido inventada por Homero, a partir das figuras tradicionais de Eneu e Belerofonte e do relacionamento padrão entre hóspede e anfitrião” com o objetivo de aproximar os dois heróis ao final do episódio.¹¹ Diz ela (Gaissner, 1969, p. 175):

“Nesse contexto, então, Belerofonte e Eneu devem trocar presentes porque Diomedes e Glauco vão trocar as armaduras”.¹²

A troca dos dons marca o reconhecimento entre os heróis e sinaliza para os demais guerreiros o vínculo que os une. Nesse sentido, é significativa a ocorrência do verbo conhecer, γιγνώσκω, na proposição de Diomedes (II. VI, 230-231):

Ora troquemos as armas, porque possam todos os outros reconhecer (γνώσιν) que nós dois nos gloriamos da avita amizade.¹³

Curiosamente, um estudo recente sobre o reconhecimento na *Odisséia* estabelece a sua conexão com as cenas de hospitalidade. Gainsford (2003, p. 44-45) mostra que há sobreposição entre estas cenas, sobretudo na medida em que a troca de informações entre anfitrião e hóspede após o contato inicial proporciona a ocasião ideal para que seja revelada a identidade do recém-chegado, se este for o caso. Do mesmo modo, a forma como alguém acolhe um desconhecido, ou seja, o seu desempenho como anfitrião, pode ser tomado como um indício de seu caráter, o que pode estimular uma declaração de identidade.

¹¹ Lê-se no original: “We have seen Homer’s adaptation of traditional stories to his own context; this story may well have been invented by Homer, drawing upon the traditional figures of Oineus and Bellerophon and the traditional pattern for the guest-host relationship.” A aproximação tem que ser justificada já que Diomedes deixa clara sua disposição de eliminar o adversário em seu desafio inicial, ao afirmar que caso Glauco fosse mortal, ele o enfrentaria e mataria (II. VI, 141-143, citado anteriormente no corpo do texto).

¹² Lê-se no original: “In the present context, then, Bellerophon and Oineus must exchange gifts because Diomedes and Glaucus are to exchange armor.”

¹³ No original, o guerreiro, mais que a amizade, quer ver reconhecido o fato de serem hóspedes ancestrais (ξείνοι πατρώιοι).

Na *Odisséia*, os atos de hospitalidade, que se encontram por todo o poema – nas viagens de Telêmaco, no palácio dos Feácios, na cabana de Eumeu, nos aposentos de Penélope – desempenham um papel importante no processo de reconhecimento de Odisseu. Ao estudar o retorno do herói, Murnaghan (1984, p. 112) nota que, antes de qualquer coisa, é necessário que o estrangeiro seja reconhecido e aceito enquanto hóspede, alguém digno de fazer parte da sociedade e com quem se quer conviver. Os laços de hospitalidade, portanto, precedem a identificação e são pré-requisitos para ela. Uma oferta de hospitalidade implica em uma possibilidade de reconhecimento.

Na *Ilíada*, devido à temática e ao cenário militar, as cenas de hospitalidade praticamente inexistem. Isso torna ainda mais significativo que o reconhecimento entre Glauco e Diomedes só seja possível através de uma, ainda que reconstituída pela memória dos descendentes daqueles que a protagonizaram.

O reconhecimento deste laço de amizade também muda o desfecho do encontro, que deveria ser o combate. Os guerreiros resolvem poupar a vida um do outro e afastam-se respeitosamente (*Il. VI, 232-233*):

Ambos, dos carros desceram, depois de assim terem falado,
e, logo, apertos de mão, como prova de afeto trocaram.
[χεῖρας τ' ἀλλήλων λαβέτην καὶ πιστώσασιν.]

Assim, a passagem do ignorar para o conhecer resulta, como quer Aristóteles na *Poética*, em uma mudança da inimizade (ἐχθρία) para a amizade (φιλία). E esse desfecho é ainda mais significativo quando se examina o contexto em se insere o referido episódio. O desempenho excepcional de Diomedes no campo de batalha, sobretudo no canto V, faz supor que Glauco será mais uma vítima deste guerreiro implacável. Tanto é assim que imediatamente antes do encontro, Heleno aconselha seu irmão Heitor a voltar para a cidade e orientar as troianas e a sacerdotisa para que supliquem para que Palas Atena afaste Diomedes das muralhas, tamanho o pavor que ele inspira nos adversários. Conclui Heleno (*Il. VI, 99-101*):

Tamanho pavor nem de Aquiles sentimos, senhor de guerreiros,
filho, segundo se diz, de uma deusa. Porém tanta é a fúria
deste, que fora estúficia um dos nossos querer enfrentá-lo.¹⁴

O fato de Glauco conhecer Diomedes de nome (*Il. VI, 145*) e a sua reação diante da intimação de seu adversário para que se identifique – o célebre símile das folhas – indica que o guerreiro lício também pudesse julgar que seu

¹⁴ Aqui novamente a tradução proposta por Carlos Alberto Nunes é muito livre. Heleno diz que diante de tamanho furor, nenhum troiano é capaz de medir-se com ele (οὐδέ τις οἱ δύναται μένος ἰσοφάριζειν).

fim estava próximo.¹⁵ Também a ênfase que dá a um só de seus antepassados, Belerofonte,¹⁶ pode revelar a intenção do herói de ilustrar o símile com um paradigma mítico que aponta para a perspectiva trágica que o herói nutria sobre seu destino – o que remete à formulação final da definição aristotélica do reconhecimento, que opera sua mudança nos que “estão delineados para a fortuna ou para o infortúnio”, caso este o de Glauco, que se imaginava a caminho da morte.

Belerofonte também fora outrora invencível e amado pelos deuses (Il. VI, 155, 191)¹⁷, mas um revés em sua sorte, também por obra de um deus (Il. VI, 200), o fez padecer o maior sofrimento que um homem pode suportar, a morte dos filhos (Il. VI, 203-205), de modo que ao fim de seus dias (Il. VI, 201-202):

pelos campos Aleios vagava sozinho,
a alma por dentro a roer e a fugir do convívio dos homens.

A lição contida no relato é clara: o favor dos deuses não dura para sempre e a sorte dos mortais pode virar de uma hora para outra, quando menos se espera. Por isso, o homem deve estar sempre consciente de sua fragilidade perante a divindade.

Essas considerações, se não têm o mesmo peso que a constatação dos vínculos de hospitalidade, também influenciam a mudança de atitude de Diomedes, que decide poupar dessa vez seu adversário – fato raro no mundo da *Iliada* e inusitado neste guerreiro. A desproporção da troca que consolida a nova relação entre eles, a armadura de bronze de Diomedes pela de ouro de Glauco, pode ser entendida como mais uma evidência de que o final é surpreendente. O dom mais valioso ofertado por Glauco pode implicar no reconhecimento, de uma outra ordem, agora¹⁸, do poder de seu adversário e de sua benevolência.¹⁹

15 O símile das folhas constata a natureza perecível e frágil do ser humano, o que demonstra que Glauco tem consciência de que a morte espreita os que vivem. Sobre o sentido da comparação, cf. Assunção (1997, p. 59).

16 Sobre o padrão atípico da genealogia de Glauco, cf. Gaissner (1969, p. 168). Sobre o significado do mito de Belerofonte no contexto do episódio e, mais amplamente, no da *Iliada*, cf. Assunção (1997).

17 Note-se que há reconhecimento de alguma espécie também no mito de Belerofonte. A relação de proximidade do herói com os deuses é percebida pelo rei da Lídia, sogro de Preto, quando ele cumpre ileso todas as tarefas destinadas a causar-lhe a morte, enfrentando a Quimera, os Sólimos, as Amazonas e os guerreiros lídios. O rei lídio desiste de cumprir a sentença de morte contra seu hóspede por reconhecer que um deus o havia gerado (Il. VI, 191: ἀλλ' ὅτε δὴ γίγνωσκε θεοῦ γόνον ἦν ἔοντα).

18 Note-se a presença recorrente do termo *reconhecimento*, desvinculado da proposição aristotélica, nos comentários modernos deste episódio. O termo e seus correlatos são usados para denotar a consciência que os personagens têm da situação em que se encontram. Cf. Gaissner (1969, p. 169); Harries (1983, p. 133, 138); Assunção (1997, p. 49, 64, 65; 2002, p. 18, 22).

19 Note-se o comentário de Assunção (2002, p. 18): “Ce prince regulateur de l'échange de dons entre ξεῖνοι est clairement illustré par l'exemple de l'échange des armures entre

Com isso, quero defender que o reconhecimento entre os heróis se faz acompanhar de uma peripécia – ainda que seu alcance esteja, assim como os do próprio reconhecimento, restrito ao âmbito do próprio episódio.²⁰ É inegável que o desfecho do encontro contraria a expectativa criada em seu início. A reconciliação entre os heróis é algo que ocorre *παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα*, tanto da parte dos personagens quanto da audiência/dos leitores.

No capítulo XVII da *Poética*, Aristóteles define a relação entre argumento (*λόγος*) e episódio (*ἐπεισόδιον*) no âmbito da tragédia e da epopéia. Não há diferença significativa entre os gêneros no que toca a composição. O poeta primeiro compõe a linha geral da fábula, que consiste no seu argumento, depois nomeia os personagens, introduz os episódios e os desenvolve. Diferem, no entanto, quanto à extensão dos episódios, que na tragédia devem ser breves, enquanto que a epopéia “cresce através deles”.²¹

Nos exemplos que dá para ilustrar os conceitos, Aristóteles recorre a *Ifigênia em Tauris* e à *Odisséia* e, nos dois casos, o reconhecimento integra o argumento. No entanto, ao se levar em conta outras passagens do Tratado, há reconhecimentos que ocorrem no âmbito de episódios. O reconhecimento de Odisseu por Alcínoo (*Od.* VIII, 521-586) ilustra a anagnórise que se dá por meio de uma memória (*Poética*, 1455a 2-4). Da mesma forma, os reconhecimentos de Telêmaco durante suas errâncias, na *Odisséia*, integram episódios.²² Veja-se como Aristóteles expõe o argumento da *Odisséia* (1455b 17-23):

“De facto, breve é o argumento da *Odisséia*: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Posídon e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria e, depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios.”

Glaucos et Diomède. De ce que nous savons de ceux deux personnages, nous pouvons estimer que Diomède, et non Glaucos se trouve dans une position de supériorité. Le public aussi devait bien s'y attendre. Le problème n'est donc pas que Glaucos ait donné plus (une fois reconnu qu'il était sûrement inférieur à son *ξείνος*), mais qu'il a donné onze fois plus que Diomède, une proportion démesure [...].” Para o autor a desproporção da troca se explica pela intervenção divina imprevisível ao final do episódio (*Il.* VI, 234), que ilustra o ponto de vista de Glauco ao narrar a história de Belerofonte: “cette imprévisibilité de l'intervention de Zeus (dont parlait Glaucos dans le mythe de Bellerophon) empêche logiquement Glaucos, mais aussi Diomède, de connaître à l'avance la façon dont elle se manifestera” (1997, p. 22).

20 Embora haja indícios de que Diomedes aprendeu a lição de Glauco em outros episódios do poema. Cf. sobretudo o canto XI, 317-319, passagem comentada por Assunção (1997, p. 65).

21 Cf. 1455b 16: ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μῆκύνεται.

22 Ao se considerar o argumento da *Odisséia* que Aristóteles apresenta na *Poética*, toda Telemachia constitui um episódio do poema (1455b 17-23).

Diante da brevidade do argumento, esse “tudo o mais são episódios” é eloqüente. Desprovida de seus episódios a epopéia resultaria pobre e desinteressante. Friedrich (1983, p. 50-51) observa que na epopéia, diferentemente do que ocorre na tragédia, a ação principal não é o fim absoluto, já que o episódio, que lhe dá forma e garante a diversidade, é tão importante quanto o argumento. Para Lucas (Aristotle, 1972, p. 168, 54b29), essa estrutura “mais frouxa” da épica facultava a existência de climaxes menores.²³ O reconhecimento entre Glauco e Diomedes constitui um desses climaxes.

A forma como o reconhecimento se dá remete à segunda espécie de *anagnórisis* elencada por Aristóteles na *Poética* XVI, a que é fruto da composição poética (1454b 30: *οἱ πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ*). O que o Filósofo quer dizer com isso fica claro a partir das restrições que ele faz a este tipo de reconhecimento. É inartístico (*ἄτεχνοι*), diz ele, porque constitui um erro semelhante ao que representa a primeira espécie de *anagnórisis*, a por sinais – e muito embora prescindindo dos sinais de identificação, poderia muito bem valer-se deles. Isso fica claro na passagem aqui examinada, em que a descrição dos presentes trocados pelos antepassados serve como substituto para a exibição dos mesmos. Aristóteles também afirma que nesse tipo de reconhecimento o personagem diz o que o poeta quer que ele diga e não o que a fábula requer.²⁴ E essa observação do Filósofo se aplica com precisão ao fato de Diomedes subitamente lançar mão de uma velha história de família, desconhecida até então, para conduzir seu encontro com Glauco a um bom término. Vale lembrar a observação de Gaissner (1969, p. 174), citada acima, sobre a possibilidade do relacionamento progressivo entre Eneu e Belerofonte “ter sido inventado por Homero”.

Em resumo, o que Aristóteles critica neste, que é o segundo tipo menos apreciado de reconhecimento na sua escala de cinco, é a arbitrariedade de seu emprego, em que se desconsidera a “estrutura do mito” (*ἐξ αὐτῆς συστάσεως τοῦ μύθου*, X, 1452a 17), ou seja, ele não decorre “das próprias ações”.²⁵ No

²³ Lucas está comentando a sugestão de Aristóteles de que há *peripécia* na Cena do Banho (*Od. XIX, 317 ss.*). Para ele, embora o reconhecimento por parte de Euricléia não acarrete uma reviravolta na ação, pode-se conceder que haja certa *peripécia* na medida em que o reconhecimento acontece *παρὰ τὴν δόξαν*.

²⁴ Cf. *Poética*, 1454b 34-35: [...] *ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος*. Ao tecer este comentário, Aristóteles tem em mente o reconhecimento de Orestes (ὁ ἐκεῖνος) por Ifigênia na *Ifigênia em Tauris*. Nesta tragédia de Eurípides, ele declara sua identidade e para comprová-la descreve uma peça em que Ifigênia bordara o carneiro do toção de ouro e o sol que o cegava (*I.T.*, v. 810-816).

²⁵ Vale lembrar que a melhor espécie de reconhecimento decorre das próprias ações (1455a 16-17: *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων*), como é o caso do *Édipo Rei* e da *Ifigênia em Tauris* – aqui o Filósofo está se referindo ao reconhecimento de Ifigênia por Orestes, que se dá através da leitura da carta que ela quer fazer chegar aos seus familiares em Argos, pois, como acrescenta Aristóteles, é “natural que ela quisesse enviar alguma carta”.

entanto, como foi observado anteriormente, são poucos os reconhecimentos que atendem essa demanda – na Poética, citam-se apenas dois exemplos, as *agnórises* da *Ifigênia em Tauris* e o do *Édipo Rei*.

Dessa forma, pode-se concluir que o encontro entre Glauco e Diomedes cumpre perfeitamente os pré-requisitos de uma cena de reconhecimento de acordo com a definição proposta por Aristóteles na *Poética*, uma revelação de identidade capaz de alterar o relacionamento entre as pessoas envolvidas – neste caso, e pelas razões apontadas, o vínculo revelado não é o de parentesco, como é de rigor na tragédia, mas o de hospitalidade. Cabe também destacar que aqui o reconhecimento acontece no âmbito do episódio e seus efeitos se restringem aos que dele participam, não influenciando a ação principal do poema. Trata-se, portanto, de um reconhecimento periférico, mas, ainda assim, de um reconhecimento²⁶.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1972 (1968*).
- ASSUNÇÃO, T. R. L' échange des armures entre Diomède et Glaucus (*Iliade* VI, 232-236). *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 4, 2002, p. 7-23.
- _____. Le mythe iliadique de Bellérophon. *GAIA – Revue interdisciplinaire sur La Grèce archaïque*, n. 1-2, 1997, p. 41-66.
- BURIAN, P. Myth into muthos: the shaping of tragic plot. In: Easterling, P.E. (ed) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 1999, p. 178-208.
- FRIEDRICH, R. EPEISODION in drama and epic. A neglected and misunderstood term of Aristotle's *Poetics*. *Hermes*, 111/1, p. 34-52, 1983.
- GAINSFORD, P. Formal analysis of recognition scenes in the *Odyssey*. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 123, pp. 41-59, 2003.
- _____. Cognition and type-scenes: the *aidos* at work. In: BUDELMANN, F.; PANTELIS, M. (ed.). *Homer, tragedy and beyond. Essays in honour of P. E. Easterling*. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 2001, p. 3-21.
- GAISSNER, J. Adaptation of traditional material in the Glaucus-Diomedes episode. *Transactions of the American Philological Association*, 100, 1969, p. 165-176.
- HARRIES, B. 'Strange meeting': Diomedes and Glaucus in *Iliad* 6. *Greece & Rome*, v. 40, n. 2, 1993, 133-146.
- HOMER. *The Iliad*. By A. T. Murray. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1960.
- _____. *The Odyssey*. By T. E. Page. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1984.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

²⁶ Gostaria de registrar aqui meu agradecimento ao parecerista anônimo deste artigo, cujos comentários e sugestões ajudaram a dar forma final a este texto. Agradeço também a leitura atenta de Teodoro Rennó Assunção.

- KONSTAN, D. *A amizade no mundo clássico*. São Paulo: Odysseus, 2005.
- MURNAGHAN, S. *Disguise and recognition in the Odyssey*. Princeton: PUP, 1984.
- VUILLEMIN, J. La reconnaissance dans l'épopée et dans la tragédie (Aristote, *Poétique*, chap. XVI). *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 66, p. 243-280, 1984.

